



La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval

Nora M. Gómez
Universidad de Buenos Aires

I. Consideraciones liminares

La historia del Infierno cristiano, condenatorio, ultramundano, torturador y eterno, comienza como una exigencia a la justicia divina. El pacto que el pueblo hebreo había sellado con su único Dios estaba fundamentado en una preceptiva rigurosa e inapelable expuesta en *Deuteronomio* y *Levítico*;¹ sus versículos comportaban el mayor catálogo de los deberes sociales, individuales y morales a los que debían atenerse los israelitas; quienes los practicaran serían colmados de bendiciones, aquellos que los transgredieran deberían soportar castigos en esta vida, en virtud a una concepción de justicia divina inmanente y terrenal, la cual no preveía castigos ultramundanos ni dioses ctónicos que pudieran competir con el monoteísmo yavístico.

Como los castigos previstos no se cumplían, surgieron cuestionamientos al funcionamiento de la justicia divina: el profeta Malaquías² se plantea la inutilidad de cumplir con los mandamientos dado que los malvados no eran castigados; el salmista denuncia la falta de recompensas al justo y el bienestar de los desobedientes;³ Job interpela a Yavé, pues aun siendo pío y obediente era castigado injustamente.⁴ A pesar de estos osados cuestionamientos, ninguno de ellos reclama por la implementación de un justicia divina postrera, con lo cual no se altera la concepción de un sheol moralmente neutro. Sólo un texto tardío incorporado al *Libro de Isaías* profetiza que Yavé ha de venir a juzgar por

1. *Deuteronomio* 28,15-69 y *Levítico* 26, 14-46. La exhaustiva lista de maldiciones implica castigos físicos, afectivos, psicológicos, individuales, colectivos y la exterminación total del individuo (cf. *Salmos* 145, 20; 55, 23; 34, 21), con lo cual no hay posibilidad de castigos ultramundanos ni lugares condenatorios póstumos. Para ampliar este aspecto remitimos a Bernstein, Alan (1993), *The formation of Hell. Death and Retribution in the Ancient and Early Christian Worlds*, New York, Cornell University Press (en particular pp. 131-176) y Podella, Thomas (1991), «El más allá en las concepciones vetero-testamentarias: el Sheol», en *Arqueología del Infierno*, ed. Paolo Xella, Barcelona, AUSA, pp.139-160.

2. *Malaquías* 3, 14-15.

3. *Salmos* 73, 8-11 y 12-13.

4. *Job* 10, 16, 19, 24, 31. La imprecisa contestataria del *Libro de Job* ha sido particularmente estudiada en Minois, Georges (1994), *Historia de los Infiernos*, Barcelona, Paidós, pp. 79-81; Sanders, John (2003), «Wisdom, Theodicy, Death, and evolution of intellectual traditions», *Journal for the study of Judaism*, XXXVI, 3, pp. 263-277.

medio del fuego y la espada a todo mortal; también menciona explícitamente el destino de los que desoyeron los designios divinos: «El gusano que los devora no morirá. El fuego que los quema no se apagará».⁵ El pasaje reviste una particular importancia porque plantea la concepción del castigo ultramundano y la eternidad del mismo,⁶ por medio de un fuego inextinguible y seres devoradores —dos de las características omnipresentes en las futuras estancias infernales cristianas—.

A mediados del siglo II a.C. surge un nuevo género literario religioso de revelación: la apocalíptica escatológica que, entre muchos otros aspectos, trasladará el castigo al Más Allá, con lo cual se inaugura un accionar de la justicia divina trascendental y ultramundana.⁷ El libro de *Daniel* fue el único texto apocalíptico aceptado en el canon bíblico; en su profecía finalista prevé la resurrección de los muertos para ser juzgados «...unos para la vida eterna, otros para el rechazo y la pena eterna»,⁸ es decir que está afirmando la creencia en la resurrección general, el juicio postrero, la separación definitiva de justos e infieles y la eternidad de sus respectivos destinos.

Los textos apocalípticos extracanónicos proveerán mayores precisiones acerca del lugar de la condena; en este sentido, el narrador del *Libro de los Vigilantes*⁹ recurre al mito del rebelde cósmico semidivino¹⁰ para aportar una respuesta al surgimiento del mal en el mundo y su consecuente castigo: los ángeles rebeldes descendieron de la corte celestial a la tierra, pecaron con las hijas de los hombres, enseñaron los conocimientos prohibidos y por lo tanto instalaron el pecado en la tierra; por su acto de desobediencia y por las consecuencias nefastas en el mundo serán encerrados en pozos del desierto, junto a sus cómplices femeninas, a la espera del juicio divino cuando serían «arrojados a los abismos de fuego, a los tormentos y a la prisión, allí estarán confinados para siempre».¹¹ Esta visión infernal es reiterada en dos oportunidades, en ocasión de sendos viajes de Enoch al Más Allá.¹²

5. *Isaías* 66, 24.

6. Este pasaje de *Isaías* ha generado debate entre los exégetas contemporáneos. Bernstein, *op.cit.* pp. 171-172, sostiene que es un texto fundamental porque prevé el juicio postrero, el castigo a los transgresores del pacto y el carácter interminable de los tormentos. Por el contrario, Minois, *op.cit.*, pp. 76-77, y Baschet, Jérôme (1993), *Les justices de l'Au-Delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècle)*, Roma, École Française de Rome, p. 17, sostienen que los gusanos y el fuego tenían un sentido puramente terrenal, se trataba de lo que ocurría en el valle Ge-Hinon donde se sacrificaban niños por el fuego en honor al dios Moloc, práctica que persistió entre los hebreos (en *II Reyes* 16, 3 se menciona que Ajaz, rey de Israel, había ofrecido a su hijo en sacrificio) y fue denunciada en *Jeremías* 2, 23; en cuanto a los gusanos, se trata de la acción de los mismos sobre los restos de aquellos cadáveres.

7. Con respecto al contexto helenístico y a la influencia de tradiciones paganas en la concepción ultramundana de la apocalíptica hebrea, véase Mc Ginn, Bernard (1997), *El Anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*, Barcelona, Paidós, pp. 15-47; Mc Ginn, Bernard, Collins, John and Stein, Stephen, (1998), *The encyclopedia of Apocalypticism*, New York, Continuum, vol. I.

8. *Daniel* 12, 1-3.

9. Corresponde al primer libro de una compilación de textos denominado el *Libro de Enoch*; se recomienda la versión inglesa en Charles, R.H. and Litt, D. (1913), *The Apocrypha and Pseudepigrapha of The Old Testament*, Oxford, University Press, vol II, pp. 188-208.

10. Acerca de la pervivencia y uso de dicho mito en las culturas mediterráneas recomendamos el pormenorizado estudio de Forsyth, Neil (1987), *The old Enemy. Satan and the combat myth*, New Jersey, Princeton University Press, en particular la Parte I y II.

11. *Libro de los Vigilantes*, capítulo 10.

12. Seguimos la versión inglesa en Charles, R.H. And Litt, D., *op. cit.*, pp. 11-81, pp. 159-162, pp. 208-237, respectivamente. Para la importancia de estos textos en el desarrollo de la figura del diablo cristiano remitimos

A su vez, estos relatos apócrifos hebreos personalizan al jefe de los ángeles rebeldes en la figura de Satán; en el *Libro de los Jubileos* y el *Martirio de Isaías* se lo presenta como una fuerza cósmica adversaria y el *Libro de las Similitudes* advierte que será castigado y encadenado en un valle de fuego.¹³ La gran difusión de estos textos y su acogida favorable por parte del primer cristianismo queda manifestada en el hecho de que las iglesias cristianas de Oriente los hayan recogido en versiones griegas, etiópicas, cop-tas, armenias y eslavas.¹⁴ Asimismo, su influencia y continuación textual se evidencia en los *Apocalipsis* cristianos, el atribuido a Juan de Patmos y los extracanáonicos de Pablo y Pedro.

