



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

**Unidad Iztapalapa**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA.**

***“LAS FORMAS DEL INFIERNO. REPRESENTACIONES EN OCCIDENTE”.***



**TRABAJO TERMINAL QUE  
PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN HISTORIA  
PRESENTA:**

**MISAEEL UZZIEL FIESCO MARTÍNEZ.**

**ASESORA: DRA. MARÍA FERNANDA GARCÍA DE LOS ARCOS.**

**LECTOR: DR. GEORG LEIDENBERGER.**

**A mi Mamá, Marcela Martínez Amezcua,**  
Por todo sus esfuerzos e impulsos, paciencia y  
Su ejemplo de vida

**A la Dr. María Fernanda  
García de los Arcos.**  
Por su entusiasmo en la asesoría de este trabajo  
y apoyo absoluto.

*“Peccantem me quotidie, et non poenitentem, timor mortis conturbat me. Quia in inferno nulla est redemptio, miserere mei, Deus, et salva me”.*

Adagio Medieval.

## Índice general.

Introducción.....	1
1. Las Bocas del Infierno desde el imaginario medieval.....	9
1.1. La Boca del Infierno en la miniatura.....	13
1.2. Efectos en el arte: la Anástasis.....	21
1.3. Secuelas posteriores.....	27
2. El Infierno en los Juicios Finales. Dos producciones artísticas.....	32
2.1. La catedral: escenario de representaciones litúrgicas e infernales....	36
2.2. Infiernos frescos: Representaciones infernales en los muros.....	61
3. La escuela flamenca: el inframundo al óleo.....	96
3.1. Hans Memling.....	102
3.2. Dirk Bouts.....	107
3.3. Jan van Eyck.....	109
3.4. Jheronimus van Aken, El Bosco.....	113
3.5. Infiernos a partir del siglo XVI.....	119
Consideraciones finales.....	129
Fuentes.....	137
Índice de figuras.....	143

## Introducción.

En el momento de escribir estas líneas –y en plena Semana Santa– comenzó a circular por distintos medios la polémica respuesta que el papa Francisco, actual cabeza de la Iglesia católica, proporcionó a un periodista italiano al mencionarle que: “No existe un Infierno, sino la desaparición de las almas pecadoras”. Aseveración que causó disgusto en el Vaticano pero que parece no impactar de un modo profundo a la sociedad creyente contemporánea. Hoy en día, pocas personas educadas (en el significado literal de la palabra) consideran seriamente el concepto de Infierno. Se postula que la idea de un lugar eterno y tortuoso carece de vigencia y que, por tanto, es falsa. No obstante, uno de los cuestionamientos que nos debemos hacer es, ¿hasta qué punto el concepto de Infierno ha tenido vigencia y sentido? ¿lo tuvo alguna vez? o, si es el caso, ¿ha sido sólo una superstición obsoleta en el trascurso de la historia? Una superstición podría delimitarse a una creencia que no es congruente con algún sistema de pensamiento que se tiene del mundo, como cualquier otra religión o doctrina. En ese sentido, para esfera científica moderna, por ejemplo, el Infierno es sin duda una superstición que no tiene cabida entre su conjunto de principios, pero no así para el punto de vista cristiano, ya que dentro de sus dogmas se construyen fácilmente lugares situados en el más allá. El mundo moderno ha modificado sus creencias, pero, por otro lado, es un hecho que el Infierno tiene una larga historia de continuidad y una de las aproximaciones que se pueden utilizar para estudiarla es mediante sus producciones artísticas: como en la literatura, la pintura o la escultura.

Este trabajo explora distintas manifestaciones figurativas derivadas del imaginario europeo sobre el sitio que se encuentra en el más allá: el Infierno. Lugar lúgubre, pestilente, de tormentos y, por definición, inferior –procede del latín *inferus*: que alude a lo subterráneo–, ha sido fuente de representaciones visuales en distintas corrientes y períodos dentro de la historia del arte. Pero, ¿por qué hacer una investigación sobre pinturas y esculturas del Infierno? Porque uno de los fenómenos que permite a los

historiadores acceder a creencias de otras épocas es estudiar las producciones artísticas, resultado de las ideas coetáneas y que reflejan parte de la mentalidad de la época. Las creencias que surgieron en épocas anteriores pueden existir hasta nuestros días, aunque no con la misma fuerza emocional que cuando prevalecieron. El caso del Infierno, el cual vivió una época enérgica –aludiendo a que la noción que se tenía sobre él era efusiva– desde finales de la Edad Media hasta los últimos años del Renacimiento, es un tema que poco a poco ha recobrado el interés de científicos sociales debido a las implicaciones escatológicas que tiene en relación con la sociedad.

La popular “morada del Diablo” –el principal ente maligno–, a pesar de ya no ser del todo válida como en siglos anteriores<sup>1</sup>, sigue siendo un elemento fundamental del imaginario cristiano. Esta región por mucho tiempo ha constituido uno de los enigmas más grandes de la vida después de la muerte planteado por diversos grupos humanos. Se trata del miedo generalizado a lo desconocido, una de las viejas pesadillas de la humanidad y va más allá del dogma cristiano. El Infierno, como se mostrará, es multiforme y está ligado a la condición humana que se proyecta en sus sufrimientos y padecimientos, del mismo modo en que su contraparte, el Paraíso, es la ponderación de las esperanzas en vida. Asociado con la idea de juicio y castigo eterno –la principal diferencia entre el Purgatorio, el cual es un sitio temporal en el que se purifican las almas–, el Infierno es el reflejo de la decadencia y de los fracasos de cada civilización en su combate por resolver sus problemas sociales y morales, es una situación tortuosa como consecuencia de los actos “malos” cometidos y que se encarga de castigar la justicia divina, Dios creador, difiriendo de la justicia humana. Es decir, es un lugar para todo aquel culpable que implica, en primer lugar, la noción de la supervivencia del alma después de la muerte y, por otro lado, la existencia de prohibiciones<sup>2</sup> que, de

---

<sup>1</sup> Por una parte, por el declive de las creencias tradicionales, el replanteamiento por la misma Iglesia sobre lo que en realidad es el Infierno y, por otra parte, por la relativización de las fronteras actuales entre el bien y el mal.

<sup>2</sup> Minois, Georges, *Historia de los Infiernos*, Barcelona, Paidós, 2005, pág. 19.

no ser acatadas, el o los individuos tendrán un destino trágico. Dicho sistema de normas es materializado, en el caso del cristianismo, por la Biblia. Tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento son, sino la fuente, sí la referencia para la gran mayoría de las representaciones de los Infierno cristianos. Por tanto, implica que los modelos culturales (religiosos) del occidente medieval procedan ante todo de la Biblia, es decir, de Oriente. El desierto es la realidad geográfica, histórica y, a la vez, simbólica del Infierno. Éste, a la par, está influenciado y tiene sus raíces en mitos y leyendas procedentes de Mesopotamia –como la epopeya de Gilgamesh de alrededor de dos mil años antes de nuestra era–, de los antiguos hebreos y su Seol –o Sheol, fundamental en la narrativa del Antiguo Testamento–, de las estructuras religiosas egipcias –como el Pesaje de las Almas– pasando por Grecia antigua y su literatura – en donde los poetas, Hesíodo y Homero con *La teogonía*, *La Ilíada* y *La Odisea* respectivamente, describen el sistema infernal. El reino de los muertos o inframundo, bajo el poder de Hades, hermano de Zeus y Poseidón, tenía una extensa geografía, pero su lugar de tormento eterno a donde iban a parar los condenados se conocía como Tártaro. Por último, Sófocles, Aristóteles, Heráclito, Platón, entre otros filósofos, contribuyeron en la elaboración de reflexiones acerca del mal y del Hades griego– del mismo modo que en Roma –siento Virgilio su principal exponente con *La Eneida*, texto en el que posteriormente se inspiraría Dante para su *Divina Comedia*, la gran influencia para los Infiernos italianos a partir del siglo XIV–. El Infierno existió en muchas de las civilizaciones, su origen osciló en cada una de ellas<sup>3</sup>, así como también se fue transformando, pero es el cristiano, quizá, el que está más articulado, sistemático y completo.

La historia del Infierno en la Edad Media, cuando éste ya estaba formado, se articuló sobre todo por los textos apocalípticos (canónicos o no, como el libros de Juan y Pablo, así como *La revelación* de Pedro y Daniel, el *Libro de Enoc*, etc.) y por la

---

<sup>3</sup> *Ibid.* págs. 19-69. Cfr. Xella, Paolo, ed., *Arqueología del Infierno. El más allá en el mundo antiguo Próximo-Oriental y Clásico*, Barcelona, Editorial AUSA, 1994. También véase, Gardiner, Eileen, ed., *Visions of heaven and hell before Dante*, Nueva York, Italica Press, 1989.

propia Iglesia católica –manifestando sus planteamientos como parte de los Concilios, en especial en los de: Nicea en el año 325, en el de Letrán en 1123 y en Trento en 1545<sup>4</sup>–, así como por las ideas y reflexiones de personajes como Tomás de Aquino, *La Ciudad de Dios* de san Agustín, Alberto y Gregorio Magno en su *Diálogos*, visiones y “viajes” al más allá narradas en obras conocidas como *exempla*<sup>5</sup>, y otras narraciones más populares como *La visión de Tungdal* y *El Purgatorio de san Patricio*, todas ellas fuentes de inspiración para las posteriores producciones pictóricas.

Ahora bien, desde la perspectiva historiográfica contemporánea, en general, no hay un trabajo completo (y si lo hay, soy ignorante del mismo) que aborde la historia acerca del Infierno antes de que los franceses Jacques Le Goff y Georges Minois lo hicieran. Sus obras se titulan: *El nacimiento del Purgatorio* e *Historia de los Infiernos*, respectivamente. Ambos trabajos se realizaron con un enfoque relativamente similar: rastrear los orígenes del inframundo entre las primeras civilizaciones y observar su desarrollo dentro de la historia de las mentalidades y de las ideas, clasificando cada etapa en la que se veían continuidades o se sufrían cambios. Otro historiador que desafió el rechazo del Infierno como objeto de interés histórico fue Gary Schmidt con su investigación titulada *The iconography of the Mouth of Hell*, sin duda apropiada para el estudio iconográfico acerca de los orígenes de las Bocas del Infierno. Las investigaciones acerca del Infierno (pero no del todo de sus representaciones) se abordan implícitamente en estudios acerca del Diablo, entre los que destacan: *El Diablo: una máscara sin rostro* de Luther Link, *El príncipe de las tinieblas: el poder del bien y el mal en la historia* y *El Diablo: percepciones del mal desde la antigüedad al cristianismo primitivo* de Jeffrey Burbon Russell, los cuales también fueron importantes para el aprovechamiento de nuevas fuentes para el estudio del Infierno.

---

<sup>4</sup> Cohen, Norman, *Los demonios familiares en Europa*, Madrid, Alianza, 1980, pág. 45.

<sup>5</sup> De los cuales hay una buena cantidad producidos en la Nueva España, inspirados en los relatos europeos. Véase, Lugo Olín, María, *Por las sendas del temor. una antología para viajar por los Infiernos novohispanos*, México, INAH, 2017.

Otros estudios hechos en México como; *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el virreinato de la Nueva España* de Gisela von Wobeser y la tesis de doctorado titulada *Las caras del maligno* de Berta Gilabert, no se centran en Europa, pero a diferencia de los demás, trabajan la imagen y fueron útiles en el momento de la aplicación de la metodología. La historiografía infernal que brinda aspectos innovadores tiene como procedencia dos estudios italianos que particularmente trabajan cuadros y frescos, me refiero a *Lo demoníaco en el arte, su significado filosófico* de Enrico Castelli y *Demonios en el arte, Florencia, de la Edad Media al Renacimiento* de Lorenzi Lorenzo. Ambas obras con una clasificación artística impecable y más profunda. Por último, algunos artículos fueron de gran utilidad para poder centrarme en regiones europeas, entre los que destaca: “La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval” de Nora M. Gómez, así como de otros tantos que descansan sobre el estudio de arquitectura románica, gótica y sobre elementos puntuales de la escuela flamenca, como datos biográficos y listados de obras completas de los artistas, por ejemplo. En general, el amplio tema sobre la historia y sobre las producciones artísticas del Infierno tiene muchos espacios en blanco, lo que significa que a aquellos a quienes nos interesa este tipo de temas, aún tenemos un largo territorio por recorrer.

Con respecto de la bibliografía, al ser un trabajo que se desarrolla sobre iconografía europea específica, las escasas fuentes fue un problema presente, sin embargo, se utilizaron fuentes de género pictórico e histórico: en su inmensa mayoría se consultaron libros de bibliotecas especializadas como las ubicadas en el Instituto de Investigaciones Estéticas y en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, así como en la biblioteca “Dr. Eusebio Dávalos Hurtado” del INAH en el Museo Nacional de Antropología, útil para la consulta de fuentes documentales como *exempla* y catecismos novohispanos. También se utilizaron artículos de revistas extranjeras (conseguidos en formatos electrónicos), resultado de amplias búsquedas, útiles al tratar asuntos particulares de temas de arte, por ejemplo. Las fuentes de género pictórico se localizaron en los

mismos libros, revistas, catálogos de exposiciones y, algunas veces, en acervos digitales de museos, tal es el caso del Museo Nacional del Prado, en Madrid, España.

Como ligeramente se ha mencionado hasta ahora, el objetivo central de este trabajo ha sido conocer las formas en que el Infierno, como sitio en el más allá, ha sido imaginado y representado en distintas superficies como resultado de fenómenos artísticos y sociales en diferentes lugares de la Europa Occidental desde finales de la Edad Media hasta épocas renacentistas. Se parte de la premisa de que no toda transformación en el imaginario necesariamente supone un cambio en la mentalidad, es decir, las diversas formas en que el Infierno ha sido concebido –lo cual es completamente lógico al tratarse de un lugar creado por el humano– pueden significar cambios que afectan su concepción (sus formas y apariencia), pero no forzosamente tienen incidencia sobre su mentalidad, que depende de otros elementos. El Infierno, al igual que el Diablo, es multiforme por naturaleza y es susceptible a adaptaciones en función al tipo de sociedad que lo imagine, que existan decenas de formas infernales no quiere decir que afecten los lazos entre la idea de un más allá y el creyente, al contrario, expanden la visión simbólica del lugar terrorífico. En ese sentido, el arte –sobre todo en la literatura que muchas veces funge como la base iconográfica para la pintura y escultura. Sin embargo, se debe tener en cuenta que no todo lo mencionado en los documentos se encuentra representado gráficamente, ni todas las imágenes tienen incidencia sobre los textos– ayudó a estructurar la idea imaginaria de cómo era el más allá, en donde todos tenían su destino asegurado, ya sea en el Cielo o el Infierno, dependiendo de su comportamiento en vida.

Este trabajo pretende ser un estudio sobre la historia de las ideas, cuya investigación no se centra en hacer una crítica de arte ni una narrativa histórica del Infierno, sino usar la pintura y la escultura como documentos, más allá de su perspectiva estética, que nos permitan observar comportamientos de la sociedad religiosa medieval y renacentista de Europa. Por ende, la base metodológica de este trabajo se apoya en considerar el estudio de la imagen como documento para hacer historia, propuesta

hecha por Peter Burke,<sup>6</sup> es decir, como un testimonio y producto cultural digno de ser estudiado. A lo largo del trabajo se identificaron elementos que permanecieron constantes y otros tantos que sufrieron transformaciones con respecto al imaginario social del Infierno, propuestas de análisis hechas por la corriente historiográfica de la Historia Cultural para estudiar las mentalidades e intentar mostrar, según Robert Darnton, “cómo la gente organiza la realidad en su mente y cómo la expresa en su conducta”<sup>7</sup> y, por ende, en sus producciones artísticas, que se analizan mediante un proceso de recolección e indagación de información, así como de una selección de fuentes. Otra herramienta metodológica indispensable fue el análisis iconográfico, el cual, según Panofsky, es “la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma”.<sup>8</sup> Este estudio presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal y como el Infierno ha sido transmitido a través de fuentes literarias, por la lectura intencionada o por la tradición oral. El estudio iconográfico se compone por tres niveles o etapas de análisis: el pre-iconográfico (o de forma), iconográfico (o de significado) e iconológico (o de contexto). En el primero se emplea la experiencia práctica en reconocer o describir objetos y los hechos análogos, es la identificación y enumeración de formas puras, configuraciones de línea, color, objetos naturales, etc. El segundo nivel es la identificación de un significado, ya sea de motivos artísticos, temas o conceptos. Se trata de descifrar el mensaje de la obra al identificar historias o alegorías como, por ejemplo, que una figura femenina con un melocotón en la mano

---

<sup>6</sup> El autor menciona que “las imágenes reflejan un testimonio ocular” y las “pinturas, estatuas, estampas, etc. permiten a la posteridad compartir las experiencias y los conocimientos no verbales de las culturas del pasado”. Así mismo, en el ámbito religioso, argumenta que “las imágenes desempeñan un papel primordial a la hora de producir la experiencia de lo sagrado. Expresan y forman...las distintas ideas de lo sobrenatural...ideas de dioses y demonios, de santos y pecadores, de Cielos e Infiernos.” Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, págs. 16-17, 59.

<sup>7</sup> Darnton, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa*, México, FCE, 1987, pág. 11. Sin embargo, menciona el autor que “este tipo de historia cultural pertenece a las ciencias interpretativas” y que “el funcionamiento mental es tan impenetrable en las selvas como en las bibliotecas”. Es decir, el espíritu etnográfico del autor es similar al espíritu “de detective” del que habla Ginzburg. Véase, Ginzburg, Carlo, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Océano, 2008.

<sup>8</sup> Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972, pág. 13.

es la representación de la Veracidad. Por último, el tercer nivel, también llamado de significado intrínseco o de contenido, es el descubrimiento e interpretación de los valores simbólicos, basándose en el conocimiento de las tendencias esenciales de la mente humana según las circunstancias de la época.<sup>9</sup> Es, en otras palabras, el contexto sociocultural e histórico del autor y su posible relación con su obra.

La investigación está dividida en tres capítulos, cada uno presenta un ejemplo distinto de producciones artísticas sobre el Infierno, como resultado de diversos factores sociales y culturales. El primero de ellos se centra sobre el estudio de las llamadas Bocas del Infierno o Bocas de Dragón, originadas en la Inglaterra del siglo XI en forma de miniaturas, ilustraciones en páginas de salterios, biblias, apocalipsis, etc. y su traslado a retablos, pinturas al óleo y al fresco, las cuales llegaron a regiones inclusive de América, en lo que ahora es México y Perú. El segundo capítulo se divide en dos manifestaciones artísticas distintas pero que comparten el mismo tema iconográfico: los Juicios Finales. Por un lado, se estudia el tema escatológico presente en los pórticos de iglesias y catedrales románicas y góticas de Francia y España entre los siglos XII y XV, así como el ejemplo de algunas vidrieras. Y, por otro lado, el mismo tema iconográfico, pero con características muy específicas, ahora plasmado en los muros de las iglesias italianas en forma de mosaicos y de pinturas al fresco, así como su desplazamiento a territorios franceses y americanos que se realizaron hasta el siglo XVII. El tercer capítulo se desenvuelve en la producción de los Infiernos al óleo de los maestros representantes de la escuela flamenca, desde el siglo XV con Jan van Eyck, pasando por el loco estilo bosquiano hasta llegar a Rubens en el siglo XVII. Por último, se incluye en las consideraciones finales un ejemplo de fuentes documentales como aproximación a las obras analizadas, un *exempla* español del siglo XVII que se editó en México años después, acerca de una visión, la descripción del Infierno mediante el viaje de una Madre carmelita descalza.