El *Apocalipsis* canónico es riquísimo en descripciones de catástrofes y castigos terrenales, en la acción demoníaca del dragón y de las dos bestias, sin embargo resulta particularmente austero en la consideración del Infierno; se lo invoca como el lugar del «suplicio de fuego y azufre, por los siglos de los siglos», como «el lago de fuego y azufre ardiente»¹⁵ al que serían arrojados el diablo, la bestia terrestre y la acuática, y quienes, después del juicio final, no estuviesen inscritos en el Libro de la Vida. Por el contrario, el *Apocalipsis de Pedro* proporciona un panorama completo del Infierno, sus condiciones ambientales, su geografía y los tormentos a los pecadores. Por su parte, el *Apocalipsis de Pablo* —que difiere de las visiones extáticas y escatológicas de Juan y de Pedro porque la revelación transcurre durante el viaje del apóstol al tercer cielo— presenta la innovación de la adecuación del castigo infernal al tipo de pecado cometido, razón por la cual el texto se exhibe en la descripción de horribles tormentos mediante el fuego, gusanos, inmersión en pozos ígneos y demonios acosadores.¹⁶

Frente a esta riquísima imaginería infernal, los primeros escritos cristianos oficializados son extremadamente cautos en el tratamiento del Infierno. Este silencio puede adjudicarse al hecho de que los postulados generales del naciente cristianismo se focalizaban en la esperanza de la vida eterna, en los gozos y bendiciones celestiales junto a Dios. Es decir que subrayaba más la vía soteriológica que la condenatoria. En sus *Epístolas*, San Pablo desestima el tratamiento descriptivo del lugar de la condena, sólo expresa que «Habrà reprobación y condenación. Habrà sufrimiento y angustia para el que hace el mal».¹⁷ Los *Evangelios* sinópticos tampoco abundan en detalles y coinciden

a Russell, Jeffrey Burton (1977), *El diablo. Percepciones del mal de la antigüedad al cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, pp. 187-194, y a Forsyth, Neil, *op. cit.*, pp. 160-181.

13. Acerca de la influencia que ejercieron antes de ser excluidos del canon bíblico en el siglo IV y como pieza fundamental para entender el judaísmo intertestamentario remitimos a Díez Macho, Alejandro (1984), *Introducción general a los Apócrifos del Antiguo Testamento*, Madrid, Ediciones Cristiandad.

14. *Apocalipsis* 14, 9-11, 19, 20; 20, 10; 20, 15.

15. Ambos textos se pueden consultar en Gardiner, Eileen (1989), New York, Italica Press, pp. 1-12 y 13-46, respectivamente. Con respecto al texto atribuido a Pablo (c. segunda mitad del siglo II d. C.), éste ejerció una gran influencia en el imaginario ultramundano y llegó a transformarse en el prototipo de las Visiones y Viajes al Más Allá del período medieval; se difundió a partir de una versión griega del siglo III, dos griegas, una siríaca y otra copta del siglo IV, ocho versiones latina del V; a partir del siglo IX y hasta el XI se realizaron traducciones fragmentarias en anglosajón antiguo; su recensión latina abreviada, que destacaba particularmente el viaje infernal, fue traducida al inglés, provenzal e italiano en el XII y XIII.

16. *Romanos* 2, 4-9. Véase Casas García, Victoriano (1997), «El destino de los malvados. La solución dada por Pablo de Tarso», *Biblia y Fe*, 7, pp. 57-72; Piñero Saenz, Antonio (1999), «Entre el juicio y la salvación: pecado y transgresión en el Nuevo Testamento», en *Amor, muerte y Más Allá en el judaísmo y cristianismo antiguos*, ed. Alonso Ávila, Ángeles, Valladolid, Secretariado de Publicaciones, pp. 83-96.

17. *Marcos* 9, 43-48 (Cf. *Mateo* 18, 8-10 e *Isaías* 66, 24) y *Mateo* 25, 41-43, respectivamente.

en que aquellos que transgredieran la preceptiva divina serían enviados «a la gehena, al fuego que no se apaga [...] donde el gusano no muere y el fuego no se apaga»; además, compartirán su destino póstumo con las fuerzas del mal: «¡Aléjense de mí, vayan al fuego eterno que ha sido preparado para el diablo y sus ángeles!». ¹⁸ Estos textos, aun sin aportar mayores datos ni descripciones de castigos o del espacio infernal, afirman *expressis verbis* la creencia en el lugar de los tormentos y en la eternidad de los mismos, con lo cual debemos señalar la incidencia que sobre ellos ejercieron los relatos apocalípticos judeocristianos que preveían la implementación de una justicia divina trascendental y ultramundana con un consiguiente sistema de premios para los fieles y de castigos eternos para los pecadores. Se ha concretado, entonces, la abolición del viejo sistema deuteronómico basado en una justicia terrenal e inmanente; el antiguo sheol hebreo ha dejado de ser un lugar moralmente neutro para transformarse en dos espacios diametralmente opuestos: el Cielo y el Infierno. En lo que respecta al lugar punitivo y a la eternidad de los castigos, figuras de la talla de San Agustín, Gregorio Magno y Julián de Toledo ¹⁹ ratificaron su existencia y sentaron las bases de la doctrina oficial de la Iglesia cristiana occidental: el Infierno existe y los castigos no tienen fin.

Aún cuando los esfuerzos doctrinales de la Iglesia apuntaban a la dimensión soteriológica, a la promesa de una vida postrera en unión con Dios, se forjó y utilizó la creencia en el Infierno como forma de persuasión efectiva: la doctrina condenatoria como arma coercitiva para la sumisión a sus preceptos. El temor al Infierno representó «uno de los más grandes hechos sociales del ese tiempo», ²⁰ a tal punto que «lo que más temían los hombres de esa época era el juicio, el castigo en el más allá». ²¹ Pero esta acción eclesíástica no sólo intentaba infundir miedo, sino que funcionaba como una admonición, como una forma de hacer reflexionar al cristiano ante las consecuencias de una vida pecaminosa, con la pretensión de inducir a la penitencia y al arrepentimiento de los vivos ante el espectáculo de los muertos castigados.

El imaginario del Infierno fue un elemento central de la religión medieval y «más aún en la mentalidad y la vida social». ²² Sin embargo, el tema infernal —difundido a través de los escritos apócrifos, de la predicación monacal y la homilética secular—, tendrá en la representación plástica medieval una fuerza expresiva, un impacto visual, un contenido dramático, al punto de ser el medio más idóneo para representar lo irrepresentable del Infierno, para darle forma a la infigurabilidad del Infierno, y transformarse en un muy eficiente instrumento de la acción eclesíástica de la Iglesia.

II. El arte infernal

Las imágenes infernales pictóricas y escultóricas, en un ámbito más restringido unas y más público las otras, conllevan un mensaje moralizante, y no menos adoctrinador

18. Nos referimos al Libro XXI de la *Ciudad de Dios*, al Libro IV de los *Diálogos* y al Libro II del *Prognosticum futuri saeculi*, respectivamente.

19. Bloch, Marc (1968), *La société féodale*, Paris, p. 135.

20. Duby, Georges (1995), *Año 1000, año 2000. La huella de nuestros miedos*, Santiago de Chile, Andrés Bello, p. 128. En el mismo sentido, pero particularmente con respecto a la Baja Edad Media, ver DELUMEAU, Jean (1978), *La peur en Occident (XIV-XVIII siècles)*, Paris, Fayard.