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, págs.15-18.

## 1. Las Bocas del Infierno desde el imaginario medieval.

“¿Quién abrirá las puertas de su rostro? Los órdenes de sus dientes espantan. [...] De su boca salen hachas de fuego; centellas de fuego proceden. De sus narices sale humo, como de una olla o caldero que hierve. Su aliento enciende los carbones, y de su boca sale llama.”

(Job, 41: 14, 19-21)

Las puertas –o el equivalente a entradas y salidas– del infierno han sido narradas y representadas por diversas culturas de acuerdo a sus creencias teológicas. La certidumbre de que los infiernos o inframundos tienen su propio acceso o accesos, descansa en las historias de aquellos que han podido ir y venir del lugar donde las penas y lo fétido abundan. Pero para poder visitar el infierno no siempre se ha tenido que morir y esperar el Juicio Final, antes de que esa creencia existiera, el mito de Orfeo contaba ya cómo éste fue al inframundo donde, con ayuda de su música, sorteó los peligros que ahí aquejaban para buscar a su esposa Eurídice y poder llevarla de nuevo al mundo terrenal. Otro de los ejemplos que sitúan el infierno como algo físico y debajo de nosotros, se encuentra con los nativos nicaragüenses quienes consideraban que la entrada al infierno estaba en el volcán activo de Masaya (idea que fue confirmada por los frailes españoles a principios del siglo XVI cuando bajaron y vieron la fosa del volcán, después colocaron una cruz y ahora es conocida como la Cruz de Bobadilla) o, la leyenda urbana que cuenta que las puertas del infierno se encuentran en el Monasterio del Escorial, a las afueras de Madrid.

Se podrían acumular muchos ejemplos más que nos muestren cómo es que diversas culturas conciben las puertas a lo ultramundano, pero lo que nos interesa aquí es saber por qué en el cristianismo de finales de la Edad Media se representó la entrada del infierno como una boca bestial, las llamadas: Hellmouths, Bocas del Infierno o bocas

del dragón. Gary Schmidt en *The iconography of the Mouth of Hell*<sup>10</sup>, sitúa el origen de tal tema iconográfico en los escritorios monacales de Canterbury y Winchester, Inglaterra, en el contexto de la reforma monacal impulsada desde Cluny, en el que uno de los principales objetivos de la orden benedictina fue revitalizar y renovar la espiritualidad de la Iglesia que se encontraba expuesta por el Danelaw pagano (una región que había sido parte de dominio vikingo). Es decir, la imagen puso haber tenido raíces políticas.

Antes de entrar más en detalles, se debe decir que el imaginario infernal jugó un papel importante para la Iglesia de finales de la Edad Media. Fue un elemento central dentro de la mentalidad de los individuos y también sobre su vida social. 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<sup>11</sup>. La temática infernal<sup>12</sup> tuvo una gran fuerza expresiva en su representación. El impacto visual fue el principal medio para representar lo irrepresentable y, al mismo tiempo, sirvió como un instrumento eclesiástico.

Como se ha visto hasta ahora, el Infierno ha sido representado de muchas formas, desde un lugar abierto (como una pequeña ciudad o áreas simplemente oscuras) y dividido en secciones de tortura, hasta sitios donde se pueden apreciar solamente algún tipo de acción, como los son los calderos hirvientes. Sin embargo, en los primeros decenios del siglo XI los monjes anglosajones optaron por representarlo como una Boca bestial devoradora. Es un tanto complicado rastrear el origen de este tipo de representación, no obstante, se puede decir que las fuentes iconográficas de la

---

<sup>10</sup>Schmidt, Gary, *The iconography of the Mouth of Hell*, London, Associated University Presses, 1995. Quizá la obra más completa y más citada para comprender este fenómeno iconográfico.

<sup>11</sup>Gómez, Nora, "La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval" en *Memorabilia*, 12, Universidad de Buenos Aires, 2009-2010: 272.

<sup>12</sup> La cual tiene sus bases en textos apócrifos como: el *Apocalipsis de Pedro*, el *Apocalipsis de Pablo*, en el *Libro de los Jubileos* o en el *Martirio de Isaías*. Éstos últimos, por ejemplo, personifican la figura de Satán.

Boca del Infierno se encuentran en la coalescencia de distintas figuras bestiales bíblicas<sup>13</sup>:

- a) El león (asociado con satanás<sup>14</sup>)
- b) El dragón apocalíptico que espera el nacimiento del niño para devorarlo<sup>15</sup>.
- c) La ballena que devoró a Jonás, cuyas entrañas son asimiladas como lugar de castigo (pero no eterno ya que Yahvé lo rescata)
- d) Textos del Antiguo Testamento que le dan un carácter devorador a las cavidades de la tierra<sup>16</sup> y que la imaginación anglosajona posteriormente le dio su carácter bestial.

No se puede concluir que haya una sola figura principal de la que descienda como tal la representación de las Bocas del Infierno, sin embargo, se puede poner en énfasis que los orígenes de este tema iconográfico en su mayoría están en el Antiguo Testamento (pero también en el N. T.) y en textos apócrifos como los son los otros Apocalipsis fuera del de Juan de Patmos. Así mismo, no sólo se debe vincular a las tradiciones hebreas con las bases principales de la presente iconografía –y con las representaciones del Hades en general– sino con todas las creencias pasadas y coetáneas<sup>17</sup>, como ya se irán mencionando.

Lo que también se puede discutir, es su finalidad y propósito. Como se mostrará con los ejemplos, en un inicio sólo los monjes tenían acceso a los documentos donde se

---

<sup>13</sup>*Ibid.*, pág. 273.

<sup>14</sup> I Pedro: 5, 8." Sed templados, y velad: porque vuestro adversario el Diablo, cual león rugiente, anda alrededor buscando a quien devore".

<sup>15</sup> Apocalipsis: 12, 4. "[...] Y el dragón se paró delante de la mujer que estaba ara parir, a fin de devorar a su hijo cuando hubiese parido"

<sup>16</sup> Isaías: 5, 14; "Y por eso ensanchó su interior el sepulcro, y sin medida extendió su boca: y allá descenderá la gloria de ellos, y su multitud, y su fausto [...]". Números: 16, 30-33 "Mas si Jehová hiciere una nueva cosa, y la tierra abriere su boca, y los tragare con todas sus cosas, y descendieren vivos al abismo [...]".

<sup>17</sup> Para una mayor abundancia de referencias, véase Gómez, Nora, "Las fuentes iconográficas de la Boca del Infierno" en *Fuentes e Interdisciplina*, Buenos Aires, ed. Ariel Guance, 2007: 99-113. En el artículo, la autora discute que las referencias exceden el ámbito hebreo, por lo que se debe analizar junto con los mitos y leyendas de pueblos vecinos, como los relatos babilónicos, cananeos y egipcios.

encontraban este tipo de representaciones, aunque su difusión fue muy rápida. En general se podría decir que las Bocas del Infierno se tratan de un discurso icónico cuyo posible objetivo era el de una enseñanza moralizante que comprometía la conducta terrenal (las artes visuales como un medio de adoctrinamiento). Los mojes anglosajones apostaron por la fuerza expresiva, la naturaleza amenazante y destructiva de las fauces devoradoras, confiaron en su impacto dramático y supieron encontrar un medio idóneo para darle forma a la infigurabilidad del Infierno<sup>18</sup>.

La imagen antropomórfica de la Boca del Infierno se desarrolló desde los últimos años del siglo X dentro de los monasterios ingleses y tuvo una rápida propagación por varios países de la Europa Occidental, entre los cuales se encuentran los Países Bajos, España e Italia. Según Schmidt, las primeras fauces aparecieron en “foros puramente devocionales privados” (purely private devotional forums) y después aparecieron en “foros públicos exhortatorios que animaban a los espectadores a meditar en su final”<sup>19</sup>, es decir se repite esta idea de que forman parte de una enseñanza moralizante. Y durante los siglos XII y XIII, respectivamente, la imagen se transformó en un producto dramáticamente muy elaborado, agregándole puertas, calderos y múltiples cabezas además de personajes demoniacos por doquier, cambiando así una simple entrada a un complejo esquema infernal y condenatorio. También, se le agregaron algunos efectos visuales salidos de la imaginación y drama medieval, como el fuego (que no puede faltar en la representación de un infierno), humo, truenos y otras con colores muy vistosos.

---

<sup>18</sup> Gómez, Nora, “La representación...”, *op. cit.*: 274.

<sup>19</sup> Ohlgren, Thomas H., “The iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century by Gary Schmidt”, en *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 96, No. 3, University of Illinois Press, 1997: 434. Una revisión del libro muy interesante.

### 1.1. La Boca del Infierno en la miniatura.

En el libro existió desde un principio una relación entre lo medular (el texto en sí) con su presentación y ornamentación. Lo perceptible entre las formas literarias y gráficas fue una combinación de elementos que bien pueden estar ligadas, en este caso, a lo mágico-irracional. Es decir, en los tiempos en que el libro era ante todo la Sagrada Escritura, los creyentes, aun siendo analfabetos, tenían fácil acceso a su contenido gracias a su decoración artística. Eran relativamente pocos los textos ilustrados o incluso iluminados dentro de la Edad Media y finales de ésta, muchas veces tenía que ver con qué pasaje del libro se ornamentaba. En la literatura cristiana en un principio la decoración artística se limitaba ante todo y casi exclusivamente a aquellos libros que era utilizados en el servicio religioso: el sacramentario (posteriormente llamado misal), el evangelario y el salterio; en los siglos posteriores serían los libros de coro (textos propios del canto) y el Apocalipsis, el cual sedujo a los miniaturistas y estimuló la fantasía de ilustración artística mediante el contenido alegórico de su lenguaje literario<sup>20</sup>. Se puede decir que la miniatura es la decoración de una página, tiene una función estilística decorativa y su contenido figurativo determinado, la mayoría de las veces, por la idea del texto que es la estructura del libro.

Ahora bien, dentro de la miniatura, las primeras representaciones de la Boca muestran a ésta de perfil hacia donde esté presente el grupo 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<sup>21</sup>; 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. Un ejemplo de esta multiplicación de bocas (**fig. 1**) en una sola imagen, se puede ver en el Apocalipsis

---

<sup>20</sup>Pächt, Otto, *La miniatura medieval. Una Introducción*, Madrid, Alianza, 1987, págs. 32-44, 161-172.

<sup>21</sup> Gómez, Nora, "La representación...", *op. cit.*: 275.

Gulbenkian (c. 1265). Un manuscrito lujoso, el cual en un inicio perteneció al papa Clemente IX, pasó por un par de propietarios más hasta que en 1920 fue adquirido por Calouste Gulbenkian. Iluminado en Londres, en él se representan tres bocas enfrentadas, creando en el centro un lago de fuego donde los condenados sufren a lado de bestias infernales y metamorfoseadas<sup>22</sup>. Un acceso violento y torturador que hace alusión a las *gryllas* clásicas y que sugiere que la imaginación pictórica ha ido más allá de lo que proporcionan los textos apocalípticos. Es posible observar que el fuego no consume a los condenados, rodeados por dos bocas leoninas enfrentadas (con grandes cuernos y colmillos) y una tercera expulsora de fuego que, a su vez, tiene otros tres rostros en su frente con expresiones particulares. Es curiosa la combinación de los colores rojo, azul y verde. El verde en lo grotesco de las bestias, el rojo haciendo alusión al fuego infernal y el azul, al fuego celestial que está presente en el libro canónico del Apocalipsis, “[...] Y Dios descendió fuego del cielo y los devoró. Y el Diablo que los engañaba fue lanzado en el lago de fuego y azufre, donde está la bestia y el falso profeta y serán atormentado día y noche para siempre jamás”<sup>23</sup>. Dentro del lago de fuego se perciben tres bestias, dos leoninas (posiblemente Lucifer y el Anticristo) y una criatura con seis cabezas, uno de los tantos monstruos que ronda en las profundidades. Es entonces un infierno trifacial que, a su vez, también hace corresponder a otras tres fuerzas del mal que de igual modo están dentro del Hades (el Diablo, el Leviatán y el falso Mesías). Por último, en la esquina inferior derecha de la imagen, fuera de las Bocas devoradoras, se encuentra un diablillo de cuerpo azul y cabeza de tono marrón, con pequeñas alas, patas con garras en lugar de pies y con una especie de garfio, seguramente en alguna actividad alborotada.

---

<sup>22</sup> Que bien podría hacer referencia al estrecho de Mesina, donde habitaban las monstruosas Escila y Caribdis, devoradoras de animales y humanos.

<sup>23</sup> Apocalipsis: 20, 9-10. Las fuerzas del mal son vencidas, en los momentos previos al Juicio Final.



**Fig. 1.** *Apocalipsis Gulbenkian* (folio 71), Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa, c. 1265-70.

Hasta este punto habría que hacer una observación. No todas las miniaturas infernales dentro de los libros cristianos se trataron precisamente de las Bocas del Infierno, hubo otras producciones artísticas como el Infierno de los hermanos de Limburgo (Herman, Paul y Jean, fl.1385-1416). Son mayormente conocidos por haber realizado el manuscrito iluminado de *Las muy ricas horas del duque de Berry*, hacia 1410 por encargo del duque Juan I de Berry, y que actualmente se conserva en el Museo Condé en Chantilly, Francia. Lo más interesante del Infierno de los Limburgo, presente en el folio 108 del manuscrito, es que el enorme Diablo, como figura central del Hades rocoso, se encuentra castigando condenados mientras está yacente en una parrilla alimentada por otras huestes malignas y sus grandes fueles. Es decir, el Infierno es también un lugar de condena para su propio príncipe, lo que no quiere decir que lo prive de realizar torturas ahí dentro, ya que parece divertirse al azar algunos cuerpos

desnudos. Por otro lado, la iconografía de las Bocas devoradoras como decoración de libros fue realmente relevante y destacada. En el *Salterio de Blanca de Castilla* (c.1200) de nombre homónimo al del comitente, es decir, al de la madre del rey Luis IX de Francia, podemos encontrar otro ejemplo interesante de una Boca infernal, así como en un largo etcétera de libros cristianos. Pero una de las ornamentaciones más famosas se encuentra en el *Salterio de Winchester*, también conocido como *Salterio de Henry de Blois* (c.1150) por, seguramente, su comitente, obispo de Winchester de 1129 hasta su muerte en 1171. El infierno, de autor anónimo, que aparece en este libro (**fig. 2**) se trata de dos bocas –con rasgos de reptiles, por su piel escamosa de tono verdoso y marrón y largos colmillos, pero a su vez con hileras de dientes. Tienen detalles, como en sus cuernos y en la culminación de los dientes, que parecen formar algún tipo de serpientes o dragones– enfrentadas de manera vertical, creando, con sus hocicos abiertos, un círculo con fondo oscuro en el que se encuentran los condenados. Más allá del rasgo principal que son las dos grandes Bocas monstruosas enfrentadas para crear la entrada al Infierno, hay dos elementos característicos interesantes. El primero es que existe una entrada, la cual es vigilada y cerrada con llave por un arcángel. En contorno de la hoja y su decoración es fundamental para comprender que es un Infierno cerrado, y que quizá sea abierto sólo cuando un alma nueva tenga en su destino tan fétido lugar. Es la extensión de la idea de que el más allá subterráneo es controlado por Dios y no por el Diablo, el cual es posible ver dentro del círculo infernal como una figura de mayor tamaño de que las demás, apenas asomándose y pareciendo vigilar al ángel. El segundo elemento interesante son los condenados, entre ellos y los diablillos torturadores se puede observar un principio infernal, la no discriminación social. Es claramente distinguible porque algunos de los condenados, hombres y mujeres, tienen sobre sus cabezas coronas, símbolo de la autoridad de un monarca, mientras que otros no tienen nada. Es interesante sobre todo porque el hermano de Henry, Stephen de Blois, fue rey de Inglaterra de 1135 a 1154. En fin, no hay mucha información acerca de dicho manuscrito ni de sus autores, pero como cualquier otro libro para orar tuvo una función decorativa y religiosa-devocional.



**Fig. 2.** Boca del Infierno cerrada por un arcángel (detalle) dentro del *Salterio de Winchester*, Anónimo, Biblioteca Británica, Inglaterra, siglo XII.

Una de las ilustraciones más impactantes está dentro de un libro de plegarias medievales, el Libro de Horas de Catherine de Cleves (c. 1440), realizado ya en el siglo XV y adquirido en dos partes por la Pierpont Morgan Library (llamada actualmente Biblioteca y Museo Morgan, en Nueva York, E.U.) en 1963 y 1970, respectivamente (**fig. 3**). Estos libros de oraciones presentan pocas ilustraciones 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 al 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<sup>24</sup>. Catherine, duquesa de Güeldres y condesa de Zutphen, hija del duque Adolfo de Cleves en los Países Bajos, encargó un libro ilustrado con las devociones para, seguramente, orar muchas horas a la semana. De sus más de 150 miniaturas, podemos destacar una de la sección “Oficio de Difuntos”, el folio 163 el cual es una muestra de la imaginación pura en relación a las bocas del infierno por el maestro anónimo que la realizó. La imagen contiene tres bocas devoradoras fusionadas con una construcción arquitectónica, una especie de castillo en medio de un fondo oscuro, sin vida. La primera boca se encuentra entre dos calderos, mismos que se encuentran en lo alto de dos grandes columnas exteriores del edificio. En los calderos, alimentados por el fuego de las chimeneas, se puede observar cómo son torturadas dos almas pecadoras: por el lado derecho dos diablillos se encuentran partiendo a la mitad el cuerpo desnudo del condenado, y en la otra caldera, otro par de diablillos se prepara para golpear al castigado con una especie de báculo. Regresando a la boca que está entre estas dos escenas, ésta está con los ojos cerrados y de su hocico parecen emanar llamaradas. El labio superior de la boca parece formar parte de un arco, mientras que la mandíbula forma parte de una cornisa almenada, a modo de dentadura, en la que dos criaturas demoniacas más se divierten arrojando objetos candentes a aquello que están fuera del edificio. Dentro de esta primera boca, una puerta de la que sólo se puede ver un rojo intenso en su interior. Bajo la cornisa, está una segunda boca leonina, más grande y tosca que la primera y con una mandíbula inmensa de color amarillo, que contrasta perfecto con el fondo negro de la miniatura. Sobre la cabeza de esta boca, un demonio parece dirigir los hechos soplando un instrumento como los cuernos de guerra, mientras más de una decena de agentes del infierno acosan las almas en pena con sus tridentes, martillos y garfios. En el interior de esta boca de grandes colmillos, se encuentra una tercera, que se puede escapar a la vista si no se mira con atención. Con

---

<sup>24</sup> Gómez, Nora, “La representación...”, *op. cit.*: 278.

ojos amarillentos, un tercer caldero se encuentra en ella, donde un puñado de demonios resguarda los cuerpos de los castigados al hervir y con cadenas jalan a otros cuantos que aún están fuera, a lado de más cuerpos transportados en carretillas y otros saliendo de la tierra, quizás resucitaron para ser condenados. 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; en el mismo sentido, la concepción bíblica del castigo a Babilonia como la ciudad del mal, contrapuesta a Jerusalén<sup>25</sup>. En la imagen, de nuevo nos topamos ante una triple y devoradora Boca del Infierno, como entrada al palacio satánico o a la ciudad infernal que representa, fundamentalmente, un esfuerzo imaginativo sin precedentes. Además, se puede cuestionar que represente algo con respecto al texto. Es posible decir que se refiere a una independencia temática (no contiene escenas apocalípticas, por ejemplo). Es, en sí, la representación de un infierno, tremebundo y sombrío, pero a la vez con mucho movimiento. Es una imagen hecha para recordarle a todos aquellos que cometan pecados su lugar de destino, pecados que amablemente son recordados en filacterias que salen de la boca de un monstruo en el marco inferior del folio. Además, el maestro anónimo puso a prueba su imaginación, creatividad y originalidad gracias a su, posiblemente, libertad creadora.

---

<sup>25</sup>*Ibid.* pág.: 280. Babilonia usualmente fue representada arrasada por el fuego y los ejemplos puntuales pueden estar en los Beatos españoles, fundamentados en el Apocalipsis: 17-18, en donde además se dirigen a la ciudad como “[...] la madre de las fortificaciones y de las abominaciones de la tierra”. También se describe al Infierno como ciudad en el Libro de Alexandre, en el centro de los arrabales se encontraba la morada, imposible de conquistar, de Satán.



Fig. 3. *Libro de Horas de Catherine de Cleves*, Anónimo, Pierpont Morgan Library, Nueva York, c. 1440.

## 1.2. Efectos en el arte: la Anástasis.

Es posible notar que uno de los temas más importantes que se incorporó a la Boca del Infierno como parte de su discurso visual fue la llamada Anástasis o Descenso de Cristo a los Infiernos, y con ello, también se ampliaron los soportes y lugares donde se realizaron. Anástasis (del griego Αναστασις – subida, resurrección) designa un tema iconográfico tomado del oriente bizantino como imagen simbólica de la Resurrección de Cristo. Aparte de las zonas bizantinas en las que se cree se originó el tema, éste también se desarrolló en Rusia, particularmente en las regiones del norte de Moscú. La producción artística del tema varió por región, pero usualmente se representó en frescos dentro de los templos cristianos como el que está en la iglesia – ortodoxa– de la Asunción en Gracanica, Serbia (c.1320) donde cuatro figuras humanas simbolizan las fuerzas del mal conquistadas por el sacrificio redentor de Cristo, representado dentro del Infierno<sup>26</sup>. La Anástasis cristológica no se encuentra narrada en los Evangelios canónicos, está dentro del texto apócrifo de Nicodemo, donde el Mesías cumple su promesa de redención general y desciende al lugar de la condena. En general, el relato del Descenso de Cristo a los Infiernos es realizado por dos de los resucitados, Karino y Leucio, hijos de Simeón. Mientras personajes del Antiguo Testamento hacen eco de profecías y acontecimientos que anuncian la llegada salvífica de Cristo. Un diálogo mantenido entre Satán, anheloso de retenerlo en el Hades, y el Infierno<sup>27</sup>, cauto ante el supuesto poder liberador de Cristo, precede

---

<sup>26</sup>Cfr. Smirnova, Angelina, "More about the rare iconography of the descent into hell" en *Boletín XAE*, Moscú, 2005, otoño, págs. 303-310.

<sup>27</sup>Es muy importante para el estudio del infierno el que éste aparezca como un ente separado del Diablo pero que al mismo tiempo constituyan una unidad. En Nicodemo: 21, 1-3, aparece un dialogo no menos importante que dice; "Y, mientras todos los padres antiguos se regocijaban, he aquí que Satanás, príncipe y jefe de la Muerte, dijo a la Furia: prepárate a recibir a Jesús, que se vanagloria de ser el Cristo y el Hijo de Dios, y que es un hombre temerosísimo de la muerte, puesto que yo mismo lo he oído decir: Mi alma está triste hasta la muerte. Y entonces comprendí que tenía miedo de la cruz [...]Y la Furia, respondiendo a Satanás, dijo: ¿Quién es ese príncipe tan poderoso y que, sin embargo, teme la muerte? Porque todos los poderosos de la tierra quedan sujetos a mi poder desde el momento en que tú me los traes sometidos por el tuyo. Si, pues, tú eres tan poderoso, ¿quién es ese Jesús que, temiendo la muerte, se opone a ti? Si hasta tal punto es poderoso en su humanidad, en verdad te digo que es todopoderoso en su divinidad, y que nadie podrá resistir a su poder. Y, cuando dijo que temía la muerte, quiso engañarte, y constituirá tu desgracia en los siglos eternos."

la llegada de éste “en figura humana” y entre aclamaciones angélicas. Dos escenas principales concurren en la imagen de la Anástasis. De un lado, el triunfo de Cristo sobre la muerte, quebrando las puertas del infierno y marchando victorioso sobre el Hades. Por otra parte, la acción salvífica de Cristo, de la que se benefician Adán y Eva, además de toda una serie de destacados patriarcas y personajes de la Antigua Ley presentes en el limbo<sup>28</sup> (Abel, Abraham, David, Salomón y San Juan Bautista principalmente). Cristo puede aparecer rodeado por una mandorla, especialmente en los primeros ejemplos, y presenta habitualmente nimbo. Entre los objetos que porta consigo puede aparecer un rollo. Sin embargo, el más habitual y frecuente es la cruz, símbolo de triunfo sobre la muerte y de redención generalizado en las imágenes de la Anástasis desde el siglo XI. La cruz es utilizada como arma al oprimir con ella la boca, cuello o vientre de Satán. Cristo avanza sobre un ser que yace tendido, al que pisotea y llega a encadenar<sup>29</sup>. Esta criatura encarna bien a Hades –personificación del infierno– o a Satán, identidades cuyos límites son confusos en muchas imágenes. Desde el punto de vista compositivo, la narración que desarrolla la representación puede ser de dos tipos principalmente: en la primera Cristo se inclina ante Adán y lo toma de su mano para alzarlo de su tumba o bien, de la Boca y, en la segunda, Cristo saca a Adán volviendo la mirada hacia atrás mientras lo sigue tomando de la mano. Se pueden hallar decenas de ejemplos para este tipo de representación, entre los dos que son realmente recomendables e interesantes, está la obra dentro de The Barberini Exultet Roll<sup>30</sup>, *The Harrowing of Hell (La angustia del Infierno, c. 1087)*, en la que se pueden ver las influencias bizantinas del tema, y la obra de Jaume Serra, *Eldescenso al limbo*(c. 1361), parte del grandioso retablo del monasterio de la Resurrección del Santo Sepulcro en Zaragoza, España.

---

<sup>28</sup> Asís García G., Francisco de, “La Anástasis-Descenso de Cristo a los Infiernos” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, vol. III, No. 6, 2011: 1.

<sup>29</sup>*Ibid.* pág.: 2

<sup>30</sup> Una posible traducción sería, “Rollo del pregón pascual de los Barberini”. Entendiendo como pregón pascual (“exultet”) un himno antiguo de tradición litúrgica romana. Actualmente se encuentra en la Biblioteca Apostólica Vaticana, en la Ciudad del Vaticano.

Ahora bien, el ejemplo que se pretende mostrar es parte de un retablo, lo que significa que superó las barreras de las miniaturas. El retablo de la Resurrección de la iglesia de Santa María la Atalaya de Laxe<sup>31</sup> en La Coruña, España, debió ser levantada a finales del siglo XIV o principios del XV. Se trata de un relieve, de autor anónimo, que mide 4.50m de largo por 1. 7m de ancho y está incrustado en el muro de la cabecera de la nave frontal. El retablo (que por cierto fue descubierto de manera accidental) está compuesto por cinco piezas exentas de forma rectangular, ordenadas con el tradicional sistema de casillero, entre las que hay coincidencia de altura, aunque no de anchura, ya que son ligeramente más estrechas las dos de los extremos. El tema desarrollado por el artista en el retablo es la Resurrección de Cristo, con el siguiente orden, de izquierda a derecha: Bloque 1, la Resurrección de Cristo; bloque 2, el descenso de Cristo resucitado al Limbo; bloque 3, la aparición de Cristo resucitado a la Virgen María, acompañado por los justos liberados del Limbo; bloque 4, las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío; y bloque 5, la aparición de Cristo a María Magdalena<sup>32</sup>. El bloque que nos interesa analizar es el segundo, el que narra el descenso de Cristo al Infierno, mismo que es representado con la boca devoradora.

En este segundo bloque (**fig. 4**) del retablo se ve a Cristo que ha descendido al Limbo y, apoyando el extremo de la cruz de la Resurrección en las fauces abiertas del Leviatán, extiende su mano derecha para ayudar a salir de ellas a Adán, apreciándose detrás de él a Eva y a los patriarcas y justos del Antiguo Testamento que esperaban la redención haciendo una fila a la que no se le puede apreciar el fin. Nos encontramos ante una boca leonina de nuevo, esta vez de perfil, como las primeras representaciones, con grandes colmillos y una piel que es escamosa, ratificando que estas bestias son producto de una coalescencia de muchos monstruos. Es, sin duda, la

---

<sup>31</sup> Perteneciente a la Archidiócesis de Santiago Compostela. Construida en un monte rocoso con el fin de ser una auténtica atalaya. Sirvió como lugar de culto y como refugio en caso de peligro para la población.

<sup>32</sup> Eiroa García, Jorge J., *El retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya (Laxe, a Coruña)*, Universidad de Murcia, 2013: 60-63. La ordenación del retablo parece incongruente y no sigue un orden lógico de los acontecimientos narrados en las Escrituras.

integración y combinación de un tema iconográfico a otro, debido a que lo que representar puede unirse en una misma imagen y narrar exactamente lo mismo.



**Fig. 4.** Bloque 2 del retablo. Cristo desciende al infierno y libera a los justos

Es posible encontrar representaciones de la Boca del Infierno durante los siglos XVI y XVII, en realidad fue una constante como tema iconográfico cuando se trató de figurar la entrada de la casa del Diablo. Dicha persistencia sobrevivió con dos diferencias importantes: la primera es que en un principio la escena sólo se encargaba de simbolizar a las Bocas en sí (como éstas hayan sido imaginadas), lo que había dentro de ellas y alguno que otro detalle que estuviera en el exterior, como algún Diablo o hasta un ángel. Posteriormente pasaron a ser un motivo dentro de un tema, siendo el Juicio Final, el más popular. La otra diferencia es que salieron del ámbito privado monacal y de libros religiosos (como los ejemplos que vimos donde había en Apocalipsis o en libros de plegarias medievales) para ser producciones de otras dimensiones, como obras de famosos pintores, por así decirlo. Un primer ejemplo del siglo XVI se encuentra con el pintor flamenco Lucas van Leyden con su tríptico de 1526 titulado *El Juicio Final*. En él hay un detalle en el lado izquierdo de la pintura

en el que una bestia de grandes fauces genera fuego que parece nunca acabar y, a un lado, diablillos metamorfoseados avientan bruscamente más cuerpos a su hocico. Una imagen bellamente realizada que demuestra una gran destreza del maestro y que no representa otra cosa más que los tormentos de aquellos que pecaron en vida. Otros ejemplos más pero ahora del siglo XVII son las obras de Jacob Isaacs van Swanenburg (1571-1638), un maestro holandés que tiene, por lo menos, tres pinturas que contienen la representación de la boca del infierno: *The Last Judgment and the Seven Deadly Sins*, *The Harrowing of Hell* y *The Sibyl showing Aeneas the Underworld, Charon's boat*. Las tres verdaderas piezas de arte en las cuales la boca devoradora pasa a segundo plano, casi siempre las coloca esquinadas dejando que un mar de acciones suceda en el centro del cuadro. La primera obra citada (c. 1638) del presente autor, una creación fascinante de óleo sobre tabla en una forma horizontal, contiene innumerables acciones que suceden al mismo tiempo (**fig. 5**). Inmersa sobre un paisaje verdaderamente apocalíptico, con el fondo rojizo de una ciudad destruida y en llamas, en el lado izquierdo del cuadro se puede observar como cuerpos desnudos son secuestrados y devorados por agentes malignos (especies de aves con brazos y monstruos marinos que pueden salir del agua), en medio del cuadro aparece en escena una pequeña embarcación que parece comandar un hombre distinguido, quizá haciendo alusión a Caronte, en la cual cientos de personas pretenden entrar desesperadamente (tal vez pensando que así se salvarían de los tormentos que saben que les esperan), una acción que es vista desde lo lejos por un Diablo que analiza y apunta en un libro lo requerido. Al fondo, una carroza dirigida por el esqueleto de un caballo, recogiendo almas suplicando por lo que acontece. Por último, de lado derecho del cuadro, una repugnante e inmensa boca de frente, dando la impresión de fatiga, la forma de sus ojos –los que, por cierto, parecen mirar a Cerbero, la bestia de tres cabezas y guardián del Infierno–, lo gastado de sus colmillos y lo flácido de su piel esconden un camino. Arriba de ella en su interior parece alojar a la única gente con prendas, representado, como dice el título de la obra, los siete pecados capitales. La gente come y bebe, se golpea, festejan con música (acciones que sucedían en cualquier

taberna) e intentan copular mientras son observados por demonios voladores. Parece como si el autor diera a entender que dentro de la gran Boca se están gestando los pecados, mientras que afuera, es el destino de aquellos que los cometieron. Tanto Lucas van Leyden como Jacob Isaacs van Swanenburg representan la prevalencia de un tema iconográfico como lo son las Bocas del Infierno. Es importante puntualizar que los dos autores nacieron en los Países Bajos, una región con grandes influencias a la hora de imaginar el infierno (como lo fue El Bosco y Hans Memling). Sin embargo, sus infiernos, sobre todo el del maestro Swanenburg, simboliza lo alto que se pudo llevar a la hora de imaginar el tema iconográfico aquí analizado.



**Figura 5.** *El Juicio Final y los Siete Pecados Capitales*, Jacob Isaacs van Swanenburg, 1600-1638, 28 x 88cm, óleo sobre tabla, Rijksmuseum, Ámsterdam.

### 1.3. Secuelas posteriores.

El hecho de que haya sido complicado hacer la selección de las imágenes que aquí fueron mostradas, va de la mano con la gigantesca producción de Bocas del Infierno que Europa vio florecer, en su mayoría en pintura y en escultura. Como se mostró, se pueden encontrar en libros ilustrados en forma de miniaturas –salterios, biblias, etc.<sup>33</sup>– así como en frescos, uno ejemplar se encuentra dentro de la catedral de San Salvador –también llamada catedral de Vank<sup>34</sup>– en la ciudad de Isfahán, en Irán. La boca devoradora se encuentra, como en la mayoría de las veces, en la parte inferior derecha del muro. La obra completa es un Juicio Final, tema que aceptó de una manera positiva el motivo infernal engullidor. No hace falta decir que el impacto artístico de la Boca del Infierno fue tal, que llegó hasta Medio Oriente en el siglo XVII. Por otro lado, las producciones artísticas no se detuvieron en libros y muros, Alberto Durero (1471-1528) retrató las fauces del Infierno –en la esquina inferior izquierda– en su grabado *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* en 1498 y, dentro de la arquitectura, también fueron grabados capiteles y tímpanos con el motivo en curso, tal es el caso del tímpano de la fachada principal de la iglesia abacial de Sainte-Foy de Conques, en Francia, en donde demonios introducen en el Infierno a los condenados a través de las fauces del leviatán.

Al final, la representación del infierno como una boca devoradora constituyó uno de los mayores esfuerzos imaginativos de los artistas medievales. En su origen iconográfico se asimila la herencia mitológica de criaturas (devoradoras) del Antiguo Cercano Oriente y la Antigüedad Clásica (como la Mot cananea, cuyas fauces son el acceso al más allá, la diosa egipcia Ammint, devoradora de corazones, o las gorgonas griegas) y también de las fuentes bíblicas y apócrifas. Se vieron inmersas en un

---

<sup>33</sup> Tal es el caso de la Boca infernal que aparece en el folio 34 de la Biblia Holkham (c.1320-30) o la que se encuentra en las ilustraciones hechas por William de Brailes (c.1230-1260) en un probable salterio del siglo XIII. Parte de dicho salterio o Biblia ahora se encuentra en el Museo Marmottan Monet, en París.

<sup>34</sup> “Vank” significa, en armenio, monasterio o convento. Se trata de una de las primeras iglesias establecidas por los armenios deportados en el siglo XVII durante la Guerra Otomana de principios del siglo.

proceso de apropiación y transformación por los dogmas cristianos y pasaron de ser un simple monstruo devorador a ser la metáfora del infierno al servicio de una doctrina (la Anástasis es un buen ejemplo). La Boca del Infierno era siempre un sitio liminal, un lugar de transición que sintetizaba concepciones de espíritu y cuerpo, salidas y entradas, finales, comienzos y eternidades. El temor a la condenación se sembró en el suelo de la comunidad medieval, fecundado por la creencia de que la mayoría de la gente común podría ser arrojada a las profundidades del infierno después de su muerte. Una perspectiva tan sombría se hizo mucho más difícil de ignorar o negar cuando el rostro de la condenación se construyó dentro de los confines de la comunidad, el centro vivo y palpitante de la vida cotidiana. Dentro de un entorno visual tan rico, el miedo real y palpable de la condenación podría florecer en un conjunto más complejo de ideas y expresiones<sup>35</sup>. Esto nos lleva a observar que su intencionalidad debe ser valorada desde la posibilidad de acceso, es decir, desde los manuscritos iluminados, la imagen de la Boca del Infierno fue un medio instructivo y herramienta devocional en un ámbito monacal (para aquellos que tenían acceso a la lectura y escritura), y cuando la imagen llegó a ser pública (en esculturas, por ejemplo) es posible que haya tenido un rol evangelizador (destacando la importancia de lo visual ante el analfabetismo).