21. Baschet, *op. cit.*, p. 1.

22. Le Goff, Jacques, «Préface», en BASCHET, *op. cit.*, p. XI.

y coercitivo, con el fin de estimular reacciones, de persuadir al auditorio acerca de las previsiones que debería tomar para evitar ser los protagonistas de los rigores y suplicios infernales. Sus artilugios cromáticos, la visibilidad de las penas, el accionar torturador de demonios varios y las composiciones grandilocuentes «...revelan, mejor que los textos, y a veces por sí mismas, las concepciones teológicas relacionadas con la creencia del Infierno».²³

Los artistas-artesanos medievales imaginaron y representaron el Infierno como un lugar heterogéneo envuelto en llamas con condenados en diversas posiciones, como un pozo abisal ctónico e insondable, como un espacio compartimentado para las diversas torturas; sin embargo, en los primeros decenios del siglo XI los monjes anglosajones optaron por representarlo como una boca bestial devoradora.²⁴

Indagar acerca del origen de esta imagen teriomórfica nos ha llevado a considerar las fuentes iconográficas que la sustentaron. Convencionalmente se admite que la Boca del Infierno es la representación del Leviatán del *Libro de Job*,²⁵ pero este texto sólo aporta algunos elementos constitutivos de la representación plástica; el más sugestivo es la descripción de sus fauces pero no hay alusión a la acción devoradora que manifiesta en la imagen artística. A su vez, Gregorio Magno, el mayor exégeta del mencionado texto bíblico, asimila estas fauces a los malos doctores que abren la vía de la perdición y las llamas que salen de su hocico son las palabras de los falsos predicadores, es decir que se trata de una interpretación moral y no lo relaciona con el Infierno.²⁶ Por lo tanto creemos que esta fuente escrituraria no es la clave de la imagen, sino que ésta surge por la coalescencia de otras figuras bestiales bíblicas: a) el león que acecha y desgarr,²⁷ también homologado con la fuerza devoradora de Satán.²⁸ Como las fauces y cabeza leoninas llegaron a ser el modo dominante de la Boca del Infierno, consideramos que éste fue un elemento constitutivo de mayor peso que el de Leviatán. b) El dragón apocalíptico que espera el nacimiento del niño para devorarlo, también considerado como vía de acceso al Infierno en homilias britanas del siglo XI;²⁹ sin embargo, y a pesar de la contundencia de su función devoradora, las imágenes que lo representan son muy escasas. c) El gran cetáceo que devoró a Jonás, cuyas entrañas son asimiladas al lugar del castigo,³⁰ aunque el texto bíblico y la exégesis patrística enfatizan el carácter salvífico y no el condenatorio dado que Yavé lo rescata. d) Otros textos veterotestamentarios destacan el carácter engullidor de la tierra en sus cavi-

23. Schmidt, Gary (1995), *The iconography of the Mouth of Hell*, London, Associated University Presses. Sitúa el origen de tal motivo iconográfico en los escritorios monacales de Canterbury y Winchester, en el contexto de la reforma monacal impulsada desde Cluny; también advierte acerca del uso político de tal imagen en el proceso de evangelización del Danelaw pagano.

24. Mâle, Emile (1923), *L'art religieux du XIII siècle en France*, Paris, p. 422. *Job* 41, 11-13 y 23.

25. Gregorio Magno, *Los Morales* (1945), Buenos Aires, Poblet, Libro XXXIII, pp. 620-624.

26. *Salmos* 7, 2; 10, 9; 22, 21.

27. I *Pedro* 5, 8.

28. *Apocalipsis* 12, 4. La referencia a las homilias en SCHMIDT, Gary, *op. cit.*, p. 53.

29. *Jonás* 2, 2-3.

30. *Isaías* 5, 14; *Números* 16, 30-33; *Salmos* 69, 15 y 106, 17. No queremos abundar en citas, para mayores referencias véase Gómez, Nora (2007), «Las fuentes iconográficas de la Boca del Infierno», en *Fuentes e Interdisciplina*, ed. Ariel Guance, Buenos Aires, Dunker, pp. 99-113.

dades ctónicas;³¹ sin embargo esta referencia escrituraria a la devoración ctónica es una imagen inanimada y, por el contrario, los artistas-artesanos anglosajones animaron dramáticamente el pozo devorador y le confirieron carácter bestial. Concluimos que ninguna de las referencias mencionadas nos proporcionan la fuente iconográfica de la Boca del Infierno, sólo la coalescencia de estas imágenes textuales hizo posible la conformación del motivo iconográfico que nos ocupa: el Infierno devorador con carácter de fauces bestiales.

A su vez, queremos señalar que estas referencias teriomórficas exceden el ámbito hebreo, y deben ser contextualizadas con mitos y leyendas de pueblos vecinos, coetáneos geográfica y cronológicamente con la cultura hebrea. En diversos relatos babilónicos, cananeos, hesiódicos, egipcios y romanos, en el marco del combate mítico, el héroe debe enfrentarse a un adversario semidivino y siempre monstruoso, muchos de ellos caracterizados por sus fauces leontocéfalas, flamígeras y devoradoras. Tal vez los más destacados sean la terrible Mot cananea, cuyas fauces son el acceso al Más Allá; la devoradora egipcia Ammint como última instancia infernal; el Ogro antropófago que engulle a sus propios hijos, con explícitas asociaciones con Crono griego.³²

El patrón del combate mítico entre fuerzas ordenadoras positivas y fuerzas caóticas negativas será adaptado y resemantizado dogmáticamente por el cristianismo como la beligerante dualidad ética: el combate entre el bien y el mal, entre Cristo y Satán. Y el adversario monstruoso, como ser individual o como lugar infernal, perdurará en la representación medieval de la condena como devoración animal.³³ Los iluminadores medievales apostaron a la fuerza expresiva, a la naturaleza amenazante y destructiva de las fauces devoradoras, confiaron en su impacto dramático y supieron encontrar el medio idóneo para darle forma a la infigurabilidad del Infierno y vehiculizar por medio de la imagen punitiva el uso doctrinal de las artes visuales que implementara la Iglesia como medio de adoctrinamiento, como modo de interpelar al receptor para hacerlo reflexionar acerca de las consecuencias del alejamiento del dogma. La intencionalidad era instruir mostrando lo que no debía hacerse; se pretendía lograr la penitencia y el arrepentimiento de los vivos ante el espectáculo de los muertos condenados y devorados porque, a pesar del uso y abuso de la temática y representación infernal sobre la celestial, el mensaje del cristianismo y su Iglesia militante priorizaba la salvación y

31. Durante y después del exilio babilónico, los hebreos entraron en contacto con sus antiguos mitos; otros fueron asimilados de sus sucesivos opresores persas, griegos de la época helenística y romanos, aunque mayoritariamente fueron las fuentes cananitas las que dejaron sus huellas en los textos sagrados del judaísmo. Al respecto remitimos a Forsyth, *op.cit.*, pp. 21-102; Otzen, Benedikt, Gottlieb, Hans, Jeppesen, Knud (1980), *Myths in The Old Testament*, London, SCM Press Ltd.

32. No compartimos la aproximación psicoanalítica acerca de la oralidad sado-infantil y su relación con la devoración punitiva propuesta por Baschet, *op.cit.*, pp. 506-7. Para la presencia de animales en las visiones infernales y en la hagiografía con una función disciplinadora y moral véase Voisenet, Jacques (1994), *Bestiaire chrétien. L'Imagerie animale des auteurs du Haut Moyen Age*, Toulouse, Press Université du Mirail, pp. 53-70.

33. Para un panorama completo de tal producción véase MORGAN, Neil (2005), «Illustrated Apocalypses of mid-thirteenth-century England: historical context, patronage and readship», en *The Trinity Apocalypse*, ed. David Mc Kitterick, London, The British Library, pp. 3-21. El autor destaca la presencia del *Beato de Las Huelgas* en la corte inglesa como regalo de boda a Eleonora de Castilla y el hijo del rey inglés Enrique III en 1245; asimismo, Simón de Montefort, gobernador inglés en Gasconia, pudo haber llevado a su regreso a las islas una copia del *Beato de Saint Sever*. Estos ejemplares hispanos, con gran profusión de imágenes apocalípticas y de gran tamaño, pudieron haber influido en la singular y lujosa producción de manuscritos apocalípticos ingleses de la segunda mitad del siglo XIII en el ámbito de la corte, como objetos de lujo y circulación restringida.

redención del hombre. Se trata, pues, de un discurso icónico ejemplar cuya enseñanza moralizante comprometía la conducta terrenal en aras de la promesa de la unión trascendental con Dios.