Después de todo, quizá se puedan contar dos triunfos del imaginario de la Boca del Infierno. El primero fue su traslado al teatro tanto en Francia como en Inglaterra (posiblemente también haya llegado a España, Italia y los Países Bajos). En el siglo XVI, los textos y las representaciones teatrales y figuradas del Infierno experimentaron un verdadero clímax. Las fauces del Infierno en el teatro se hallan por doquier, el tema se representó regularmente sobre la arena, bajo la forma de un monstruo engullendo a un hombre y donde también predominaba la escenificación de

---

<sup>35</sup> Rossmesl, Robyn, *Encountering the embodied Mouth of Hell: The play of oppositions in religious vernacular theatre*, Vancouver, University of British Columbia, 2012: 60-61. Para el autor, la imagen de la Boca del Infierno conceptualizó la vida después de la muerte de una manera que tuvo un impacto duradero en la doctrina cristiana, estableció una interpretación inequívocamente física y procesal de la condenación y rectificó el concepto de infierno como un lugar espiritual.

torturas, como el desgarramiento y penas en donde participen animales, como sapos o serpientes<sup>36</sup>. El segundo triunfo también es un traslado –en un principio a otros temas iconográficos, como el Descenso de Cristo a los Infiernos y, con ello, a otras producciones artísticas fuera de las miniaturas, donde se originaron) pero esta vez al “Nuevo Mundo”. En México hay ejemplos que ahora son famosos gracias a que investigadores se han interesado en su estudio. Tales son los frescos que se encuentran en el Estado de Hidalgo, en los conventos agustinos de Actopan y Xoxoteco<sup>37</sup>. Pero el Virreinato de la Nueva España no fue el único lugar en América donde se pueden encontrar muros decorados por este motivo. En Perú hay un ejemplo formidable. Tal es el caso del fresco que se encuentra dentro de la iglesia católica de San Juan Bautista de Huaró, en Cuzco, al sur del Perú. Se trata de un ciclo de frescos –Muerte, Juicio, Infierno y Gloria– pintado alrededor de 1802 y atribuido a Tadeo Escalante (c.1770-1840) considerado el último gran pintor de la escuela de Cuzco y uno de los personajes más significativos de la historia de las artes plásticas peruanas. Hay por lo menos dos bocas devoradoras dentro del ciclo de frescos, una en el Juicio Final con una función más tradicional –de acceso para los condenados, quienes aterrados son conducidos a ella por demonios– y otra en el muro completamente dedicado al Infierno, con una tarea más torturadora (**fig. 6**). Completamente flamígero, rojizo y desordenado, el Hades de Escalante es único. Su imaginación permitió colocar al Diablo como una figura cuasi-celestial, apacible pero flemático, alado y sosteniendo su característico trinche, está completamente libre en lo más alto e iluminado con un destello de luz a sus espaldas, glorificándolo. Muy pocas veces se ve al príncipe de las tinieblas realmente gobernando en su morada, en la mayoría de los casos es patética la forma en que se le representa ya que, si bien es la criatura más espeluznante, no causa la impresión de ser autónomo o libre. En este caso lo es. Debajo de él hay un ambiente

---

<sup>36</sup>Minois, Georges, “Historia de”, *op. cit.*, pág. 270-71.

<sup>37</sup> Hay una buena cantidad de tesis, de todos los grados y universidades, estudiando la pintura mural de estos dos casos en particular. Un análisis detallado, además de incluir muchas otras obras del Virreinato, y enteramente recomendable es, Wobeser, Gisela von, *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el Virreinato de la Nueva España*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.

totalmente de caos, es decir, las huestes satánicas (diablillos, monstruos, anfibios y reptiles) hacen lo que se les antoja con los cuerpos de los condenados. También están presentes los castigos habituales, como los calderos hirvientes y la rueda para las espaldas que más bien parece artefacto para rostizar a los condenados.



**Fig. 6.** *Infierno*, Tadeo Escalante, Iglesia de San Juan Bautista de Huaró, Perú, c.1802.

Entre la larga lista de castigos que ocurren, se puede distinguir dos bestias engullidoras. La primera está un tanto encubierta por las llamas, devorando un cuerpo justo a un lado de la rueda castigadora. La segunda, de grandes dimensiones, se

encuentra en la esquina inferior izquierda. De tono verdoso y de textura lisa, se prepara para tragar a tres cuerpos que querían escapar de la caldera. Si bien por su posición esquinada está asociada a una entrada, no juega un papel de acceso al Infierno, es más bien parte de los castigos que en él se desarrollan. Es perceptible que el autor de este ciclo de frescos conocía muy bien los detalles del tema iconográfico de las Bocas del Infierno. Representó a su arbitrio imaginativo lo que más de cuatro siglos antes se ilustraba en las páginas de libros cristianos. Los muros de la iglesia de San Juan Bautista de Huaró, en Perú, así como las paredes de los conventos novohispanos en Hidalgo, Puebla o Michoacán, manifiestan y exhiben la continuidad de una influencia iconográfica que se desarrolló en Europa pero que se extendió a muchos lugares del mundo.

## 2. El Infierno en los Juicios Finales. Dos producciones artísticas.

Dentro de la imaginería infernal existieron lugares en donde la creación artística se desplegó y propagó de forma extensa, es el caso de los templos cristianos. La estructura interna y externa de las iglesias, abadías, monasterios, claustros, baptisterios, catedrales, etc. sirvió como el soporte para la elaboración de Infiernos. La principal fuente iconográfica para la representación de éstos fueron los Juicios Finales, especialmente en los muros y en los pórticos. Generalmente en los primeros en forma de pinturas al fresco y en los segundos como parte de la ornamentación de la fachada, dentro de los tímpanos de las catedrales, por ejemplo. Es complicado hallar un Infierno aislado del tema escatológico –la inmensa mayoría están relacionados con el famoso juicio–, como si es posible verlo en cuadros reconocidos de El Bosco, de Pieter Huys, en miniaturas de los hermanos Limburgo, y un largo etcétera. Por otra parte, es posible decir que el fenómeno artístico del Infierno tuvo un desarrollo coetáneo tanto en el interior como para el exterior de los templos, existen obras tan antiguas entre los dos tipos de trabajos que sería arriesgado aseverar qué se realizó en primera instancia –aunque no es descabellado pensar que una vez terminado el exterior de la construcción, se disponga a la decoración interna. También es sensato pensar que la escultórica monumental de alguna catedral o monasterio sea posterior a la de su construcción. Los proyectos de los escultores muchas veces fueron posteriores y se adaptaron al edificio mismo. En todo caso, se deben observar los casos por separado y tener testimonio de los tiempos en que se realizaron–.

El tema del Juicio Final tiene sus orígenes en varios pasajes bíblicos del Antiguo Testamento –como el relativo al Valle de Josafat<sup>38</sup>–, pero no fue sino hasta con los libros del Nuevo Testamento donde se desarrollan las ideas de la resolución final.

---

<sup>38</sup> Se menciona en un pasaje del libro de Joel. Joel, 3: 2. “Reuniré a todas las gentes, y las haré descender al Valle de Josafat, y allí entraré en juicio con ellas a causa de mi pueblo, y de Israel mi heredad, a quien ellas esparcieron entre las naciones, y repartieron mi tierra”. De hecho, Josafat significa “Juicio de Jehová”.

Como juez se menciona, en un principio, a Dios<sup>39</sup>, a Cristo<sup>40</sup>, así como a los Doce Apóstoles. Fue en el Apocalipsis o Revelación de San Juan en donde se registró gráficamente la cita en el Juicio:

*“Y vi un gran trono blanco y al que estaba sentado sobre él, de delante del cual huyeron la tierra y el cielo, y ningún lugar se encontró para ellos. Y vi los muertos, grandes y pequeños, que estaban delante de Dios: y los libros fueron abiertos; y otro libro fue abierto; el cual es el de la vida; y fueron juzgados los muertos por las cosas que estaban escritas en los libros, según sus obras. Y el mar dio los muertos que estaban en él; y la muerte y el infierno dieron los muertos que estaban en ellos; y fue hecho juicio de cada uno según sus obras. Y el infierno y la muerte fueron lanzados al lago de fuego. Esta es la muerte segunda. Y el que no fue hallado escrito en el libro de la vida, fue lanzado en el lago de fuego”.* (Apocalipsis, 20: 11-15).

De esta extensa cita podemos retomar dos puntos importantes. En primer lugar, se toma al infierno como un ente propio, pero en constante subordinación de Dios. Y, en segundo lugar, la idea implícita de un doble juicio, es decir, uno individual –después de la muerte de cada hombre– y otro universal, en el final de los tiempos o, como se suele decir también, de la historia y el principio del estado eterno. En él, todos los hombres serán juzgados en su totalidad, tanto con su cuerpo como con su alma. La Biblia no hace una distinción clara de estos dos tipos de juicios, sin embargo, sí lo hace cuando habla de la separación del cuerpo y alma como parte de un destino distinto<sup>41</sup>. Fue en la teología medieval donde la distinción de los dos juicios se convirtió en un tema de importancia. En el Concilio de Lyon en 1274 se indica que las almas de los hombres que mueren sin pecado “son recibidas inmediatamente en el cielo...no obstante, en el día del juicio, todos los hombres comparecerán ante el

---

<sup>39</sup> Romanos, 2: 2-3. “Más sabemos que el juicio de Dios es según verdad contra los que hacen tales cosas. ¿Y piensas esto [...] que tú escaparás del juicio de Dios?”. También hay otro ejemplo en 1 Corintios, 5, 13. “Porque a los que están afuera, Dios Juzgará: quitad pues a ese malo de entre vosotros”.

<sup>40</sup> S. Mateo, 13: 41-42. “Enviaré el Hijo del hombre sus ángeles, [...] y los que hacen iniquidad, los echarán en el horno del fuego”. La segunda parte del capítulo 25 también está dirigida al Juicio Final.

<sup>41</sup> 1 Corintios, 5: 5. “El tal sea entregado a Satanás para muerte de la carne, porque el espíritu sea salvo en el día del Señor Jesús”.

tribunal de Cristo para rendir cuentas de sus propias obras”<sup>42</sup>. En términos generales, se puede decir que la idea del Juicio Final se desarrolló de una manera más formal a partir de los libros que comprenden el Nuevo Testamento, que hay dos destinos eternos para las almas (dependiendo de sus actos en vida), el cielo o el infierno, y que dentro de la historia prácticamente han sido considerados dos juicios, el individual – éste, incluso, dando fundamentos para la existencia del purgatorio– y el universal.

En todo caso, se podría decir que los egipcios fueron el primer pueblo en someter a juicio moral al hombre tras su muerte<sup>43</sup> y, por ende, es una de las influencias directas del posterior ciclo iconográfico del Juicio Final. La descripción de dicho juicio está presente en el famoso Libro de los Muertos, que a su vez consiste en el Pesaje de las Almas –gráficamente representada en el Papiro de Ani o en el Papiro de Hunefer, los dos realizados entre el 1300 y el 1200 a. n. e.–. El dios Anubis introduce al difunto en la sala del tribunal, también llamada cámara de la doble Maat, la de la vida y la de la muerte. El corazón del fallecido se pone en un lado de la balanza, mientras que el contrapeso es una pluma que representa a Maat (símbolo de la verdad y de la justicia universal) y Thot, el dios pájaro, señala el resultado. Si el corazón resulta ser más pesado que la pluma, Ammit (monstruo con cabeza de cocodrilo, patas delanteras de León y traseras de hipopótamo) lo engullirá. Horus presentará al condenado ante Osiris quien, junto con 42 jueces, da la sentencia definitiva<sup>44</sup>. Al Pesaje de las Almas en el cristianismo se le ha llamado “psicostasis”<sup>45</sup>, en la que ahora irrumpen en escena San Miguel y el Diablo, aunque con muchas variantes. Quizá la fuente bíblica más idónea para poner de ejemplo el mismo pesaje esté en Job, “¡Pésame Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad!” (Job, 31: 6). Una vez que la idea fue adoptada

---

<sup>42</sup> Citado en Nocke, Franz-Josef, *Escatología*, Barcelona, Herder, 1984, pág. 91. Se debe hacer la observación de que, si bien el texto está escrito por un creyente, tiene datos interesantes que se pueden rescatar.

<sup>43</sup>S. G. F. Brandon, *The judgement of the dead. An historical and comparative study of the idea of a post-mortem judgement in the major religions*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1967.

<sup>44</sup> León Azcárate, Juan Luis de, *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, págs. 86-88.

<sup>45</sup> Rodríguez Peinado, Laura, “La psicostasis”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, no. 7, Universidad Complutense de Madrid, 2012, págs. 11-20.

y transformada por el cristianismo, no resulta tan complicado imaginar que para finales de la Edad Media se represente en los muros de las catedrales.

Por otra parte, es evidente que el tema del Juicio Final es en cierto punto distinto al Apocalíptico<sup>46</sup>. El fundamento del primero es la angustia y separación y, del segundo, el caos y el conflicto. También es cierto que los apocalipsis, canónicos o no, forman parte de las fuentes iconográficas de gran parte de los infiernos, y en las escenas infernales de los juicios finales no son la excepción. El motivo iconográfico por excelencia que se rescata del Apocalipsis es el enfrentamiento entre San Miguel y el Dragón (o Satán), como una acción que hace referencia a la expulsión del Diablo del Cielo. Es decir, el Diablo, futuro perdedor, será arrojado a los infiernos junto con todas las almas condenadas. En este aspecto, en el ordenamiento del Juicio Final, el Apocalipsis tiene la función de expulsar, arroja a los malos del sistema.

Por último, decir que este capítulo se divide en dos. Por una parte, se intentarán estudiar los breves Infiernos que se encuentran en los portales de, mayoritariamente, las catedrales y, por otra parte, los frescos del interior de éstas. Cabe mencionar que son dos fenómenos distintos, el primero se desarrolló casi en la totalidad de las catedrales francesas. Es decir, el territorio francés no fue el único en el que se produjeron este tipo de relieves, pero sí el más importante por el número de obras. En el caso de los frescos, fue en territorio italiano, sobre todo en la toscana, donde la elaboración de Infiernos fue formidable (lo que tampoco quiere decir que no se hayan hecho fuera de Italia). Las dos manifestaciones artísticas son significativas para el entendimiento de otras épocas, sus sociedades y de sus mentalidades. Ambas comparten la misma base iconográfica, la escatología bíblica del juicio universal.

---

<sup>46</sup> Para tener más referencias acerca del nacimiento de la apocalíptica judía y su desarrollo, ver: McGinn, Bernard, *El Anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*, Barcelona, Paidós, 1997, págs. 24-31.

## 2.1. La catedral: escenario de representaciones litúrgicas e infernales.

“Los pórticos son escuelas en las que no se habla latín. Su misión consiste en vulgarizar la ciencia de los doctores y esta tarea de edificación justifica los gastos, la enorme dilapidación de materiales y trabajo en la que se pierde el fruto de las colectas y de impuestos [...] En los pórticos, la catedral asume su función pastoral: difunde la verdadera creencia, que se consolida y precisa en el centro de estudio que se alberga en su seno.”

G. Duby

*La época de las catedrales* (2008) p. 285.

No cabe duda que la imaginación acerca del más allá no tiene límites espaciales ni temporales. Los relieves que se han creado a partir de la idea escatológica del Juicio Final le han dado, casi siempre, un lugar al Infierno. Generalmente los pórticos de los templos cristianos sirvieron como el lugar preferido para esculpir a los condenados y a algunos entes demoníacos. Europa Occidental fue en donde predominó la elaboración de este tipo de tema iconográfico –siendo Francia y España, y en algunos casos Inglaterra e Italia, los territorios en donde más producción hubo– en un periodo que abarca el inicio del primer milenio hasta, quizá tardíamente, el siglo XIV. Los motivos de este fenómeno artístico se pueden encontrar en cuestiones sociales/religiosas, como el imaginario social o la corriente artística predominante. La atmosfera de la Baja Edad Media es probablemente fundamental para comprender la influencia sobre la arquitectura de la época. El año 1000 se caracteriza por el horror que generaba la idea de la venida del Anticristo (el falso Mesías), así como la segunda llegada de Cristo y, con él, el juicio universal donde, como su nombre lo indica, serían juzgados todos los hombres por sus acciones en la tierra. Todo ello no es más que imaginación y especulación, no se sabe qué tipo de hombres fueron los afectados por este tipo de creencias y pensamientos, los “terrores” parecen pertenecer a un orden más de comportamiento, de reacciones del pueblo, algo que es casi imposible de medir. Lo que es cierto es que algunos historiadores del siglo XIX y XX han

exagerado al decir que se vivía un “pánico generalizado” y que la gente “moría de miedo” en toda la Europa del siglo X. Sin embargo, también es cierto que se llegó a predicar sobre ello. G. Duby precisa que solamente se posee un testimonio correspondiente al abad Abbon de Saint-Benoit-sur-Loire –conocida en español como la abadía de Fleury, localizada sobre el río Loira en la diócesis de Orleans, Francia– quien escribe alrededor del 998 lo siguiente:

*“Me han dicho que en el año 994 había sacerdotes en París que anunciaban el fin del mundo [...] Son unos locos. Basta abrir el texto sagrado, la Biblia, para ver, Jesús lo dijo, nunca sabremos ni el día ni la hora. Predecir el futuro, afirmar que ese acontecimiento aterrador que todo el mundo espera se va a producir en tal o cual momento, es atentar contra la fe”<sup>47</sup>*

No hay que olvidar que en la Edad Media había una esperanza media de vida (de treinta a treinta y cinco años) con una elevada mortalidad infantil y numerosas enfermedades y epidemias, es decir, la muerte es un elemento omnipresente en la vida. El temor a la muerte de los hombres, por muy físico o existencial que fuera, era sobre todo un profundo terror religioso, porque la muerte no significaba el fin de la vida, continuaba en el más allá. De cualquier modo, al cumplirse el primer milenio de la encarnación, sí existió una permanente idea del fin de los tiempos. Resulta evidente, cuando se leen los documentos de donaciones y las crónicas, que el miedo a la condenación y al castigo infernal, que la obsesión por el pecado y por el mal, fueron preocupaciones constantes que no se detuvieron cuando la profecía no se cumplió. Tal vez la visualización de las penas posibles en el más allá y la dureza de los tiempos hayan ayudado a esta obsesión, que provoca innumerables vocaciones monásticas y generosidades de todos los que poseen algo para buscar el perdón de sus pecados. Se ha podido señalar que la moda de los textos apocalípticos –y de su ilustración, como

---

<sup>47</sup> Duby, G, *Año 1000, Año 2000. La huella de nuestros miedos*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1995, pág. 20. Cfr. Mitre, E., “La Europa del siglo X y el mito del año mil”, en *Historia del cristianismo. El mundo medieval*, Madrid, Ed. Trotta, 2006, vol. II, pág. 158.

en las miniaturas—, que la primera iconografía de las esculturas monumentales o ciertos caracteres del vocabulario ornamental, bestial o monstruoso, se explicaban por ello<sup>48</sup>. Es decir, la sociedad fue profundamente penetrada por la religión, haciendo cada vez más sagrada la vida privada y la vida pública. La cotidianeidad se transformaría según el ritmo de las celebraciones litúrgicas, y se llenaría poco a poco de mensajes visuales cada vez que se iba a tomar la misa.

Lo anterior nos lleva a otro asunto de la época, las tendencias arquitectónicas. Primero fue el arte románico y posteriormente el gótico los estilos que acogieron la iconografía cristiana en los relieves del exterior de las construcciones. A mediados del siglo XI comenzó a adoptarse, sobre todo en Alemania y Francia, el estilo conocido como “románico” que duraría alrededor de doscientos años. Su nombre se debe a que los eruditos imaginaron que los autores de esta corriente buscaban un retorno a las técnicas de construcción del Imperio Romano. Algunos estudiosos han relacionado la súbita aceleración de la construcción de iglesias en el siglo XI con la supervivencia del propio cristianismo, al plantear la hipótesis de que la expectativa del advenimiento del fin del mundo en el año 1000, o al menos de algún suceso apocalíptico, había impedido la construcción de edificios permanentes en el siglo anterior. Ese incremento, no obstante, puede ser atribuido a un impulso de acción de gracias y al gran desarrollo de dos instituciones estables, la Iglesia y el Estado<sup>49</sup>. El románico se trataba de un orden que tenía su representación en éstas dos instituciones, una relación entre la autoridad civil y religiosa —del mismo modo, ambas se asociaban con el feudalismo, en donde los señores feudales fueron absorbiendo los derechos clericales<sup>50</sup>—. El estilo románico conservó un estilo rectangular, las primeras iglesias utilizaron materiales romanos recuperados (como ladrillos o columnas), las cubiertas

---

<sup>48</sup>Grodecki, Louis, “Prefacio” en F. Mütherich, *et al.*, *El siglo del año mil*, Madrid, Ed. Aguilar, 1973, pág. IX-XII. Un estudio recomendable para la investigación de las tendencias artísticas que empaparon a Europa durante el primer milenio.

<sup>49</sup>Norman, Edward, *Iglesias y catedrales. Historia de las iglesias cristianas desde sus primeros tiempos hasta nuestros días*, Madrid, Celeste Ediciones, 1990, págs. 115-116.

<sup>50</sup> El feudalismo pudo haber utilizado el románico para expresar sus ideales, pero no inventó el estilo.

eran en un principio de madera y, posteriormente, al desarrollarse las técnicas de construcción a finales del siglo XI, las bóvedas fueron de piedra. El tamaño de las iglesias fue creciendo progresivamente. Las torres también fueron un rasgo característico del estilo románico, normalmente emparejadas, como las de la catedral de Maguncia en Alemania o en Normandía, en la abadía de Jumièges<sup>51</sup>. El genio decorativo del románico reside en la escultura (muchas veces recurre a los bestiarios, sobre todo cuando se trata de trabajos en capiteles) y en los arcos, éstos ornamentados con arcadas, triángulos o cabezas humanas<sup>52</sup>. Como se puede observar, las construcciones románicas eran capaces de responder de una buena manera a todas las exigencias que les plantearan los patrones eclesiásticos. Puesto que la escultura depende de la arquitectura, se centra sobre todo en la forma del relieve y aparece sobre elementos arquitectónicos sencillos, como por ejemplo en las ménsulas, en los dinteles de los rosetones, en los tímpanos o dentro de los arcos –el tímpano se convirtió en el lugar central y más prominente de la escultura románica y, posteriormente, también del gótico. En relación a lo anterior, hay una difundida opinión (y prejuicio) de que el arte medieval fue obra de monjes o de artesanos laicos, artistas que han quedado en el anonimato porque su obra servía únicamente a la obra de Dios. Pero, si bien es cierto que la mayoría de los maestros son desconocidos, se han encontrado firmas de los artistas que demuestran que no puede hablarse de un anonimato realizado a conciencia.<sup>53</sup>

Ahora bien, fue en Francia donde la escultura monumental románica comenzó a proliferar a partir del siglo XI y, por tanto, es en donde posiblemente surgieron los primeros ejemplos de Infiernos en relieve. En Borgoña, la prestigiosa abadía de Cluny III, ampliación comenzada a construir en 1088, y la iglesia de Santa Magdalena, en Vézelay, fueron una fuente de inspiración de muchos edificios regionales. Así mismo,

---

<sup>51</sup> Aunque también fueron campanarios independientes, como la famosa “Torre Inclinada” de Pisa.

<sup>52</sup> Cfr. Barral, Xavier, *El románico. Ciudades, catedrales y monasterios*, Barcelona, Taschen, 1999.

<sup>53</sup> Geese, Uwe, “La escultura románica” en Rolf, T. ed., *El románico. Arquitectura, escultura y pintura*, Barcelona, Könemann, 1996, págs. 256-7. Para conocer más acerca de los artistas véase el apartado “Los signos grabados” en Oursel, Raymond, *La arquitectura románica*, Madrid, Ed. Encuentro, 1987, vol. 11.

lugares como Toulouse, Moissac, Souillac, Angulema, Poitiers, Aulnay, Saintes, entre otros, contaban con por lo menos una iglesia (en su mayoría abacial) cuya ornamentación fue importante para la evolución artística del románico y del tema iconográfico del Juicio Final, ya que muchas de ellas tenían entre sus pórticos y capiteles dicho motivo tan peculiar. Tal es el caso de los que se encuentran plasmados en las antiguas iglesias abaciales de San Pedro, tanto en Moissac, Angulema, como en Aulnay, de Santa María, en Souillac o de Santa María de las Damas, en Saintes. Todas muestran un Infierno distinto –algunas veces representado como una Boca Devoradora<sup>54</sup>, como el que se encuentra en la portada central exterior de Vézelay, de alrededor de 1120–, sin embargo, aún no representan la cúspide de la imaginaria infernal románica.

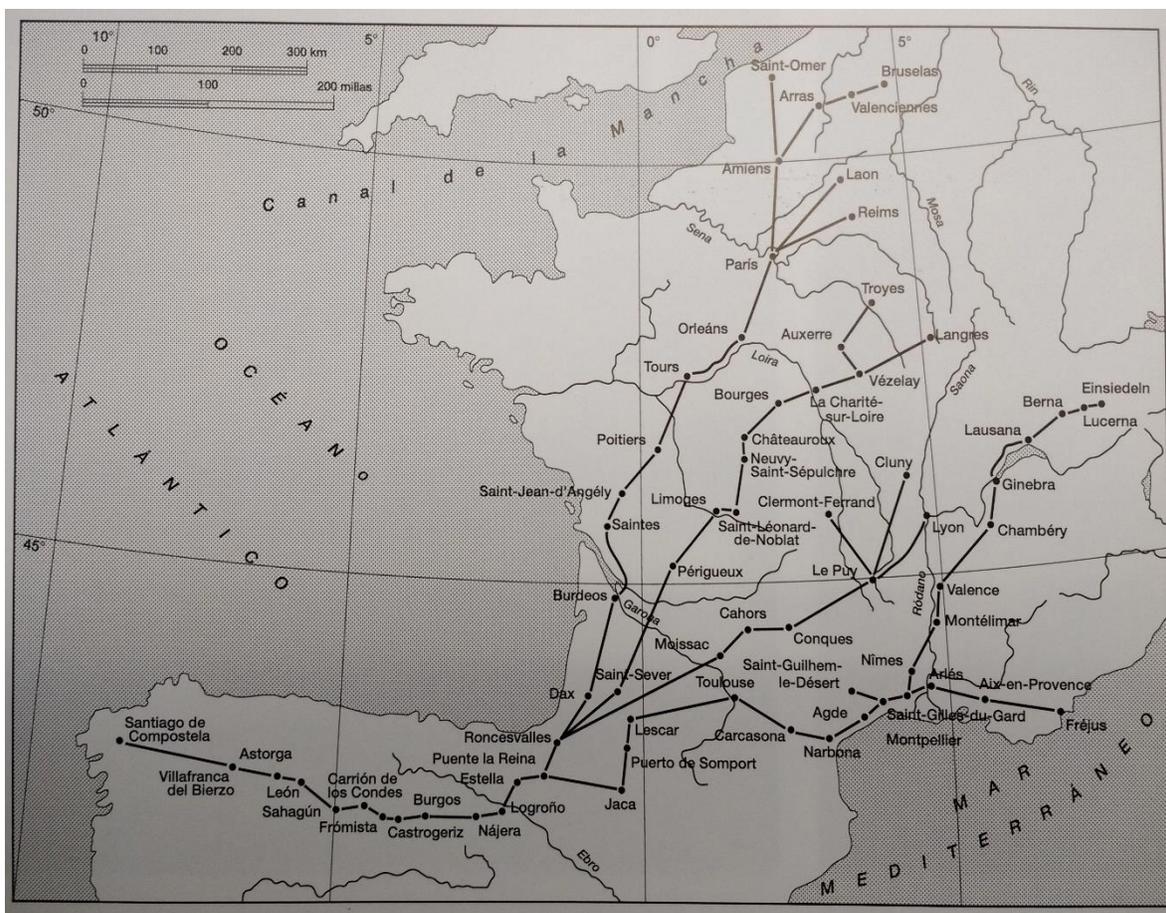
Antes de comenzar con los ejemplos particulares, es necesario decir que una de las causas por las que el tema escatológico del juicio universal llegó a ser tan abundante (sobre todo en Francia y en España) fue debido a las peregrinaciones. La peregrinación es un viaje a un lugar sagrado, de devoción, en el que los fieles esperan, por lo general, la gracia divina o rendir culto a las reliquias de santos y mártires. La Edad Media, en especial en los siglos XI y XII, se caracterizó por un gran movimiento de peregrinaciones, dentro de una época de guerras incesantes, sobre todo entre cristianos y musulmanes. El descubrimiento de reliquias en Santiago, en España, convirtió al santo en un símbolo del cristianismo<sup>55</sup> y en un punto de peregrinaje –los otros dos centros de peregrinación importantes fueron, y siguen siendo, Jerusalén y Roma–. Aunque toda Europa estaba surcada por una complicada red de caminos a través de los cuales podía llegarse a Santiago, todos ellos confluyen en cuatro grandes vías de Francia (**mapa 1.**). En primer lugar: la “vía Tolosana”, usada por los peregrinos procedentes de Oriente e Italia; la segunda, la “vía Podensis” la cual pasaba por tres monumentos románicos importantes, Conques y Moissac en Francia y el

---

<sup>54</sup> Es indudable la proliferación en producciones artísticas de la Boca del Infierno.

<sup>55</sup> Se le representaba con la apariencia de un poderoso caballero que luchaba contra los musulmanes, de ahí su apelativo de “Matamoros”.

monasterio de Silos en Burgos. El tercer itinerario fue la “vía Lemoricensis” o “Lemociana”, partía de Vézelay (donde la abadía de Santa Magdalena era un lugar muy concurrido) y pasaba por lugares significativos como Autun, Charité-Sur-Loire y Bourges. La cuarta ruta es la más considerable, la “vía Tournonensis”, partía de París, pasaba por Tours y por Poitiers<sup>56</sup>. Aparte de la actividad económica y mercantil generada a lo largo de las rutas –el asentamiento, urbanización y progresivo enriquecimiento de ésta población comerciante significó el nacimiento de una nueva clase social, la burguesía– y del interés de atraer a hombres para luchar contra los



**Fig. 7. (Mapa 1)** Caminos a Santiago, principales rutas. El mapa aparece en Rolf, *El románico*, op. cit., p. 146.

<sup>56</sup>Arnáiz Alonso, Benito, *El románico. En torno al camino de Santiago en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991, págs. 21-23

musulmanes, estos desplazamientos religiosos ayudaron a conformar la unidad y extensión del estilo románico. Así como hubo una tipología arquitectónica en el momento de la construcción (como las plantas de las iglesias, por ejemplo) el fervor religioso también influyó en la ornamentación y se siguió reproduciendo el mensaje didáctico que se encontraba en los tímpanos. La escultura de los Juicios Finales invadió los edificios y ésta representación iconográfica pasó a recibir al creyente que se disponía a entrar a la casa de Dios.

Junto con el pensamiento aparatoso del fin de los tiempos, los estilos artísticos y arquitectónicos que supieron acoger las ideas religiosas y las rutas de peregrinación que esparcieron las semillas del románico, hubo un motivo más del porqué de los Juicios Finales al exterior de los edificios. Ya sabemos que la visión apocalíptica que aparece en la Biblia, así como la representación explícita del gran juicio eran los temas preferidos de las portadas de las iglesias medievales al oeste de Europa, pero la abundancia de ambas representaciones debe verse en el contexto de uno de los acontecimientos más importantes que tenían lugar delante de las portadas de las iglesias. Se trata de una celebración regular de procesos judiciales tanto seculares como eclesiásticos.<sup>57</sup> La costumbre de realizar procesos judiciales en las portadas de las iglesias se remonta a la época otoniana e, incluso, carolingia. Se acostumbraba a pintar las portadas de rojo (color que las acreditaba como tribunales). El rojo era el color preferido de los juristas y por los jueces y, por si fuera poco, en la mayoría de los casos Cristo lleva una vestidura roja en las representaciones de los Juicios Finales<sup>58</sup>. El acto de penitencia público puede ser un paralelismo entre lo terrenal y lo celestial. A menudo los pecadores que debían sufrir algún tipo de castigo eran expulsados de la iglesia los miércoles de ceniza, al igual que “Adán había sido

---

<sup>57</sup>Deimling, Bárbara, “La portada medieval y su importancia para la historia del derecho” en Rolf, T. ed., *El románico. Arquitectura, escultura y pintura*, Barcelona, Könemann, 1996, pág. 324. Se conservan numerosas actas judiciales que dan cuenta de sentencias y arreglos de conflictos en las entradas de las iglesias.

<sup>58</sup> Un ejemplo en pintura (tardía) sería *El Juicio Final* de Stefan Lochner, c. 1435, ahora en el Museo Wallraf-Richartz.

expulsado del paraíso”.<sup>59</sup>En el Antiguo Testamento se dirigen a la “puerta de la ciudad” como aquel lugar donde se realizan los procesos judiciales por el tribunal de ancianos. Dios ordenó a los israelitas: “aborreced el mal, amad el bien y defended la justicia en la puerta de la ciudad” (Amós, 5: 15). Es decir, la puerta de la iglesia se identificaba como la puerta de la ciudad la cual permitía la entrada a la Jerusalén Celestial, cuya reproducción terrenal era la portada del edificio.

El estilo arquitectónico del románico se desarrolló, entre otros países, en Alemania, Italia, Inglaterra y en Francia, pero fue quizás en este último territorio donde la ornamentación exterior sufrió cambios más grandes en relación con la fe cristiana. Se puede decir que la antigua iglesia abacial de Sainte-Foy (de la Santa Fe), Conques, en el departamento de Aveyron, fue, por su impactante tímpano y por estar dentro de las rutas de peregrinación religiosa, una de las bases de la iconografía escatológica del Juicio Final. Se comenzó a construir alrededor de 1050 y fueron necesarios ochenta años para su finalización. El tímpano, en particular, de la portada occidental fue construido en el segundo cuarto del siglo XII (**fig. 8**). Cristo reina en el centro rodeado de una mandorla que, a su vez, está encerrada por un círculo de nubes y otro de estrellas, indicando que su trono está en un lugar celestial. Con su brazo izquierdo extendido divide a los condenados que se dirigen al Infierno de los bienaventurados, que se encuentran a su derecha, donde también está el paraíso y parte de su corte celestial. A su izquierda aparecen cuatro ángeles, uno de ellos encarado hacía él, sosteniendo el libro de la vida mientras otro hace oscilar el incienso y los otros dos, armados con lanza y escudo, parecen protegerlo de los tormentos del Infierno. Arriba de Cristo se encuentran más ángeles, dos de ellos tocando las trompetas del Apocalipsis, y debajo de él está representada la resurrección de los muertos, algunos levantados por ángeles y otros siendo esperados por demonios. Se alcanza a observar el Pesaje de las Almas, realizada por la presencia de un ángel y un demonio ocupados con las balanzas. Y justo abajo del pesaje, se encuentran tanto las puertas del paraíso

---

<sup>59</sup>*Ibid.*, pág. 327.

como del Infierno. En la primera, en una puerta decorada con relieves, un grupo de cuerpos vestidos son recibidos a pasar, mientras giran la cabeza atemorizados por la mirada de un diablillo que los ve fijamente. Por su parte, la entrada al Infierno son las fauces abiertas del Leviatán, la cual engulle los cuerpos que agentes diabólicos lanzan. La esquina inferior derecha del tímpano es la continuación del Hades, así como un fragmento de la parte superior, en el registro donde se encuentra Cristo. En él se pueden observar toda clase de tormentos, desde ser apaleado, ahorcado (la figura que está siendo ahorcada, sostiene en el cuello una bolsa, remitiendo a Judas), estar colgado de los pies mientras se es golpeado, quemado vivo, etc. tareas que los demonios parecen disfrutar.



**Fig. 8.** *El Juicio Final* (detalle del Infierno), Anónimo, tímpano de la antigua iglesia abacial de la Santa Fe, Conques, principios del siglo XII.

El Diablo, con dimensiones más grandes, hace su aparición en medio del flamígero Infierno, con una corona, mirada frontal, sonriendo mientras pisotea a un condenado y asigna los suplicios de acuerdo a los pecados cometidos. A un lado del Satanás enorme, está una mujer desnuda y a su espalda un monje (¿acaso simbolizando la fornicación?), esperando su castigo. Se trata de una narración de los hechos tal cual. Que va desde la resurrección, ser juzgado y llegar al destino que se merece. Los peregrinos de Conques, seguramente se aproximaban, fascinados, a la inquietante representación de su destino en el más allá. Algo similar se puede ver en tímpano de la catedral de San Lázaro, en la comuna francesa de Autun, dentro del departamento de Saona y Loira (región borgoñesa)<sup>60</sup>. Construida en el siglo XII –entre 1120 y 1146– también presenta un enorme Juicio Final dándole espacio a un Infierno muy característico (**fig. 9**). Fue obra del escultor Gislebertus –justo en el centro del trabajo, en la zona de la mandorla que está cortada por el arquitrabe, a los pies de Cristo y encima del ángel que separa a los elegidos de los condenados, el escultor grabó su firma: GISLEBERTUS HOC FECIT, “Gislebertus ha creado esto”<sup>61</sup>– probablemente bajo la idea inicial de Etienne de Bage, el obispo de la ciudad. “Yo solo juzgo, decido quién va al infierno y quién al Paraíso” es lo que aparece en la inscripción que rodea a Cristo Juez quien, envuelto por una mandorla sostenida por dos ángeles, se encuentra una vez más en el centro del tímpano<sup>62</sup>. Cada sección está dividida por dos registros cerrados por un arquitrabe. En el registro superior se encuentran, como parte del tribunal, la Virgen María y dos apóstoles, así como ocho más en el registro de inferior (derecho) que se dirigen a Cristo con gestos de súplica. De ese mismo lado está San Pedro, con la llave de las puertas de la Jerusalén celestial (representada como una construcción de arcadas). En el lado opuesto se encuentra la representación del Pesaje

---

<sup>60</sup> Fue en esta región, en el siglo VIII, donde llegaron las reliquias de San Lázaro.

<sup>61</sup> Cfr. Grivot, D. y Zarnecki G., *Gislebertus, sculptor of Autun*, London, The Trianon Press, 1961. Obra en la que se estudia la vida y obra del maestro escultor, particularmente todos los datos interesantes que se pueden encontrar en el relieve del tímpano en cuestión.

<sup>62</sup> Link, Luther, *El Diablo, una máscara sin rostro*, Madrid, Síntesis, 1995, pág. 141. Para el autor, se trata de un “expresionismo bizantino”, por la postura particular y el arreglo de los pies (formando un diamante con el ombligo y sus rodillas), las cuales proceden de las representaciones de los monarcas sasánidas, aunque puede que Gislebertus no tuviera un contacto con tal imaginería. Se puede poner realmente en cuestión.

de las Almas entre el arcángel San Miguel y el demonio, mientras que a sus espaldas una serpiente, al parecer de tres cabezas, observa la acción. El grupo de los elegidos, a la derecha, se contrapone el grupo de los condenados, a la izquierda. Las formas redondeadas de los primeros contrastan con los ángulos alargados de los segundos, junto con la notable incomodidad de sus posturas. El Diablo, disputando las almas con San Miguel, está dentro de un cuerpo esquelético y estirado, manos y pies tienen garras y de su boca cavernosa sobresale una dentadura prominente. Es interesante que, en este Infierno, el autor imaginó demonios más grandes que el propio Satán (justo los que están a un lado de él) algo que no se ve muy a menudo. Hay también una Boca del Infierno en este juicio, en el que más agentes del mal, ayudados con tridentes y cadenas, arrojan a los condenados a sus fauces. Un castigo peculiar, es la que un alma perdida sufre al ser atrapado por las garras gigantes de un demonio, acción que refleja terror en el rostro del pequeño hombre. El tímpano de Autun consigue una energía especial gracias al dramatismo que Gislebertus le inyectó. Todos los que cruzaban esta portada y conocían sus pecados seguramente se preocupaban por lo que les

aguardaba en un futuro no muy lejano.