La Boca del Infierno llegó a ser el motivo iconográfico casi obligado de la representación del concepto cristiano de condena eterna; fue uno de los mayores logros artísticos e imaginativos del arte religioso medieval, una de sus imágenes más seductoras e hipnotizantes.

III. Las imágenes

Las primeras representaciones muestran a la Boca de perfil hacia donde se dirige el cortejo de condenados, optimizando un recorrido horizontal y ordenado; también se la representó invertida y ocupando todo en margen inferior de la composición, a modo de receptáculo que recibe a las almas pecadoras, con lo cual se enfatiza la caída vertical en el Infierno; pero a mediados del siglo XIII, los artistas la multiplican en una misma imagen, en elaboradas composiciones formales, con la intención de producir mayor impacto visual para que cumpliera con su cometido admonitorio o atemorizador.

En esa época, los manuscritos iluminados ingleses del *Apocalipsis* llegaron a ser las obras más lujosas, su producción se extiende hasta el siglo XV, y constituyeron el modelo formal e iconográfico de la iluminación apocalíptica francesa.³⁴ De los ochenta manuscritos anglo franceses censados, las tres cuartas partes son ingleses. El *Libro de la Revelación* —enriquecido por *Comentarios* exegéticos desde épocas tempranas— proporcionaba un marco textual ideal para la representación de la imaginería diabólica e infernal.

III.1. Nuestro primer ejemplo es el *Apocalipsis Gulbenkian* (c. 1265-70), copiado e iluminado en Londres. Su gran riqueza cromática, el uso de oro bruñido, la profusión de imágenes y una insuperable calidad artística, hacen de esta obra un ejemplar único. Perteneció al papa Clemente IX en el último tercio del siglo XVII, a Cesare Battaglini de Rímini en el XIX, a Henry Yate Thompson desde 1899 hasta 1920, cuando fue adquirido por Calouste Gulbenkian.³⁵

El folio 71 (fig. 1) corresponde a la representación infernal: dos Bocas leoninas enfrentadas, con cuernos y mirada frontal, enmarcan el estanque de fuego donde son arrojados la bestia heptacefálica, el falso profeta con cuerpo animal y Satán metamorfoseado en felino.³⁶ La acción devoradora punitiva se evidencia sobre dos de las figuras del mal, engullidas y desgarradas por los colmillos de las fauces infernales; la bestia multicéfala y las cabezas de condenados ocupan el interior de la estancia infernal. Aquí la Boca funciona como acceso violento y torturador, pero también devela lo

34. Lisboa, Museo Calouste Gulbenkian, Ms. La. 139.

35. *Apocalipsis* 20, 10: las fuerzas del mal son vencidas definitivamente y arrojadas al estanque de fuego para la eternidad, en los momentos previos al desarrollo del Juicio Final.

36. San Julián de Toledo en su *Liber Prognosticorum Futuri Saeculi* (c. 688) —obra que presenta un panorama completo del Más Allá y que ejerció enorme influencia en los siglos medievales, cuya difusión queda manifiesta en los 162 manuscritos copiados—, se explaya acerca de la perpetuidad del castigo ígneo pero también tiene en cuenta sus distintas intensidades acorde al pecado cometido, con lo cual introduce la idea de un fuego purgativo.

que acontece dentro de sus entrañas: el fuego no consume a los condenados, porque las almas, aun despojadas de su cuerpo, no son privadas de sus sentidos y por lo tanto sufren con el fuego abrasador y eterno, justamente porque el castigo infernal cristiano es eterno y no aniquilador.³⁷

Se ha sugerido que estas dos Bocas enfrentadas referencian un motivo antiguo, el *gorgonéion* doble o triple que alude a esos monstruos femeninos griegos, de colmillos desgarradores y mirada petrificante, que habitaban el extremo occidental cerca del Hades; el motivo pudo ser conocido a través de la glíptica greco-romana, codiciada y atesorada en colecciones medievales.³⁸ De hecho, Matthieu Paris, al frente del *scriptorium* de Saint Albans donde se iluminaron copias del *Apocalipsis*, confeccionó el inventario de gemas antiguas que poseía la abadía. También podríamos referenciarlo con el estrecho de Mesina donde habitaban las monstruosas Escila y Caribdis, devoradoras de animales y humanos.³⁹

En nuestro ejemplo se adiciona una tercera Boca invertida, propulsora del fuego, en cuya frente se abroquelan tres caras de expresión no menos furiosas, pero más caricaturescas, que nos recuerdan a los genios multicéfalos hititas y sumerios, reproducidos luego en las *gryllas* clásicas,⁴⁰ muy difundidas a partir del siglo II y III en los territorios que conformarían el Occidente Medieval. La repetición de caras otorgaba a la imagen una fuerza sobrenatural, a veces monstruosa; la trifrontalidad de este Infierno apocalíptico alude a la trinidad satánica potenciando su poder y reiterando el motivo trinitario que conforman las tres Bocas que enmarcan el lugar de los castigos;⁴¹ asimismo, señalamos la correspondencia con las tres fuerzas del mal devoradas por el Infierno. El cuadro de violencia y castigo se completa con el fuego celestial que se abate sobre la tierra,⁴² y la figura de un demonio que se resiste con su garfio a ser devorado por la Boca del Infierno.

37. Baltusaitis, Jurgis (1994), *La Edad Media fantástica*, Madrid, Cátedra, pp. 29-31 y 45-46. El autor informa acerca del valor sobrenatural atribuido a las gemas en el Medioevo, de allí su uso en orfebrería, sellos, camaféos, encuadernaciones, su atesoramiento en colecciones reales, y la seducción que ejercieron los Lapidarios. Los artistas representaron piedras preciosas y tomaron motivos de las gemas grabadas: en nuestro caso, el de las fauces enfrentadas del escarabajo de Tharros del siglo IV a. C., encontrado en un cementerio de Cerdeña, de posible procedencia fenicia.

38. No podemos comprobar la persistencia de esta creencia antigua, pero aparece testimoniada en Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, Madrid, BAC, 1984, Libro XIII, 18, p. 151.

39. Se denomina así a figuras grabadas en piedras que representaban cabezas con patas, troncos con doble cara, diversos rostros u hocicos de animales en un mismo organismo, caras humanas sobre el pecho o trasero de caballos; a estas piedras se les asignaba un poder mágico; eran de origen asiático y perviven en la glíptica greco-romana: Cronos, Jano, Hermes, Cerbero o Hécate con dos o tres rostros. En el arte medieval, la pervivencia de las *gryllas* multicéfalas se aprecia en las figuras de diablos en obras pictóricas, escultóricas y en las tallas de las misericordias de sillas de coro. Ampliése con Baltusaitis, *op. cit.*, pp. 34-41; Williams, David (1996), *Deformed discourse. The function of the monster in mediaeval thought and literature*, Devon, Exeter Press, pp. 127-134.

40. En el canto XXXIV del Infierno dantesco se concibe a Lucifer con tres caras: roja, amarilla y negra (odio, impotencia e ignorancia, contrapuesto al amor, divina potestad y sabiduría de la Trinidad); cada una de ellas devoraba a traidores (Judas, Bruto y Casio, en el noveno y último círculo infernal). Véase Alighieri, Dante. *La Divina Comedia*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1972, pp.288-90. También en la *Biblia Moralizada* (c.1226-60) se representa a Satán con triple máscara, y en numerosas misericordias de sillería de coro. Asimismo, se suele triplicar el rostro de Dios, encarnando la Trinidad celestial.

41. *Apocalipsis* 20, 9.

42. London, British Library, MS.Add. 47682.

La multiplicación de bocas infernales, su fiereza y la representación de lo que acontece en su interior representan un alarde imaginativo que supera ampliamente la imagen textual infernal que proporciona el texto apocalíptico —el estanque de fuego y azufre—.

III.2. En la *Biblia Holkham*⁴³ (c.1320-30), la Boca del Infierno aparece combinada con el caldero hirviente donde son torturados los condenados. El motivo del caldero aparece tempranamente en la *Visión de San Pablo* de mediados del siglo III, quien guiado por el arcángel Miguel recorre los lugares ultramundanos y ofrece una pormenorización de los tormentos infernales.⁴⁴ También cabe citar la descripción del *Libro de Job*, en que Leviatán arroja humo y fuego por su boca y sus narices y transforma el océano en hirviente caldera.⁴⁵

El folio 34 (fig. 2) combina dos temas: la Anástasis cristológica y la condena infernal. El primero no está referido en los *Evangelios* canónicos, sin embargo el descenso de Cristo a los Infiernos está narrado en el *Apócrifo de Nicodemo*.⁴⁶ El Mesías cumple con su promesa de redención general y desciende al lugar de la condena, representado en nuestra miniatura como una construcción almenada, con contrafuertes, vitrales y sobre cuya cúpula operan diablos armados; Cristo rompe la puerta del Infierno, vence al demonio con la cruz de su sacrificio y lo encierra en la cripta; libera a Adán y Eva y a los justos.

La escena infernal representa la Boca invertida, con cuernos, grandes orejas, ceño contraído, mirada frontal y amenazadora, con hocico y fauces flamígeras, con prominentes colmillos. Sobre ella arde el caldero repleto de pecadores que son atormentados por un diablo azul, piloso y cornudo, quien posee dos caras, con una observa la escena contigua y tiene la otra en el vientre. Este demonio gastrocéfalo evoca la gula, la lujuria instintiva y animal por la cual también se está castigando a los condenados. Éstos, con expresión resignada, miran el rescate divino del cual ellos no se beneficiarían. Boca y caldero contenidos en una especie de gran horno cilíndrico infernal con chimenea llamante: esta imagen manifiesta una pervivencia de la creencia clásica en que los volcanes de Sicilia alojaban el Infierno; leyenda basada en los relatos de Hesíodo, cuando el dios Zeus arroja al gigantesco monstruo Tifón al Etna que, aun vencido y encerrado, exhala sus llamaradas. El motivo fue retomado por Gregorio Magno, quien pone en boca de los lugareños que los cráteres volcánicos se dilataban día a día

43. Ya nos habíamos referido a este Apocalipsis apócrifo y a su influencia en los viajes ultramundanos medievales; el estudio más completo al respecto Carozzi, Claude (1994), *Le voyage de l'âme dans l'Au-Delà d'après la littérature latine*, Rome, École Française de Rome.

44. *Job* 41, 12 y 23.

45. El texto completo en Crepon, Pierre (1991), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, EDAF, pp. 101-135. La anástasis, que significa resurrección en griego, comenzó a ser representada tardíamente en los ciclos cristológicos bizantinos (c. segunda mitad del siglo XI); después de su muerte en la cruz y antes de la resurrección desde su sepulcro, Cristo descendió al lugar de los muertos y liberó a sus cautivos, cumpliendo así con la promesa de la redención de la humanidad. Remitimos al pormenorizado estudio de Kartsonis, Ana D. (1979), *Anastasis. The making of an image*, New Jersey, Princeton University Press.

46. La morada de divinidades infernales concebida como palacios subterráneos como signo de poder tiene larga data, baste recordar el palacio de lapislázuli de la tradición mesopotámica, las mansiones de Hades y Perséfone, o el palacio donde Zeus instala a Estigia.

porque se aproximaba el día del Juicio Final y muchos pecadores serían allí arrojados, tal como ya había ocurrido con el rey Teodorico.⁴⁷

La alineación axial de chimenea, caldero y Boca sugieren la verticalidad de la caída al Infierno, y se contraponen con la marcha horizontal de los rescatados por Cristo.⁴⁸ El iluminador representa en un mismo folio las dos instancias escatológicas: la salvación por la intermediación de Jesucristo redentor y la condena atormentadora dirigida por el diablo. Esta compleja elaboración es producto de la imaginación del artista porque el texto bíblico contiguo no lo requería; también destacamos la intencionalidad moralizante del mismo porque a pesar de la seducción de la imagen infernal, de la fiereza penetrante de la mirada bestial y de su pregnancia cromática, ésta no ocupa el espacio central de la miniatura pues éste está reservado a la representación de la salvación; una vez más, se prioriza el mensaje soteriológico sobre el condenatorio.

III.3. Presentamos ahora uno de los más elaborados y lujosos libros de plegarias medievales, el *Libro de Horas de Catherine de Cleves* (c.1440).⁴⁹ Estos libros de oraciones presentan pocas representaciones del Infierno; debido a la función devocional y al uso privado del comitente que los encargara, se multiplicaban las imágenes de salvación en perspectiva escatológica salvífica. Sin embargo tienen la particularidad de representar el Infierno como tema autónomo y a plena página, en la sección de Salmos de Penitencia y en el Oficio de Difuntos. Esta innovación aparece en los primeros decenios del siglo XV y está muy relacionada con los círculos artísticos en torno a la corte y a la moda por poseer manuscritos ricamente ilustrados entre nobles laicos y religiosos.

En Netherlands, la producción de manuscritos iluminados se vio favorecida por dos factores: el movimiento de la *Devotio* moderna de fines del siglo XIV que conformaría grupos de piadosos laicos y asociaciones de monasterios y afectaría los hábitos pietistas, razón por la cual se encaró la producción de libros edificantes en lengua vernácula. Su jefe espiritual, Geert Grote, compiló y tradujo del latín al holandés el *Libro de Horas*, lo cual permitió la accesibilidad de un mayor número de lectores; las casas de los Hermanos y Hermanas de la Vida Común copiaron e iluminaron manuscritos para autofinanciarse.⁵⁰

El segundo factor que mencionáramos fue la instalación de la corte de los condes de Holanda en el norte: Alberto de Bavaria y su mujer Margarita de Cleves se rodearon de poetas, retóricos, músicos y artistas; como promotores de libros iluminados hicieron posible la formación de un estilo autóctono que condecía con el gusto de la nobleza. Es en este contexto que hacia 1440 un maestro anónimo, posiblemente en Utrecht, produjo el más sofisticado de todos los manuscritos holandeses: el *Libro de Horas de Catherine*

47. Gregorio Magno, *Dialogues*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1980, T. III, Livre IV, p. 123 y 105 respectivamente. Los volcanes, grutas y pozos considerados como puerta del Infierno o del Purgatorio en Le Goff, Jacques (1981), *La naissance du Purgatoire*, Paris, Gallimard, pp. 279-281.

48. El motivo iconográfico de la Boca con caldero ofrece abundantes ejemplos, citemos el *Salterio de Blanca de Castilla* (Paris, B. Arsenal 1.186, f. 171 v.), el *Salterio de Margarita de Borgoña* (Paris, B. Ste. Genevieve 1273, f. 19), la *Biblia moralizada* (British Library, Harley 1527, f. 107); en escultura: dintel fachada occidental de la catedral de Bourges, registro medio en Rouen, arquivolta en Tudela.

49. New York, Pierpont Morgan Library, Ms. M. 945.

50. No sólo se tradujo el Libro de Horas sino también Biblias, Vidas de Cristo, Libros de Oraciones. Se puede ampliar la información en Marrow, James (1990), *The golden Age of Dutch Manuscript Painting*, New York, G. Braziller, pp. 9-16.

de Cleves es «excepcional en la extensión de sus ciclos pictóricos, en la envergadura de imaginación artística, en sus decoraciones e ilustraciones». ⁵¹ Es más, se posiciona como uno de los más espléndidos y originales de todos los manuscritos ilustrados.