**Fig. 9.** *El Juicio Final* (detalle del Pesaje de las Almas y del Infierno), Gislebertus, tímpano de la catedral de San Lázaro, Autun, siglo XII.

A diferencia de lo que sucedió en Francia, en España los estilos románicos de arquitectura e imaginería se formaron en transición casi abrupta con respecto a los estilos locales anteriores (ligados al mozárabe). Fuera de Cataluña, es evidente que aparece un arte nuevo en el segundo tercio del siglo XI. La aparición repentina del románico en España se ha explicado aludiendo a circunstancias ajenas al arte: la actividad de los monjes cluniacenses franceses en territorio español transformó la iglesia local y, junto con las alianzas francesas de los monarcas españoles, hizo posible la introducción del estilo en León, Galicia, Aragón y Castilla<sup>63</sup>. Circunstancia que, junto con las migraciones antes citadas, puede explicar la presencia de elementos franceses en el nuevo arte español. Por otro lado, en Tudela, una ciudad española de la Comunidad Foral de Navarra, cerca de Pamplona, que no aparece ni se menciona en los caminos de peregrinación, hay una catedral, la de Santa María, en donde se puede observar un Juicio Final muy peculiar. Su cronología es incierta y confusa, se trata de una construcción dentro del tardo-románico, se inició a construir a finales del siglo XII utilizando los cimientos de la demolida Mezquita Mayor y se concluyó, con características góticas, hacia 1270. La puerta del lado oeste de la antigua colegiata es conocida como la “Puerta del Juicio” debido a que en las arquivoltas –y no en el tímpano– está esculpida la escena del Juicio Final. Si bien en las arquivoltas se suele representar a los apóstoles y/o a entes angelicales, en esta ocasión fueron utilizadas como el soporte para los suplicios del Infierno. Actualmente el tímpano no presenta decoración alguna, pero se cree que debió tenerla. Posiblemente era en donde estaba esculpido Cristo Juez, junto con otros elementos propios del tema iconográfico. La Puerta del Juicio está formada por un arco dividido en 8 arquivoltas y éstas, a su vez, descansan sobre dieciséis pilares (ocho por cada lado, respectivamente). De acuerdo con la vista del espectador, la mitad de la izquierda está destinada para los elegidos y la mitad de la derecha a los condenados. Lo más destacable de este Infierno es que no sólo se le dedica una parte en el dintel o en unas cuantas dovelas, sino que es toda una

---

<sup>63</sup> Schapiro, Meyer, *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984, pág. 37.

escenificación con elementos significativos. En este lado infernal se encuentra Satanás, sentado sobre su trono y dirigiendo las tareas de los diablillos (hoy en día está dañada esta dovela, pero aún se aprecian las piernas cruzadas del Príncipe de las Tinieblas con sus largas garras distintivas). También es posible encontrar a un caballero como guerrero medieval (arriba de un caballo, con malla, escudo y lanza en mano) acompañado de otro personaje a sus espaldas y unos cuantos animales a los pies del caballo. Para algunos autores ha sido identificado como el cuarto jinete del Apocalipsis<sup>64</sup> o que sea la representación de la soberbia y que el segundo cuerpo sea un demonio que lo acompaña al Infierno. En otra dovela está presente la lucha entre el arcángel San Miguel y el Diablo. Lo interesante es que esta vez, a pesar de estar dentro de un Juicio Final, no se les representa en el Pesaje de las Almas, sino en una batalla aislada. Las siguientes dovelas están llenas de tormentos distintos (**fig. 10**). Se aprecia, por ejemplo, el ser obligado a beber un líquido mientras se está en calderas hirvientes (normalmente asociado glotonos o con los bebedores de vino), el castigo a la blasfemia, mentira o falso testimonio (aparecen dos figuras desnudas con la lengua atrapada en una rueda de fuego, mientras son golpeadas), la lujuria es uno de los castigos más representados en Tudela (se le refiere de distintas formas, una de ellas en una mujer desnuda mientras es atacada por animales en los pechos y genitales mientras un demonio le muestra un espejo, atributo de vanidad, también. En otro espacio un demonio lleva a dos hombres colgados boca debajo de un palo por los genitales, quizá haciendo referencia a la homosexualidad). Uno de los tormentos de los que también se hace más alusión fue para los condenados por avaricia, con relación a los cambistas, usureros y mercaderes (la gran mayoría representados con bolsas de dinero en el cuello mientras sufren de otro castigo). Es probable que la presencia particular de este último tema sea un modo de denuncia de la época. La colegiata tuvo varios problemas con judíos de la ciudad –cuya actividad principal era ser

---

<sup>64</sup>Apocalipsis, 6: 7-8. “[...] Y cuando él abrió el cuarto sello, oí la voz del cuarto animal, que decía: ven y ve. Y miré, y he aquí un caballo amarillo: y el que estaba sentado sobre él tenía por nombre Muerte: y el infierno le seguía, y le fue dada potestad sobre la cuarta parte de la tierra, para matar con espada, con hambre, con mortandad y con las bestias de la tierra”.

prestamistas o cambistas—, ya que se negaban a pagar los diezmos y primicias. Algunos gozaban de la protección del rey Sancho VII de Navarra (también conocido como “el Fuerte”), lo que provocó una revuelta en 1234, fecha cercana a la propuesta para la realización de la portada.<sup>65</sup>



**Fig. 10.** *El Juicio Final* (detalle de los tormentos del Infierno), Anónimo, dovelas de la Puerta del Juicio, catedral de Santa María Tudela, Navarra, siglo XII.

<sup>65</sup>Cfr. Hidalgo, Santiago, “Portada del Juicio de la Catedral de Tudela” en [www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/itinerarios-visitas/portada-juicio-tudela](http://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/itinerarios-visitas/portada-juicio-tudela), 15 de febrero de 2018. Un artículo recomendable de la Universidad de Navarra.

El estilo románico no se prolongó más allá del siglo XII. Las catedrales del gótico<sup>66</sup>, un estilo de piedra y cristal nacido en el norte de Francia, fueron concebidas en tan atrevida y magnificente escala que pocas, si es que hubo alguna, se construyeron exactamente como habían sido planeadas. El impacto artístico al ojo humano va de la mano con las innovaciones arquitectónicas de, por ejemplo, los arcos apuntados de la bóveda o los “arbotantes” que completaron el andamiaje de la bóveda al exterior. Las paredes de esos edificios no eran frías y cerradas, estaban hechas de vidrios coloreados que brillaban como piedras preciosas –tal es el caso de los vitrales de la Santa Capilla en París (también conocida como Capilla Real), terminada en 1250–. Tanto en el interior como en el exterior se halla un sentimiento análogo de luminosidad e ingravidez en las esculturas, como huestes celestiales que franquean los pórticos<sup>67</sup>. No obstante, existe una discusión sobre si el gótico es una prolongación de los principios estilísticos y métodos técnicos del románico o es independiente. Para Otto von Simson la arquitectura gótica no es la heredera de la románica, sino su rival, una rival creada como su enérgica antítesis. El primer arte gótico, dice el autor, “tiene su origen alrededor de 1140, como culminación de las tendencias artísticas antirománicas o anticluniacenses y fue quizás el mismo momento de florecimiento del románico lo que provocó la respuesta artística de la arquitectura gótica”<sup>68</sup>. Pero, haya sido un estilo aislado del románico o no, basta con observar los pórticos para darnos cuenta que el tema escatológico del Juicio Final no desapareció de las fachadas. Entre otras cosas, significa la continuidad e importancia que los contemporáneos le pudieron atribuir a este tipo de mensajes religiosos, más allá de formar parte de un estilo u otro.

A partir de finales del siglo XII el gótico aparece por primera vez en tres grandes iglesias, las tres situadas dentro de un área limitada, en lugares de especial importancia

---

<sup>66</sup> Iglesias episcopales (*cathedra* = trono del obispo).

<sup>67</sup> Gombrich, E., *Historia del arte*, Londres, Phaidon, 2016, pág. 137-43. Las nuevas catedrales proporcionaban a los fieles un atisbo a otro mundo, éstos ya habían escuchado hablar del Jerusalén Celestial (Apocalipsis, 21).

<sup>68</sup> Simson, Otto von, *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Madrid, Alianza, 1980, págs. 81-83. El autor sostiene que los primeros maestros góticos emplearon, coordinaron y transformaron los elementos del románico, y al hacerlo lograron un sistema arquitectónico que era nuevo y contrario, precisamente a causa de la novedad del mensaje espiritual que transmitía.

para la monarquía francesa y proyectadas en la misma década: la primera catedral gótica es la de Sens, la primera abadía la de Saint-Denis –en español, san Dionisio–, y las primeras manifestaciones de la escultura arquitectónica gótica fueron las fachadas occidentales tanto de Saint-Denis como de Chartres<sup>69</sup>. De igual manera la catedral de Nuestra Señora –conocida popularmente como Notre-Dame– de París, junto con las anteriores, fueron las principales influencias francesas para la construcción de edificios góticos. Tanto en Chartres como en París cuentan con pórticos en el que está plasmado un Juicio Final. El tímpano que se encuentra en la puerta central de la fachada occidental de la catedral de París no muestra del todo un Infierno, simplemente está presente el Pesaje de las Almas con la figura poderosa y vigorosa de Lucifer, así como de entes demoníacos conduciendo con cadenas a aquellos que no pasaron la prueba de la balanza, todos con gestos de preocupación y dolor. Por otro lado, tanto el tímpano de la puerta central de la fachada sur de la catedral de la Asunción de Nuestra Señora, en Chartres, como el gran portal central de la fachada principal de la catedral de Nuestra Señora de Amiens, presentan un Infierno que se reduce a una Boca devoradora. Éstos dos ejemplos son similares, las fauces del Leviatán se encuentran en la esquina inferior del lado derecho (con vista del espectador) con proporciones nada significativas. Lo más interesante de estos dos casos puede ser la hilera de condenados, la cual es hasta cierto punto “apacible”. En Amiens (**fig. 11**), por ejemplo, las almas que desfilan a paso lento hacia la entrada al Infierno, vigiladas por ángeles y no por demonios, parecen aceptar su destino a pesar de los rasgos de angustia e intranquilidad. Algo semejante sucede en el Juicio Final presente en el transepto norte de la catedral de Nuestra Señora de Reims. Una vez más el Infierno se limita a una entrada, esta vez en forma de caldero en llamas, y a un espacio deteriorado de lo que quizá alguna vez se encontraban ahí las almas en pena.

---

<sup>69</sup>*Ibid.*, pág. 84. Los responsables de la construcción de estos tres edificios son los obispos Enrique de Sens y Godofredo de Chartres y el abad Suger de Saint-Denis. Éste último, eclesiástico, político (y amigo de los reyes) e historiador, fue muy importante para el desarrollo del gótico, sobre todo cuando se trató de comparar la belleza material de las catedrales con el conocimiento de Dios.

Uno de los Infiernos góticos más expresivos y relevantes de territorios franceses es, por lo menos a mi consideración, el que se encuentra en el tímpano del pórtico central en la fachada principal de la catedral de San Esteban –Saint-Étienne, en francés–de Bourges. Admirable por sus gigantescas proporciones, es una catedral que se comenzó a construir en 1195 y se concluyó alrededor de 1230, un proceso un tanto rápido al observar sus dimensiones. Como es habitual, el Infierno se encuentra en el interior del tema iconográfico del Juicio Final (**fig. 12**). Éste está dividido en tres paneles, el de arriba es donde reina en su trono Cristo Juez, al centro, de dimensiones mayores que las demás figuras y está rodeado de personajes angelicales. La única figura que no es alada y sostiene una cruz, puede ser asociada con la Virgen María, a la derecha de Cristo. En el panel de hasta abajo se encuentra la resurrección de los muertos. Aunque no hay una distinción clara acerca de quiénes son los condenados y quiénes los elegidos (como suele suceder en otras ocasiones donde, por ejemplo, los condenados ya están siendo esperados por demonios para ser llevados a su calurosa morada) sólo se aprecia que la gran mayoría realiza ademanes de súplica dirigidos a Cristo. Por último, en el panel de en medio está la separación de los bienaventurados y de los sancionados a pasar una eternidad en el Hades. En el cetro está presente el Pesaje de las Almas, entre el arcángel San Miguel y el Diablo, una figura que destaca por su rostro monstruoso y cuerpo fornido, así también los cuerpos de los demás diablillos los cuales están a las espaldas de su líder, atormentando y conduciendo a los condenados a la entrada del Infierno. Dicha entrada es una Boca devoradora invertida<sup>70</sup>, la cual alimenta con fuego, avivado por demonios y sus fuelles, un caldero en el que son introducidos todos los cuerpos desnudos de los pecadores. El motivo del caldero donde son torturados los condenados está presente en el *Libro de Job*, el Leviatán arroja humo y fuego por su boca y sus narices y transforma el océano en una hirviente caldera (Job, 41: 14, 19-21).

---

<sup>70</sup> Muy similar a una miniatura presente en el folio 34 de la *Biblia Holkham*, c. 1320-30. Combina dos temas: la Anástasis cristológica y la condena infernal.



**Fig. 11.** *El Juicio Final* (detalle de la entrada al Infierno), Anónimo, catedral de Nuestra Señora, Amiens, siglo XIII.



**Fig. 12.** *El Juicio Final* (detalle de los tormentos del Infierno), Anónimo, catedral de San Esteban, Bourges, primera mitad del siglo XIII.

El XIII fue el siglo de las grandes catedrales, y un reflejo de ello es la suntuosidad de las construcciones en París, ciudad real, y centro de irradiación. Fue en Francia donde se afirmó el poderío de los reyes, que se liberan de la presión feudal y afianzan su imposición. El arte, edificado gracias a las limosnas de los reyes que recuperaban su poder, es de este modo, por esencia, un arte litúrgico. Otra fuente de recursos eran los laicos ricos que se preocupaban por sus almas y que hacían siempre copiosas donaciones<sup>71</sup>. Las formas fueron concebidas por un reducido círculo de prelados cercanos al trono, así como en un reducido medio, como el exterior de las catedrales. Y las jóvenes ciudades, orgullosas de su riqueza y de sus nuevos derechos, levantaron las catedrales como símbolo de su poder. Sin embargo, caeríamos en un error si pensáramos que el siglo XII fue alegre y próspero gracias a los poderes divinos. La época fue dura, tensa y altamente salvaje.

Así como el románico salió de Francia, el gótico no fue la excepción. Una vez más fue España donde se acogió con gran disposición e ingenio este estilo arquitectónico. Las iglesias españolas ya contaban con Juicios Finales en sus fachadas desde el siglo XI y el fenómeno artístico y religioso, al igual que en Francia, se continuó produciendo durante los siglos XIII y XIV. Las catedrales góticas españolas son muy vastas y uno de los motivos principales es la relación y el contacto que tanto obispos como monarcas tuvieron con el país vecino, sin olvidar que las rutas de peregrinación entre los dos países seguían siendo transitadas. Hay dos tímpanos en especial que son de particular interés. El primero es un ejemplo tardío del siglo XIV y se encuentra en la puerta de la derecha en la fachada principal de la catedral de Santa María, también llamada Catedral Primada de España, en Toledo. Se trata de un Juicio Final en el que, como muchos, la entrada al Infierno es una Boca devoradora en posición vertical, a la que demonios la alimentan de condenados. En realidad, no es una representación innovadora, es más bien una reproducción de los modelos existentes y el escultor le

---

<sup>71</sup>Duby, G., *La época de las catedrales. Arte y sociedad: 980-1420*, Madrid, Cátedra, 1993, pág. 100.

hizo algunos cambios en las dovelas que tienen que ver con el reino de Castilla (están grabados castillos en los arcos, como un símbolo heráldico del reino) seguramente por pedido. El segundo ejemplo se encuentra en la catedral de León, consagrada bajo la advocación de la Virgen María. La construcción se llevó a cabo durante prácticamente todo el siglo XIII. En la fachada principal hay un triple pórtico, en las laterales dedicado a San Francisco y a San Juan Bautista y, en el centro, se representa el pasaje escatológico<sup>72</sup>. El Infierno (**fig. 13**) exhibe una variación imaginativa con respecto a otros. Aparte del par de calderos en el que son sumergidos los cuerpos (representación bastante habitual) del lado derecho parecen estar colgadas tres cabezas monstruosas de aspecto siniestro, con grandes colmillos y al parecer en un principio pudieron haber tenido cuernos. La función de estos demonios colosales (seguramente serían inmensos si se les viera de cuerpo completo) es engullir cuerpos, es posible que el escultor las haya imaginado como otros accesos al Infierno, o bien, como un método de tortura más. No cabe duda que estos relieves robaban miradas de los espectadores cuando se trataba de visualizar su destino punitivo. Pero tal vez el Juicio Final más innovador no haya sido en España, sino en Suiza. En la catedral de Berna –del patrono San Vicente de Zaragoza, mártir del siglo IV– de la ciudad suiza homónima, se encuentra uno de los tímpanos más interesantes que se haya creado (**fig. 14**). Se trata de un edificio del gótico tardío, comenzado a construir en la primera mitad del siglo XV. La fachada principal es atribuida al escultor de piedra Erhart Kűng, entre 1460 y 1480. Nos encontramos ante una representación completamente distinta, en el que la policromía le da una viveza arrolladora. Kűng cambia la narrativa tradicional del gran juicio, y pone en primer plano la batalla entre el arcángel San Miguel y el demonio. Y a sus costados el cielo, con el trono esplendido de Cristo, y el Infierno, con un Diablo tan repulsivo como pícaro. El cielo está lleno de alegría y el Infierno de dolor, sin que quepa un alma más entre sus filas.