En 1963 lo adquirió la Morgan Library pero no estaba completo sino que había sido desmembrado a mediados del siglo XVIII y la otra parte estaba en la colección Arenberg, también comprado por la Morgan en 1970.

Encargado por Catherine, duquesa de Guelders y condesa de Zutphen, hija del duque Adolfo de Cleves y por vía materna sobrina de Felipe el Bueno, esposa de Arnold de Guelders, quien llegó a ser regente cuando él peregrina a Roma entre 1449 y 1451. De sus ciento cincuenta y ocho miniaturas, destacamos el folio 168 donde desborda la más pura fantasía proto-boschiana en la representación de la Boca del Infierno (fig. 3), la cual inaugura la sección del Oficio de Difuntos.

El maestro anónimo pone a prueba su imaginación y originalidad, dando cuenta, a su vez, que se le otorgó total libertad creadora. ⁵² Tres Bocas devoradoras ensambladas arquitectónicamente presentifican el futuro de los pecadores. La primera corona la fortaleza subterránea entre dos calderos hirvientes combustionados por las llamas de las chimeneas infernales, cuya estabilidad está reforzada por arcos botantes con gárgolas. Sobre fondo tenebroso, diversos acólitos de Satanás sumergen almas ya torturadas en la pez hirviente. La mandíbula superior describe un arco conopial, la inferior es la cornisa almenada del edificio, a modo de dentadura; dentro, los demonios bailan y arrojan piedras candentes hacia abajo; un soplo flamígero fluye de una puerta posterior con lo que se sugiere otra interioridad infernal. Pareciera que el mismo Infierno se aterroriza por su accionar y cierra sus ojos.

Debajo, otra Boca leonina cuyas mejillas están festoneadas hacia fuera para mostrar la fiereza de su dentadura. Montado sobre su hocico, un diablo parece dirigir la faena; numerosos, coloridos y dinámicos agentes demoníacos acosan con sus tridentes, garfios y martillos a los condenados. La pregnancia del amarillo contrasta con el tono oscuro del resto de la miniatura y también con el rojo del interior, donde se abre un tercera Boca que contiene un tercer caldero. Esta duplicidad de Bocas seguramente está aludiendo al concepto teológico de un Infierno superior y otro inferior, hacia donde se transportan almas en carretilla. Observemos en el margen izquierdo inferior un grupo de almas saliendo de la tierra: la instancia del Juicio Final preveía la resurrección general de los muertos, sin embargo, a falta de representación paradisiaca, ni en el mismo folio ni el siguiente, pareciera que se resucita sólo para la condena final. De

51. *Ibidem*, p. 12. Coincide en dicha apreciación SCHMIDT, *op. cit.*, pp. 146-148.

52. El comentario no es obvio, dado que el comitente, en particular el eclesiástico, solía imponer el tema a representar y el artista-artesano medieval muchas veces optaba por seguir el modelo representativo que dictaba la tradición utilizando trasegados catálogos y libros de modelos. En lo que respecta a la representación de las figuras teriomórficas monstruosas, muchas de ellas legadas por la Antigüedad pero resemantizadas, fueron aceptadas por la Iglesia en función de su mensaje moral y adoctrinador; al ser visualmente atractivas podían instruir, estimular reacciones y persuadir, mucho más que los abstractos conceptos teológicos. Esta actitud de la Iglesia y la presión ejercida por cierta base laica y popular coadyuvieron en la irrupción de lo maravilloso a partir del siglo XII. Véase al respecto Le Goff, Jacques (1985), *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, pp. 9-17; Boto Varela, Gerardo (2000), *Ornamento sin delicto*, Silos, Abadía de Silos, pp. 25-47. La función de lo fantástico medieval vinculada a la propaganda, docencia y coacción en Yarza Luaces, Joaquín (1987) «Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español», en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, pp. 15-46.

hecho, en una especie de secuencia temporal, las almas desnudas de los resucitados son enlazadas y arrastradas al Infierno.

Ya hemos aludido a los palacios subterráneos como morada de dioses infernales, pero esta imagen arquitectónico-infernal también puede estar referenciando la homologación ciudad-mal: la ciudad como creación humana está condenada a hundirse en el pecado, mientras que la Iglesia, la ciudad de Dios, es metahistórica y está destinada al gozo eterno;⁵³ en el mismo sentido, evocamos la concepción bíblica del castigo a Babilonia como la ciudad del mal, contrapuesta a Jerusalén.⁵⁴ En la imagen, la triple y devoradora Boca del Infierno, como entrada al palacio satánico o a la ciudad infernal, trae consigo la historia de tres centurias de elaboraciones y complejizaciones pero, fundamentalmente, representa un esfuerzo imaginativo sin precedentes.

Puntualicemos asimismo su autonomía con respecto texto al que acompaña y su independencia temática, ya que no aparece en el contexto del Juicio Final, ni en la Anástasis cristológica, ni en escenas apocalípticas. Es una miniatura a plena página, es el Infierno horripilante, bestial y de suplicios eternos, el lugar que tiene abiertas sus fauces para recibir a los que cometan los pecados capitales, cuidadosamente recordados en las filacterias que vomita un verdooso monstruo en el marco inferior del folio, el cual, además, cuadruplica el motivo de la Boca.

III.4. Cuando en el año 410 la ciudad de Roma es tomada y saqueada por las tropas de Alarico, se alzaron acusaciones contra el cristianismo porque no honraba a los dioses tutelares paganos defensores de la ciudad eterna. San Agustín replicó desde África con una serie de sermones exhortativos a su comunidad para que se mantuviesen fieles a la fe cristiana; también decidió escribir *La Ciudad de Dios* para refutar las calumnias de los paganos (c. 413-426). Dicho texto tuvo una larga difusión e influencia teológica a lo largo de los siglos medievales. Hacia 1371, Raoul de Presles la tradujo al francés a pedido de Carlos V y, consecuentemente, comenzaron los encargos de manuscritos iluminados por parte de príncipes y ricos burgueses. Entre 1376 y 1503 se produjeron cincuenta y siete códices, la mayoría de ellos franceses, muy lujosos y profusamente iluminados; algunos pueden ser considerados obras maestras de la pintura francesa de fines de la Edad Media.⁵⁵

El códice de 1460, perteneciente a la cuarta familia del *corpus*, presenta en el frontispicio del Libro XXI de la obra agustiniana —folio 249v (fig. 4)— una singular imagen del Infierno.⁵⁶ Un orificio superior que permite vislumbrar el cielo, da cuenta de la subterrneidad de la geografía infernal: un paisaje rocoso y compartimentado es el marco de distintos suplicios; en el margen superior derecho se representa un grupo de condenados ahorcados o pendientes de sus pies que sigue siendo torturado por tres demonios armados con tridentes; debajo, otros dos cargan sobre sus espaldas a un hombre y a

53. San Agustín, *La ciudad de Dios*, Madrid, BAC, 1984, T. I, Libro XI y T. II, Libro XIV.

54. Citemos la imagen de Babilonia arrasada por el fuego en los *Beatos* españoles en relación con el texto del *Apocalipsis* 17 y 18. También se describe al Infierno como una ciudad en el *Libro de Alexandre*: en sus arrabales se castigaba a los pecadores y en el centro se encontraba la morada inexpugnable de Satán. Para mayor desarrollo de este tema véase Gómez, Nora M. (2007), «El infierno citadino», en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, León, Universidad de León, pp. 607-618.

55. Baschet, *op. cit.*, pp. 420-24.

56. Paris, Bibliothèque Nationale, fr. 28.

una mujer, prontos a ser arrojados al caldero. Posiblemente se trate de avaros y lujuriosos, los pecados más reiterados en las representaciones plásticas medievales, aunque el texto de San Agustín, al que acompaña esta imagen, no particulariza las faltas que ameritarían el castigo futuro.

En el lateral izquierdo, los agentes demoníacos golpean y clavan a un grupo de yacentes, mientras otros condenados esperan en un gran pozo con gestos de desesperación; numerosas almas angustiadas y gesticulantes emergen de una cavidad cótica sobre el margen inferior. Si es que el artista ha seguido lo que le dictaba el texto, podríamos sugerir que estas representaciones laterales y en segundo plano aluden a los receptáculos que imaginó el obispo de Hipona como estancia transitoria de las almas hasta el Juicio Final;⁵⁷ allí, las faltas leves se podían purgar por el fuego y la intercesión de las plegarias de los vivos, constituyendo así una de las más tempranas contribuciones cristianas a la idea del Purgatorio. De todos modos, si el iluminador ha pretendido representar el estadio purgativo, por cierto lo ha imaginado más punitivo y atormentador.

En el eje axial, dominando la composición y en primer plano, un terrible Satán maestático y devorador, como Príncipe de las Tinieblas y como lugar de castigo, concentra en sí el ser agente del mal y ser al mismo tiempo lugar de castigo eterno, contiene en sí mismo su reino:⁵⁸ el Infierno definitivo.

Satán, con todo su potencial de agresividad y con extremidades monstruosas —antrabrazos y piernas viperinas de cuyas bocas salen garras opresoras—, triplica las bocas devoradoras en su cabeza —una de frente, dos laterales— y duplica su rostro y sus fauces dentadas en el vientre; no se trata simplemente de un demonio gastrocéfalo deformado, sino que su boca ventral engullidora y sus entrañas son el lugar del castigo, previsto por San Agustín como eterno después del Juicio al final de los tiempos. Podríamos aducir que en un nivel traduce un deleite ornamental en la multiplicación de la rareza, sin embargo en un nivel más profundo, el cuerpo deformado del demonio sugiere su propia naturaleza deformada a consecuencia de su pecado: de ángel celestial a ángel caído, de la luz a las tinieblas, de la blancura resplandeciente a la oscuridad negativa, de la perfección angelical a la deformidad diabólica. En el mismo sentido, la aparición de rostros en las zonas inferiores de su cuerpo significaría el desplazamiento de la inteligencia al servicio de los instintos más bajos y animales.⁵⁹

57. San Agustín se refiere a *poenae purgatoria* y a *ignis purgatorius* en el Libro XXI, 16 de la *Ciudad de Dios*, y en *Enchiridion*, 69; también afirma la eficacia de las plegarias intercesoras de los vivos para ayudar en la salvación de determinada categoría de muertos; por estas razones, Jacques Le Goff lo ha considerado «el verdadero padre del Purgatorio cristiano», remitimos a *La naissance...*, *op. cit.*, pp. 92-108 y a Brown, Peter (1997), «Vers la naissance du purgatoire», *Annales (H.S.S.)*, pp. 1247-1262.

58. Este motivo iconográfico de Satán sedente y centralizado aparece en ejemplos italianos: los mosaicos del Baptisterio de Florencia y el fresco de Giotto de la Capilla Scrovegni, de principios del siglo XIV, que podrían haber sido conocidos por el artista anónimo de Rouen, autor de la miniatura que estamos analizando.

59. Mâle, *op. cit.*, p. 383. El diablo multicéfalo aparece abundantemente, citemos sólo algunos manuscritos: el Salterio ilustrado (Biblioteca Nacional de París, ms. Lat. 8846), el Salterio de San Luis (Biblioteca de la Universidad de Leyden, ms. lat. 76), el Trinity Apocalypse (Trinity College Cambridge, MS. R., 16. 2); también en portales góticos esculpidos, catedral de Chartres y Bourges.

Su tercer orificio corporal excreta a los condenados en el caldero hirviente, «allí será el llanto y el crujir de dientes» en ignición perpetua.⁶⁰

III.5. Nuestro último ejemplo es el único manuscrito totalmente miniado de la *Visión de Tongdal*,⁶¹ atribuido a Simon Marmion y producido en Gante o en Valenciennes hacia 1475. El texto había sido redactado por un monje irlandés radicado en Ratisbona, a mediados del siglo XII, para una abadesa del monasterio de Saint Paul; gozó de amplísima difusión en los países germanos, Francia e Italia: ciento cincuenta y cuatro manuscritos latinos y traducciones al italiano y al francés en el siglo XIV.⁶²

En consonancia con la tradición de Viajes y Visiones del alma al Más Allá, el rico, noble e incrédulo caballero Tongdal, en ocasión de una enfermedad letal, emprende un viaje a la ultratumba. Nos interesa particularmente este texto en lo que respecta a la geografía y condiciones de los pecadores en el Infierno: los divide en ocho categorías y les asigna lugares y suplicios específicos; homicidas, traidores y ladrones (delitos sociales incluidos en la literatura penitencial), orgullosos, avaros, glotones, lujuriosos, monjes y clero lujuriosos (pecados morales del Septenario), serán devorados por animales monstruosos o torturados con instrumentos de la técnica humana.⁶³

El iluminador ha seguido prolijamente el texto y ubica la miniatura en la parte superior del folio; en la representación del castigo de la lujuria, los condenados son licuados, martillados y fundidos en una masa única en la forja de Vulcano;⁶⁴ los homicidas hierven en un valle cercado de fuego como una gran estufa; los glotones y lujuriosos son torturados con instrumentos de labranza en un edificio ígneo. En este paisaje tenebroso y flamígero no podía faltar la condena como devoración (folio 30v. fig. 5): el ángel-guía señala que el destino punitivo de los avaros es la inmensa Boca del monstruo Aquerón, «más grande que una montaña jamás vista, sus ojos ardientes, su boca podía contener nueve mil hombres armados»; el texto expresa que sus fauces desmesuradas eran mantenidas abiertas «por dos gigantes», y la imagen lo representa. En un descuido del ángel, los diablos —seres monstruosos, negros y munidos de armas férreas en la representación— arrojan a Tongdal a las entrañas de la bestia; allí es sometido a contrastes de frío y calor intensos, picaduras de serpientes y sapos y tantos otros tormentos «que nadie podría contar»;⁶⁵ esta inefabilidad expresiva acuerda con la poca definición representa-

60. San Agustín, *op. cit.*, T. II, Libro XXI, sostiene que el fuego del Infierno definitivo es corporal y que abrasará perpetuamente y sin extinguirse a las almas condenadas (cf. *Isaías* 66,24 y *Mateo* 25,41-46).

61. Malibú, Getty Museum, Ms. 30.

62. La *Visión* fue retomada en la *Crónica* de Hélinard de Froidmont y en el *Espejo histórico* de Vicente de Beauvais. Un análisis del texto puede consultarse en Baschet, *op. cit.*, pp. 103-121, y el texto en Micha, Alexandre (1992), *Voyages dans l'au-delà*, Klincksieck, pp. 117-134.

63. El empleo de objetos de uso cotidiano para el castigo en el Infierno —cadenas, cuerdas, látigos, garfios, calderos, etc.— implica un «retorno del objeto contra el hombre» e invierte lo cotidiano, en Baschet, Jérôme (1985), «Les conceptions de l'enfer en France au XIV siècle: imaginaire et pouvoir», *Annales (E.S.C.)*, pp. 185-207.

64. Ya hemos mencionado el motivo de la *olla vulcani* en Gregorio Magno; se trata de una pervivencia virgiana presente en la *Visión de Drythelm* de Beda y en la isla de los herreros diabólicos en la *Navigatio Sancti Brandani*.