---

<sup>72</sup>Cfr. Franco Mata, Ángela, “Escultura medieval. Un pueblo de piedra para la Jerusalén Celeste” en C. Estepa, et al., *La catedral de León. Mil años de historia, España*, EDILESA, 2002, págs. 89-150



**Fig. 13.** *El Juicio Final* (detalle de los tormentos del Infierno), Anónimo, catedral de León, España, siglo XIII.



**Fig. 14.** *El Juicio Final* (detalle frontal del tímpano), Erhart Künig, catedral de Berna, Suiza, c.1460.

Si bien hasta ahora sólo se han mostrado ejemplos escultóricos, es esencial recordar que una de las grandes novedades del gótico son sus grandes ventanales, en donde también se reprodujeron Infiernos. Es decir, la escultura monumental en las fachadas de las iglesias y catedrales no fue la única vía para la producción de un arte infernal. En el interior del edificio las vidrieras forman parte de una estética de luz y contribuyen a dar unidad espacial al monumento<sup>73</sup>. Las vidrieras captan la luz y la transforman en pensamiento religioso, en donde su connotación simbólica tiene la capacidad de cualquier otra imagen de transmitir tanto lo bueno como lo malo para los fieles. Las vidrieras también representan una continuidad iconográfica que integra tanto lo evangélico como lo apocalíptico, haciéndolo aún más vivo al tener colores que resuman al ojo humano las maravillas del placer celestial o del terror infernal. Como arte decorativo, la armonía de las composiciones se contrapone con la fuerza de los Infiernos y es entonces cuando se vuelve algo más que un espacio ornamental y es, más bien, un mensaje pedagógico. Si bien es cierto que una de las partes principales en donde se colocaban vidrieras es en los rosetones, nos interesan más los que cumplen la función de paredes (aquellas que sustituyeron durante un tiempo a la pintura mural). No quisiera atiborrar de ejemplos como lo hice con las fachadas anteriores, ya que sólo basta con observar cualquier catedral construida después del siglo XII para darse cuenta de lo majestuosas que pueden llegar a ser. Sólo me gustaría mencionar algunas de las más significativas que cuenten con el debido fragmento del Infierno o a algún aspecto relacionado con él –y que haya identificado, ya que hay muchas producciones que no tienen la información suficiente–. Una primera, se encuentra en un lugar ya mencionado, la catedral de Bourges en Francia, se trata de otro Juicio Final pero esta vez en el interior del edificio, en donde una vez más el Infierno es representado como una Boca devoradora. Otros Infiernos en vidrieras los podemos encontrar en la catedral de San Salvador en Brujas, Bélgica, así como en la

---

<sup>73</sup> Barral Altet, Xavier, “Las vidrieras medievales” en *Vidrieras medievales en Europa*, España, Lunwerg Editores., 2003, pág. 13. Un compilado de estudios muy interesante acerca de la historia y propagación de las vidrieras en toda Europa.

basílica de Santa María del Mar, en Barcelona. Pero dos de las representaciones infernales más destacadas (**figs. 15 y 16**) se encuentran en la catedral de Nuestra Señora en Estrasburgo y en la iglesia de Santa María Fairford, en el condado de Gloucestershire, Inglaterra. Sin entrar en muchos detalles, podemos observar en ambos casos un Infierno flamígero con Satán como bestia principal.



**Fig. 15.** *El Juicio Final* (detalle de Satanás encadenado), Anónimo, catedral de Nuestra Señora, Estrasburgo, siglo XIII.



**Fig. 16.** *El Juicio Final* (detalle de los tormentos del Infierno), Bernard Flower, iglesia de Santa María Fairford, Inglaterra, siglo XVI.

Es deductivo que el arte sirvió, como primera instancia, para concebir lo imaginable del tema apocalíptico. Del mismo modo, la gran representación monumental que la nueva escultura propuso a partir del siglo XI se comenzó a ofrecer, cada vez más, a la masa, a la multitud de todos los creyentes con un propósito pedagógico<sup>74</sup>. El creyente medieval no hallaba solamente, en las catedrales, una alusión a la sentencia que podía esperar en el Juicio Final, sino también alusiones a los combates que debía librar en su vida terrenal, si es que quería sobrevivir al día del juicio. Se trata de la lucha que se desarrolla en su interior, entre el bien y el mal, una lucha anímica que, ya en el siglo IV, fue descrita por Aurelio Prudencio en su *Psycomachia* como el combate entre representaciones personificadas de los vicios y de las virtudes<sup>75</sup>. En la enumeración original se distinguen tres virtudes teologales (fe, esperanza y caridad) y cuatro virtudes cardinales (prudencia, justicia, fortaleza y templanza) a las que respectivamente se oponen los siete pecados capitales<sup>76</sup>.

El clero de la Edad Media trató de enseñar a los fieles el mayor número posible de verdades a través de los relieves y de las vidrieras de las iglesias. Conocían muy bien a influencia del arte sobre las almas todavía infantiles y humildes. Para el pueblo inmenso de los iletrados, para la multitud que no disponía de salterios ni misales y que no retenía del cristianismo más que lo que entraba a sus ojos y oídos, era preciso materializar la idea, revestirla de una forma sensible.<sup>77</sup> La catedral es un libro de piedra para los ignorantes, siendo los artistas los interpretes del pensamiento de la Iglesia.

Por último, decir que el Infierno en las fachadas no es tajante, más bien se hace alusión a él mediante entradas, representadas la mayoría de las veces como Bocas devoradoras. El Infierno suele ser diminuto y se hace más énfasis en la figura del

---

<sup>74</sup>Duby, "La época...", *op cit.*, pág. 85.

<sup>75</sup> Citado en Jantzen, Hans, *La arquitectura gótica*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1959, pág. 151

<sup>76</sup>*Ibidem*.

<sup>77</sup> Mâle, Émile, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, pág. 386.

condenado aterrorizado y del mismo Diablo. Pero probablemente lo más importante de todo esto es que el tema iconográfico se encuentra en las entradas de las iglesias, catedrales, etc. donde todo aquel que entra lo puede ver, y puede sentir emociones. El triunfo de la escultura infernal tiene sus bases en una sociedad donde la confusión y el desconcierto de sus vidas en el más allá imperan en su cotidianeidad, así como del creciente auge de la Iglesia y del Estado francés y español. Por otro lado, en Italia, como dice Gombrich, los escultores fueron más lentos en responder al nuevo espíritu de los maestros góticos, pero el estrecho contacto con las ciudades bizantinas hizo que los maestros vieran a Constantinopla más que a París en busca de inspiración, lo que hizo que las iglesias italianas fueran decoradas de una distinta manera.

## 2.2. Infiernos frescos: Representaciones infernales en los muros.

“No te harás imagen, ni ninguna semejanza de cosa que esté arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra: No te inclinarás a ellas, ni las honrarás; porque yo soy Jehová tu Dios, fuerte, celoso, que visito la maldad de los padres sobre los hijos, sobre los terceros y sobre los cuartos, a los que me aborrecen. Y que hago misericordia en millares a los que me aman, y guardan mis mandamientos.”

(Éxodo 20:4-6)

¿Es, acaso, irónico lo que se expone en el segundo mandamiento y lo que podemos ver en cualquier templo cristiano, es decir, una gran cantidad de imágenes? Las representaciones religiosas dentro del cristianismo por mucho tiempo estuvieron prohibidas, sin embargo, se convirtieron rápidamente en una de las bases para el adoctrinamiento del pueblo, en un objeto de culto y, posteriormente, en un estímulo para la meditación. No obstante, existe el cuestionamiento de qué tanto conocimiento debía tener el receptor de la imagen religiosa para poder comprender el mensaje que se le daba. Como en toda religión, si no se conocen las figuras, emblemas, historias y/o leyendas es muy probable que se haga una mala interpretación o que ésta no sea del todo correcta<sup>78</sup>. La iconografía, menciona P. Burke, era importante en el pasado porque las imágenes eran un medio de “adoctrinamiento” en el sentido original del término, es decir, para popularizar las doctrinas religiosas<sup>79</sup>. En ese sentido, la iglesia tuvo, desde el siglo VI, la brillante idea de usar las imágenes a su beneficio. El ejemplo obligado son los comentarios hechos por el papa Gregorio Magno (c. 540-604) quien reconoció la finalidad didáctica de las imágenes al decir, “Se colocan imágenes en las

---

<sup>78</sup> Más allá de citar motivos iconográficos sobre santos o vírgenes, por ejemplo, se me viene a la mente lo que bien puede ser una muestra. La figura central del fresco “Predicación y hechos del Anticristo”, c. 1503, de Luca Signorelli en la Capilla de la Virgen de San Brizio, catedral de Orvieto, presenta claramente al Diablo susurrándole algo al oído de un personaje que, al parecer, da un discurso a un grupo amplio de personas, delante de un ambiente de caos apocalíptico. Una sencilla y errónea interpretación a primera vista (sin conocer el título de la obra) podría ser que el mismo demonio esté tentando a Cristo, ya que el predicamento es análogo a como se solían representar los sermones de este último, así como sus rasgos similares. Sin embargo, el fresco hace alusión al falso mesías, aquel profeta en que el mal confía todos sus planes. Un detalle interesante de la obra, es cómo el brazo del Anticristo parece una extensión de la extremidad del Diablo.

<sup>79</sup>Burke, Peter, “Visto y...”, *op cit.*, pág. 61

iglesias para que los que no son capaces de leer lo que se pone en los libros lo “lean” contemplando las paredes”.<sup>80</sup> Jean Gerson (c. 1363-1429), un teólogo y filósofo francés, en una forma más dura, escribió, “las imágenes sirven para mostrar a los ignorantes que no conocen la Escritura lo que deben creer”<sup>81</sup>.

Los frescos, en este caso, jugaron un papel de libro visual de entendimiento sencillo y asequible. Pero, regresando al problema antes citado, la interpretación y entendimiento de las imágenes pudo haber estado muy fragmentado, ya que muchas veces era complejo lo que se quería transmitir. Probablemente, dice Burke, dichas representaciones eran explicadas de viva voz por los clérigos, y es posible que la propia imagen actuara a modo de recordatorio y refuerzo del mensaje oral, y no como una fuente independiente.<sup>82</sup> La misma idea la plantea Huizinga al comentar “[...] la representación plástica no nos enseña por sí misma que hay que adorar a Dios y venerar sólo a sus santos, si la Iglesia no nos lo advierte continuamente con sus enseñanzas”.<sup>83</sup> Aquello representado en los muros, ya sea un santo o un infierno flamígero, comenzaba a ser un objeto de fe y, por consecuencia, poco a poco se hacía más real a los ojos de los creyentes.

Ahora bien, la iconografía infernal en los frescos dentro de los templos cristianos – tomándola como un medio para reconstruir las experiencias religiosas del pasado – está presente en una gran cantidad de iglesias y catedrales desde finales de la Edad Media y probablemente durante todo el Renacimiento, principalmente dentro de los territorios franceses e italianos (siendo Florencia, como veremos, una de las ciudades con mayor número de representaciones infernales), pero también se han encontrado ejemplares en España y hasta en Rumania, donde se ven, con gran similitud, motivos infernales del occidente europeo.

---

<sup>80</sup>*Ibidem*.

<sup>81</sup>Cfr. Gerson, *Sermo de nativ. Domini, Opera*, III, pág. 947. Citado en Huizinga, Johan, *El otoño en la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, Madrid, Alianza, 2001, págs. 220.

<sup>82</sup>Burke, P., *op. cit.* pág. 63.

<sup>83</sup>Huizinga, Johan, “El otoño” *op. cit.* págs. 202-219.

Hay que tomar en cuenta y partir de la idea de que pintar infiernos en los muros es la extensión y el cambio de hacerlo en los tímpanos y en los capiteles de las estructuras arquitectónicas –lo que no quiere decir que se dejen de hacer es estas superficies–. Se puede considerar como un cambio para ocasionar un mayor impacto e impresión visual. Es posible que los religiosos se hayan dado cuenta que el interior de una catedral era un mejor lugar para proyectar una imagen que en el exterior, donde los detalles pueden pasar desapercibidos por los visitantes (y no es difícil imaginarlo, muchas veces los tímpanos estaban muy lejos para la buena apreciación del ojo humano, y los capiteles, a pesar de estar la mayoría de las veces dentro del edificio, tampoco gozaban de un interés figurativo tan rico para el público). En cambio, en el interior de las bóvedas, los frescos podían estar inclusive situados en el altar mayor<sup>84</sup>, donde es probable que mientras se daba la palabra del Señor, las miradas no se despegaran de los sufrimientos y lamentaciones que dichos muros emanaban.

También hay que tener en cuenta dos cosas: en primer lugar, es que tal vez fueron las catedrales quienes vieron nacer este tipo de tema iconográfico en las paredes, ya que, en un inicio en los monasterios y abadías, entre otros templos, fue más común que se encontraran como parte de las fachadas<sup>85</sup>. Y, en segundo lugar, que también fueron las catedrales quienes, en su mayoría, le dieron más difusión al público en general –implícita o explícitamente– acerca de la existencia del infierno ya que, por ejemplo, los monasterios eran lugares donde se concentraban comunidades más cerradas, es decir, que no todos podían tener acceso a lo que ahí se enseñaba o se vivía diariamente<sup>86</sup>. Además, los frescos eran más rentables, desde la Edad Media el mural se convirtió en algo parecido a un pariente pobre de otros medios más esplendidos

---

<sup>84</sup> Como es el caso de los frescos en la catedral de Santa Cecilia de Albi, en la archidiócesis de Albi, en Francia. Ver pág. 88.

<sup>85</sup> Por ejemplo, en la abadía de Cluny o en la basílica de Saint-Denis. Ver Duby, Georges, “La época de”, *op cit.*, págs. 273-299. El arte monástico, dice el autor, sitúa al Diablo (y al infierno dentro de los juicios finales) en primer plano, algo que el arte imperial y el arte clásico no hacía.

<sup>86</sup> *Ibid.* pág. 274. Normalmente los frailes viven encerrados, aislados del exterior por un muro que han decidido no franquear. El espacio monástico es, por principio, interior y clausurado.

como el mosaico o la vidriera<sup>87</sup>. El primer lugar en el que se sugiere el Juicio Final es un mosaico de principios del siglo VI en una discreta posición en S. Apolinar el Nuevo, Rávena, que siguiendo las palabras de San Mateo<sup>88</sup> representa la separación de las ovejas y de las cabras<sup>89</sup>. Ya desde el siglo XI el Juicio Final pasa de ser representado de una manera más simple a constar de tres partes principales: la Parusía (el segundo advenimiento de Cristo), la separación de los bienaventurados y de los condenados y de la resurrección de los muertos<sup>90</sup>. El primer ejemplo que se mostrará, se encuentra Santa María Asunta, Torcello (fundada en el año 639, se encuentra en la laguna de Venecia), y es un mosaico el cual es, supuestamente, una reproducción fiel del mosaico original del siglo XI. La razón por la cual el primer ejemplo es este mosaico y no un fresco, es porque considero que es justamente este Juicio Final la pauta para todos los demás en motivos iconográficos (el Anástasis o El Pesaje de las Almas, por ejemplo), particularmente el de personaje muy peculiar, quizá en un inicio la personificación del infierno, del mismo Diablo o simplemente de un monstruo que poco a poco sus dimensiones se fueron haciendo más grandes y que cobraría mayor relevancia ya como figura central.

Dicho mosaico del muro occidental (sobre la puerta) se compone por cinco escenas o elementos iconográficos distintos (**fig. 17**). El primero de éstos, y el más discreto, es la crucifixión de Cristo, en lo más alto del mosaico. El segundo es el Anástasis [como ya lo vimos, la Resurrección junto con el Descenso a los Infiernos], donde Cristo, en medio de dos suntuosos ángeles (Miguel y Gabriel) que lo igualan en tamaño, rescata a aquellos que lo merecen, encima de las puertas del infierno y sus cadenas ya

---

<sup>87</sup>Gombrich, *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, FCE, 2013, pág. 27

<sup>88</sup>S. Mateo, 25: 32-33. "Y serán reunidas delante de él todas las gentes: y los apartará los unos de los otros, como aparta el pastor las ovejas de los cabritos. Y tendrá las ovejas a su derecha y los cabritos a la izquierda".

<sup>89</sup>Link, Luther, "El Diablo", *op. cit.*, págs. 128-129. Cristo aparece entre un ángel rojo y uno azul, que según algunos estudiosos es la representación del Diablo. Pero el autor cuestiona esta atribución, ya que, si el ángel azul fuese el Diablo, menciona, no sólo sería el primero, sino también el único Diablo que aparece a la izquierda de Jesús en el Juicio Final, y tal innovación parece improbable en el contexto de la ortodoxia de esta serie. En todo caso el rojo sería un color más apropiado, no el azul que suele ser el color de la Virgen María.

<sup>90</sup>*Ibidem*.

destrozadas. Cristo, con su mano derecha, levanta a Adán, mientras Eva lo observa un poco más atrás, y con su mano izquierda sostiene una cruz doble. A su derecha están dos reyes, David y Salomón, y a su izquierda los 16 profetas (de los que Isaías debería estar primero) justo a las espaldas de San Juan que lo señala. La tercera escena o elemento es la Parusía<sup>91</sup>, donde Cristo, disminuido en tamaño y dentro de una mandorla, ahora se encuentra entre la Virgen y San Juan, a lado de los apóstoles, guiados por San Pedro sosteniendo las llaves y San Pablo con el Libro de las Cartas. Dicha mandorla o “almendra mística” es sostenida por dos serafines y de ella brota un río de fuego<sup>92</sup> que alimenta las llamas del infierno, que se encuentra más abajo. La cuarta escena es la Hetimasia<sup>93</sup> o preparación del trono vacío. Podemos apreciar debajo del trono a Adán y a Eva arrodillándose, quizá representando a la humanidad. Y, al lado del mismo, de nuevo a los arcángeles Miguel y Gabriel. Por su parte, en los costados de esta figura central de la cuarta escena, vemos cómo de cada lado un par de ángeles hacen sonar las trompetas del Juicio y despiertan a los muertos del mar y de la tierra –a la derecha se representa a Anfitrite, una antigua diosa griega del mar–. Al centro de la última escena se encuentra San Miguel pesando las almas, junto a demonios que intentan inclinar la balanza hacia su lado. A la izquierda del mosaico se encuentran los perdonados, grupos de eclesiásticos, mártires y santos e, inmediatamente debajo de ellos, se encuentra el Paraíso. Por otro lado, a la derecha arriba, los condenados sienten torturados y justo debajo de ellos, el Infierno<sup>94</sup>.