65. El nombre asignado a la bestia devoradora en conexión con el río infernal Aqueronte, la entrada al Hades, tarifada por el barquero Caronte. También apuntamos la pervivencia clásica ante la indescriptibilidad de los suplicios infernales: la Sibila, ante las puertas entreabiertas del Infierno, le dice a Eneas: «No, aún cuando tuviese cien lenguas y cien bocas y una voz de hierro, no podría expresar todas las formas de los crímenes ni decirte todos los nombres de sus castigos», en Virgilio, *Eneida*, Buenos Aires, Losada, 1971, p. 123.

tiva de la imagen para castigar a los usureros y ladrones, faltas sociales relacionadas con el pecado capital de la avaricia.

Si a esta imagen sumamos el otro monstruo devorador del estanque del hielo mencionado en el texto, el que engulle a los monjes lujuriosos, y al propio Satán devorador del último estadio infernal, podemos concluir que, en medio de otras torturas imaginadas como forma de castigo eterno, la Boca del Infierno sigue cumpliendo su función. Más aún, el ángel comenta que los ocho lugares punitivos son estadios transitorios, allí aguardan las almas el veredicto del Juicio finalista, mientras que el noveno —en cuyo fondo abisal mora Satán encadenado y ardiendo sobre una parilla, castigado eternamente por su propio pecado de orgullo, pero capaz de devorar y exhalar con su aliento de fuego a las almas ya juzgadas y condenadas en un proceso sin fin— es la morada infernal definitiva. Imagen definitiva y concluyente: ser condenado eternamente es ser devorado.

IV. Conclusión

La representación del Infierno como una Boca devoradora constituyó uno de los mayores esfuerzos imaginativos de los artistas medievales. En su origen iconográfico pudieren convergen las formas teriomórficas veterotestamentarias, las que, asimismo, acusan una pervivencia de la herencia mitológica de los monstruos devoradores del Antiguo Cercano Oriente y la Antigüedad clásica. Este proceso de apropiación y coalescencia sintética de la figura bestial devoradora proporcionada por los textos, fue sometida a un proceso de adaptación y resemantización acorde con dogma cristiano: esta creación artística de la primera mitad del siglo XI transformó al monstruo devorador en una metáfora del Infierno y lo puso al servicio de la doctrina; instrumentalizó su imagen con el propósito de persuadir acerca de los inconvenientes y castigos que acarrea una vida pecaminosa.

Las intenciones de los promotores de dicha imagen deben ser puestas en relación con las posibilidades de acceso a la imagen por parte de los receptores y el consecuente efecto moralizador. Cuando la Boca del Infierno se representa en los manuscritos iluminados, producidos en los monasterios o en talleres laicos, su grado de incidencia comunicativa se restringía al ámbito monacal y privado, no funcionaba como un medio instructivo para la generalidad de los espectadores sino como una herramienta devocional y meditativa personal que indujera a la penitencia. Paralelamente, su representación en vastos programas pictóricos murales y escultóricos implicó su ingreso al dominio público, en el cual se potencia su rol evangelizador y pastoral ante un público más amplio que, además, no tenía acceso al dogma escrito. En ambos casos, las mandíbulas devoradoras infernales —aun en sus elaboraciones más complejas y plétóricas de elementos atormentadores y diabólicos horripilantes, aun considerando el eficaz impacto emotivo— pudieron haber suscitado el miedo al Infierno y al fantasma de la devoración animal por la estrategia discursiva iconográfica de la Iglesia. Sin embargo, consideramos que la cabal intencionalidad de mostrar el horror punitivo funcionaba como una admonición, aunque coercitiva, para inducir a la introspección, a la meditación sobre la posible esperanza de la salvación. Es decir, vislumbrar la posibilidad de la vía soteriológica ante la percepción inmediata del destino del pecador.

El páramo documental acerca de las reacciones o cambios de conducta no nos permite comprobar la eficacia, o no, del mensaje transmitido.

Las miniaturas que hemos analizado comportan una particular relación con el texto al que acompañan, sea en el mismo folio o a plena página. Tal como hemos comprobado en los cuatro primeros ejemplos, los textos —apocalíptico, bíblico, oficio de difuntos, disquisiciones teológicas— no se referían al Infierno como una boca devoradora. Los iluminadores apelaron, entonces, no sólo a la combinación de distintas fuentes iconográficas sino también a su imaginación creadora para crear un discurso visual alternativo al discurso lexical, aún más, un discurso icónico que trastoca la estructura y la información que brindaba el texto. En este sentido, el Infierno cristiano representado como una Boca devoradora es una creación artística que ha logrado una comunicación autónoma frente a la insoslayable autoridad del texto escrito.

La Boca del Infierno llegó a ser el motivo obligado de la presentificación de Infierno, sin duda mucho más atractiva, locuaz y por qué no más convincente que las argumentaciones teológicas.

La Boca de Infierno es una de las más memorables imágenes de la Edad Media.

V. Imágenes



Fig. 1

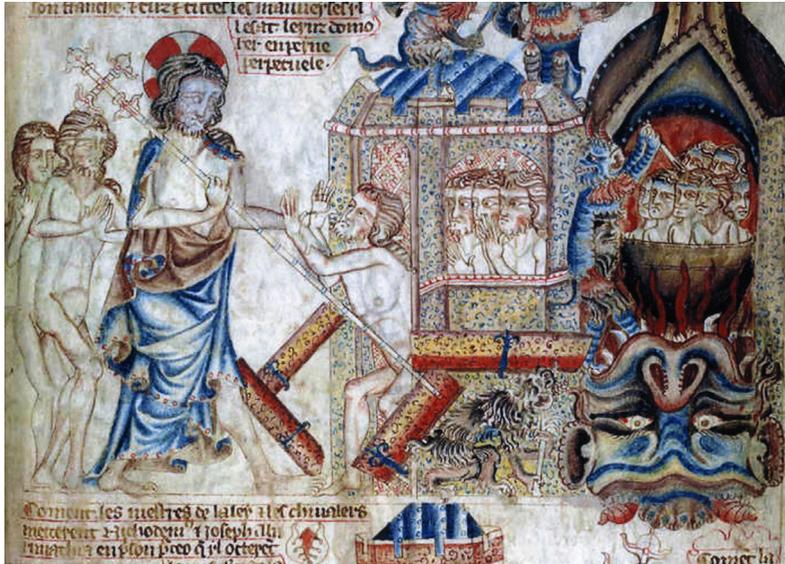


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

GÓMEZ, Nora M., «La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval», *Memorabilia* 12 (2009-2010), pp. 269-287.

RESUMEN

El cristianismo conceptualizó y previó un lugar postrero de condena eterna para quienes se apartaran de su preceptiva moral. El discurso eclesiástico intensificó deliberadamente la doctrina condenatoria a través de la predicación monacal, la homilética secular y la promoción de representaciones plásticas. En los albores del siglo XI, los iluminadores crearon una original imagen punitiva: la Boca del Infierno, la cual permitió visualizar el horror de la condena como devoración animal y llegó a transformarse en un muy eficaz medio persuasivo y moralizante para advertir a los espectadores acerca de las consecuencias de una vida pecaminosa. La Boca del Infierno llegó a ser el motivo iconográfico casi obligado de la representación del concepto cristiano de la condena eterna.

PALABRAS CLAVE: miniatura medieval, Boca del Infierno, condena eterna, persuasión.

ABSTRACT

The Christianity conceptualized and foresaw a last place for eternal condemnation for those who moved away from prescriptive moral. The ecclesiastical speech intensified deliberately the condemnatory doctrine through the monastic preaching, the secular homiletic discourse and the promotion of plastic representations. In the beginnings of the 11th century, the illuminators created an original punitive image: the Mouth of the Hell, which allowed to visualize the horror of the condemnation as a devourer animal and became to transform in a very effective persuasive and moralizing way to warn the spectators over the consequences of a sinful life. The Mouth of the Hell became to be the most common iconographic motive to represent the Christian concept of eternal condemnation.

KEYWORDS: Medieval miniature, Mouth of the Hell, Condemnation, Persuasion.