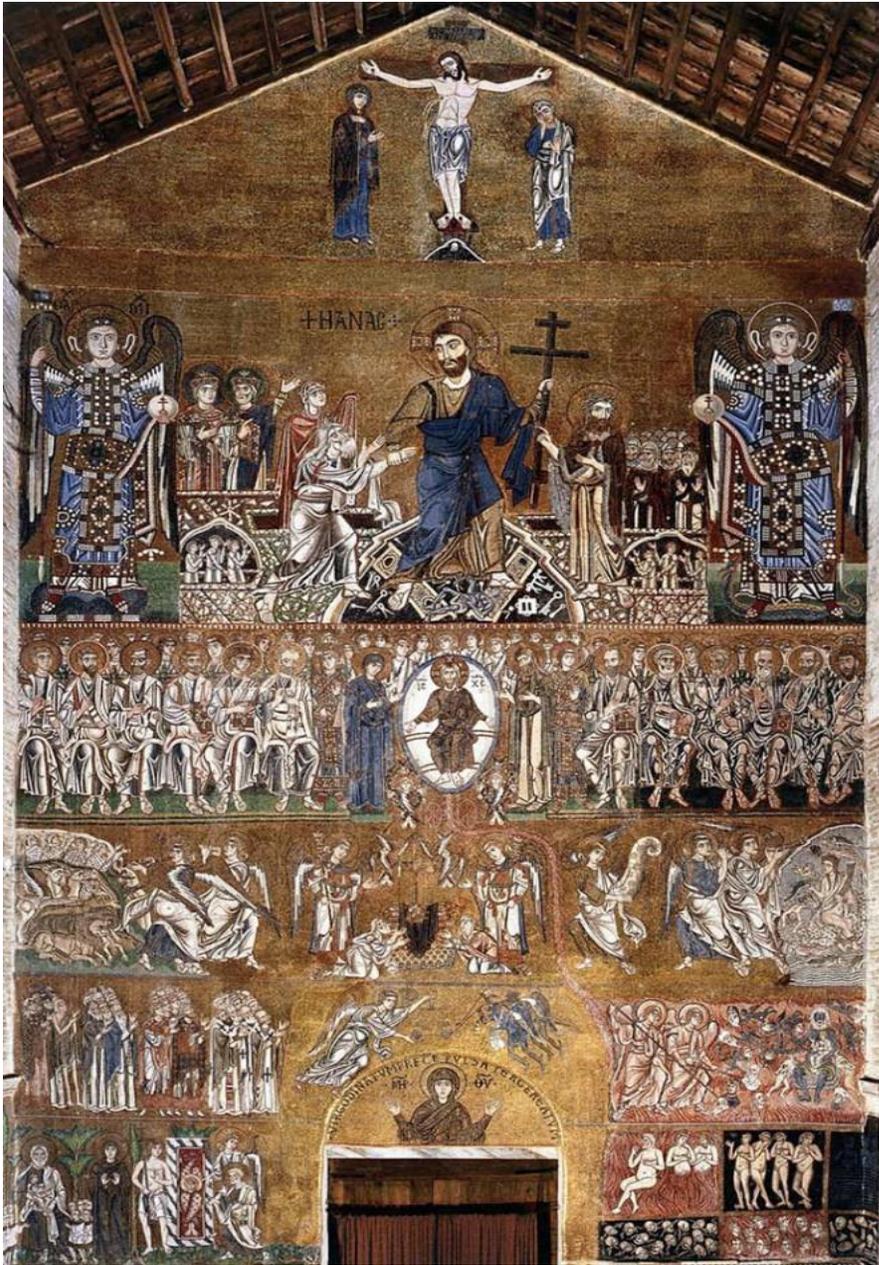
---

<sup>91</sup> En la literatura helenística, el término fue utilizado frecuentemente en conexión con la visita oficial de un gobernante o la epifanía de una deidad.

<sup>92</sup> Daniel, 7: 10. “Un río de fuego procedía y salía de delante de él: millares de millares le servían, y millones de millones asistían delante de él: el Juez se sentó, y los libros se abrieron”. En el trono vacío, se encuentra un libro encima de un manto.

<sup>93</sup> Salmo 9: 7. “Más Jehová permanecerá para siempre: ha dispuesto su trono para juicio”.

<sup>94</sup> Para más detalles del mosaico y de la basílica ver: Niero, Antonio, *The Basilica of Torcello and Santa Forca's*, Venice, ARDO, 1978.



**Fig. 17.** *El Juicio Final*, Anónimo, Santa María Asunta, en la isla de Torcello, cerca de Venecia, mosaicos restaurados del siglo XII

Ahora bien, entendiendo lo que expone ese fundamental Juicio Final, es momento de poner más atención al panel final, donde se concentra toda la parte infernal, que es la que nos interesa más. Y es al lado izquierdo del Pesaje de las Almas (quizás la primera representación de este tema) donde se encuentran los condenados, este panel final se divide en dos, y el segundo (el de abajo) se divide a su vez en seis distintas escenas que describen las penas que sufren los malaventurados en donde, como después será

costumbre, cada una se refiere a los pecados capitales. De izquierda a derecha, lujuria y soberbia (en un cuadro grande en donde resalta un hombre de cuerpo completo en una posición llamativa), gula, ira, envidia (con cráneos de los cuales salen gusanos por los orificios de los ojos), avaricia (cabecillas con joyas) y pereza. La primera parte del infierno (la de arriba, la que se conecta con la mandorla de Cristo mediante el río de fuego) es, tal vez, la más interesante (**fig. 18**). En ella podemos ver un acto no muy peculiar en las representaciones del Juicio Final, es la imagen de un par de ángeles atormentando a los condenados. Los ángeles, utilizando pértigas (o garrochas) para golpear a las almas en pena, son característica típica de los primeros Apocalipsis apócrifos, en donde se incluían visiones del cielo y el infierno y fueron populares.<sup>95</sup> Entre las llamas se alcanzan a ver cabecillas, probablemente de personajes conocidos o influyentes, como reyes o clérigos (fácilmente identificables por sus coronas o bonetes), las cuales también son atormentadas por pequeños ángeles de color azul. Es evidente que dicha acción posteriormente pasaría a desarrollarla los demonios con sus ganchos. A la derecha de estos ángeles y cabecillas aparece un gran monstruo, ogro o Diablo azul, con cabello blanco, rostro de furia y sentado en un trono en forma de dos cabezas de bestias astadas<sup>96</sup> devorando cada una un cuerpo desnudo (acción que se repetirá en representaciones posteriores, pero hecha por el mismo personaje principal, ya modificado). Sentado en dicho personaje azul, una figura con proporciones más pequeñas y vestido con una toga similar a la de los ángeles, parece hacer el mismo ademán que la figura en la que está posado. Pero ¿quiénes son estas dos figuras? El ogro puede ser asociado con la personificación del Infierno o posiblemente ser Satanás<sup>97</sup>, mientras que el hombrecillo puede estar ligado con el

---

<sup>95</sup> Link, Luther, "El Diablo", *op. cit.* pág. 132-133. La fuente directa de estas visiones son los Apocalipsis tanto de Pablo como de Pedro. En ellos se describen ángeles torturando condenados en el infierno. Separar a los culpables de los elegidos, llevarlos al lugar destinado y, si fuera el caso, castigarlos, eran las tareas de los ángeles en un principio. Y un motivo por el que este tipo de representaciones no se siguió haciendo puede ser la relación negativa de los papas hacia los textos apócrifos.

<sup>96</sup> Hay quienes asocian este trono con el capitel del palacio del siglo V a. e. c. de Artajerjes en Susa, Persia.

<sup>97</sup> Al Diablo se le llamaba a veces *magisterulus*, el pequeño maestro, lo que parece encajar con esta hipótesis. Cfr. Ginzburg, Carlo, *Ecstasies: Deciphering the witches' sabbath*, trad. R. Rosenthal, Chicago, University of Chicago Press, 2004, pág. 70.

anticristo, pero es más aceptada la versión de que se trata de Judas<sup>98</sup>. De cualquier manera, en este panel y en todo el mosaico en general, encontramos elementos que nos pueden confundir y también pudo haber confundido a cualquier persona contemporánea de la obra. Pero, sin lugar a dudas, los elementos teológicos y escenas representadas del mosaico de Torcello son un parteaguas para el desarrollo de los futuros Juicios Finales que se producirán en los muros de toda Europa Occidental, con mayor influencia en Florencia, Padua y Pisa, hablando del caso italiano.



**Fig. 18.** Detalle de Infierno, Anónimo, Santa María Asunta, Torcello, siglo XII.

En este punto, puntualizando, sólo las escenas infernales serán el tema de estudio de los próximos Juicios Finales, y ya no se retrocederá a la explicación de la obra completa, a menos de que sea necesario para una mejor comprensión del infierno que se esté analizando. En realidad, el mosaico en Torcello sirvió como el ejemplo general, tal vez de donde los autores de la mayoría de los ciclos iconográficos consecutivos se basaron. El siguiente ejemplo no excluye la idea anterior, es ya un

---

<sup>98</sup>Esta interpretación es sugerida tanto por Jeffrey Burton Russell como por la historiadora del arte alemana, Ursula Nilgen (Cfr. U. Nilgen, "Le raffigurazioni dell'aldilà nelle fonti iconografiche" en *Cieli e terre nei secoli XI e XII: orizzonti, percezioni, rapporti*, Atti della tredicesima Settimana internazionale di studio, Mendola, 22-26 de agosto de 1995, pág.275.)

fresco –o un ciclo de éstos, más bien– a cargo del maestro Giotto di Bondone (c. 1266-1337) realizado en el muro occidental de la Capilla de los Scrovegni (también llamada Capilla de la Arena, por estar construida en la misma zona de una “arena” o anfiteatro) en Padua, Italia. La construcción de esta capilla se llevó a cabo en los primeros años del siglo XIV gracias a Enrico Scrovegni, un rico banquero de la misma ciudad, en honor a la Virgen. La razón por la que Enrico mandó a decorar el edificio, fue porque en el séptimo círculo del *Infierno* de Dante, el poeta distinguió palabras que procedían de un usurero cumpliendo su condena, se trataba de Rinaldo Scrovegni, padre de Enrico, es decir, lo hizo como forma de diligencia o exhortación. Así mismo, Giotto ejecutó, junto con sus discípulos, la decoración alrededor de los años 1303 y 1306. Aparte del gran Juicio Final, dentro de los muros de la capilla se encuentran motivos iconográficos de la historia de San Joaquín –“La expulsión...”, “El sacrificio...” o “El sueño...”–, por mencionar algunos ejemplos– y la larga historia de vida de la Virgen y de Cristo –“La natividad”, “Adoración de los Reyes Magos”, “Entrada a Jerusalén”, “La última cena” y un largo etcétera–. El infierno de Giotto (**fig. 19**) presenta ciertas características comunes como, a primera vista, el caos por doquier. Esta vez ya no son ángeles sino demonios peludos–de color azul en su mayoría, un elemento interesante– y bestias los que atormentan a los cuerpos desnudos de los condenados. Los castigos van desde ser golpeados y colgados de los genitales, ser arrojados a calderos de piedra hirvientes y ser seccionados por algún tipo de cierra metálica, entre otros. Es de notar que no es un infierno flamígero, es más bien oscuro y rocoso, haciendo alusión a que se encuentra en las profundidades de la tierra. Inclusive, se puede apreciar un lago, seguramente congelado como el que describe Dante en el círculo noveno de su *Infierno*, en donde son arrojados los cuerpos de los que cometieron traición. El único fuego que aparece es formado por los ríos llameantes que descienden desde la mandorla gigante que envuelve a Cristo que, por cierto, no parecen culminar en ningún punto relevante. Esa idea de ríos de fuego descendiendo de la mandorla de Cristo es justo lo que se aprecia en Torcello, pero en el mosaico de Santa María Asunta el fuego sí empapa todo el panel. Giotto no colocó

en su Juicio Final el Pesaje de las Almas, sin embargo, sí dispuso de una figura que también nos hace pensar en Torcello, un monstruo (o Satanás) gigante pensado para ser la imagen central del infierno. Dicho Satán, también de color azul, cuernos, barba y patas de ave rapaz, se encuentra en posición sedente y está devorando y defecando cuerpos al mismo tiempo. Citando nuevamente la escena infernal del mosaico de Torcello, el trono de este nuevo Diablo parece estar formado también por dos bestias devoradoras, de un tono verdoso y marrón. Otras dos bestias, más parecidas a serpientes con grandes escamas, parecen salir de las orejas de la figura central que, a su vez, también devoran a su respectivo botín.



**Fig. 19.** El Juicio Final, (detalle) Giotto, Capilla de los Scrovegni, Padua, c.1303.

Para Luther Link, el infierno de Giotto y particularmente su figura principal, el demonio colosal, sea probablemente una copia de un mosaico de principios del mismo siglo. Se refiere a mosaico que se encuentra en la enorme cúpula del Baptisterio de San Juan (Battistero di San Giovanni) en Florencia, en el cual, probablemente, algunas partes se debieran a Cimabue, el maestro de Giotto<sup>99</sup>. Aunque también existe la incertidumbre de que si el Juicio Final fue obra del maestro florentino Coppo di Marcovaldo, quien habría trabajado en la decoración del baptisterio casi medio siglo antes, entre los años 1260 y 1270 aproximadamente. Dicho edificio toscano es más famoso por una obra posterior, la “Puerta del Paraíso”, obra del escultor y orfebre Lorenzo Ghiberti. Los Diablos que aparecen tanto en Torcello, en Padua y en Florencia, bien pueden estar comenzando a crear una nueva tipografía artística de la época, claramente relacionada con los Juicios Finales. Las características comienzan a ser comunes entre estos tres ejemplos, es decir, en la escena del infierno dentro del baptisterio (**Fig. 20**) aparte de presenciar un ambiente apocalíptico, también se puede observar un monstruo con dimensiones más grandes que los demonios y todo tipo de bestias que lo rodean, tiene un par de enormes cuernos y su barba es basta, aunque ya no es de un tono azulado –sino verde con algunos toques de marrón–. El autor de este infierno parece situarlo en algún lugar montañoso, en donde aparte de serpientes, también abundan una especie de lagartos y ranas enormes. La separación de los condenados también está presente, y aunque en esta representación tampoco exista el Pesaje de las Almas, son los demonios los encargados de dicha tarea, así como de alimentar con cuerpos a su gobernante. De igual modo, parece que los reptiles que emergen de cada oreja como los que forman el trono del Diablo, ya forman parte de una peculiaridad, así como el que todos se encuentren devorando por lo menos a un cuerpo desnudo.

---

<sup>99</sup> Link, Luther, “El Diablo”, *op. cit.*, pág. 156. Los trabajos decorativos habían comenzado ya desde un siglo antes, pero se cree que fue Cimabue quien los finalizó en los primeros años del siglo XIV. Entre la decoración que realizó, se le pueden añadir de igual modo las escenas del Génesis y de la vida de Cristo, José y Juan Bautista, así como el Juicio Final. De hecho, en el panel central donde se encuentra Cristo, hay un demonio con dimensiones un tanto grandes, tiene alas y de su oreja izquierda le comienza a salir una serpiente.



Fig. 20. *El Juicio Final*, (detalle) ¿Cimabue?, Baptisterio de San Juan, Florencia, c.1260.

Se podría decir que el panel acerca del infierno de Torcello es una importante fuente gráfica de estos dos últimos ejemplos. Pero hay sobre todo dos fuentes literarias que pueden ser las que hayan alimentado la imaginación luciferina de éstos y más autores o, quizá, fue un fenómeno mutuo. El primer texto es una obra maestra menor, *La Visión de Tundale* (originalmente, en latín, *Visio Tnugdali*) un texto religioso irlandés que se remonta al siglo XII en donde se describen los tormentos que sufren las almas en la otra vida. El protagonista, Tundale, vio primero “una bestia de increíble tamaño e inexplicable horror. Esa bestia excedía las dimensiones de cualquier montaña que jamás hubiera visto. Los ojos le brillaban como carbones encendidos, abría la boca en un amplio bostezo y una llamarada insaciable le salía de la cara”<sup>100</sup>. En su camino también vio a una bestia que estaba sentada sobre un charco de hielo, devoraba tantas almas como podía y, tan pronto eran digeridas, salían excretadas hacia el hielo, donde revivían para soportar nuevos tormentos.<sup>101</sup>

<sup>100</sup> Russell, Jeffrey Burton, *El príncipe de las tinieblas*, Chile, Editorial Andrés Bello, 1995, pág. 181.

<sup>101</sup> *Ibidem*. Simon Marmion ilustró el manuscrito de la *Visión de Tongdal* hacia 1475. Incluyó una Boca del Infierno (del monstruo Aquerón, quizá otra fuente de inspiración para el posterior Diablo) como parte de la geografía del Hades, el cual estaba dividido en 8 lugares específicos, asignando los lugares con suplicios.

La segunda fuente literaria es el *Infierno* de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, el cual pudo haber sido compuesto entre los años 1304 y 1307, fechas más o menos contemporáneas a la producción del fresco de Giotto y al mosaico de Florencia. En él, en el canto trigésimo cuarto y en la cuarta y última esfera del círculo noveno, donde los traidores eran sumergidos en el hielo, Satán hizo su aparición a Virgilio y a Dante:

*“Siguiendo por mi guía conducido,  
hasta donde le plugo al fin mostrarme  
a la criatura de esplendor perdido,  
me detuvo, y atrás hizo quedarme,  
diciendo: «Mira a Dite; es el momento  
de que tu pecho de energía se arme.»  
[...] No estaba muerto, mas no estaba vivo,  
y puede imaginarse un ingenioso,  
lo que es un semi-muerto y semi-vivo.  
El que impera en el reino doloroso,  
está en el hielo, a medias soterrado;  
y más bien me igualara yo a un coloso,  
que un gigante a su brazo desdoblado.  
¡Cual sería de pies a la cabeza  
su gigantesco cuerpo levantado!  
Si su fealdad iguala su belleza  
cuando contra el Criador alzó los ojos,  
¡razón hay de llorar en la tristeza!  
¡Oh! ¡qué gran maravilla en sus despojos,  
cuando le vi tres caras en la testa!  
Una delante de colores rojos,  
y otras dos, ayuntadas con aquesta,  
que desde el medio de cada ancha espalda  
se reunían en lo alto de la cresta.  
[...] Llevan las tres, dos alas colosales,  
cual de tamaño pájaro en el vuelo.  
¡Jamás el viento infló velas iguales!  
Eran sin plumas, mas tenían pelo:  
¡Murciélago infernal!  
[...] En cada boca un pecador devora,  
con sus colmillos, de espadilla a guisa:  
de un alma es cada boca torcedora.  
[...] «Aquel que sufre la mayor tortura,»  
dijo el maestro, «es Judas Iscariote,  
cabeza adentro y piernas en soltura...»”<sup>102</sup>*

---

<sup>102</sup> Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, trad. B. Mitre, Buenos Aires, Centro Cultural Latium, 1922, págs. 197-199. “Dite” es el nombre que Dante le da a Lucifer, anunciado también en los cantos VIII, XI y XII. En el Canto VIII, por ejemplo, Dante se refiere al infierno como morada de Satán: “«Hijo», explicó el maestro, «en este instante a la ciudad de Dite damos vista con su padrón de reos abundante»”.

Es evidente que las representaciones literarias de Dante tanto del infierno como de Satán fueron las que mayor impacto han ocasionado a la humanidad, creando posteriormente una unidad artística. Por decir “unidad artística” me refiero a que lo que Dante ha descrito en su obra –sin hacer a un lado a *La Visión de Tundale*, claro–, diversos artistas lo han empleado para sus propios fines, y el mejor ejemplo está en los pintores. Podemos hacer una comparación entre las palabras de Dante y los ejemplos gráficos que hasta ahora se han mostrado y tendrían una gran similitud (entre las dimensiones del coloso y su posición sedente, los principios de trifacialidad y que cada rostro se encuentra devorando un alma, así como el lugar gélido en el que se encuentra), sin embargo, no son completamente copias unas de las otras. Tal vez sea por su increíble contemporaneidad. Lo que es una realidad es que durante las décadas siguientes hubo una producción significativa de Juicios Finales en los muros de las catedrales en diversas ciudades de Italia y, con ellos, de infiernos. Muchos de esos infiernos tienen la gran peculiaridad de seguir representando a nuestro inmenso Diablo. Este atributo se volvió una característica casi inamovible en los infiernos de los siglos XV y XVI, dándole, cada vez más, una mayor importancia al ocupar muros completos y al separarse poco a poco de las demás escenas del juicio. Tal es el caso del ciclo de frescos que podemos encontrar en el Camposanto Monumental de Pisa<sup>103</sup> –o “Cementerio Monumental”– en donde no sólo podemos encontrar temas escatológicos, sino frescos que representen historias de los santos e historias de Job, así como historias del génesis y del Antiguo Testamento en general<sup>104</sup>. Sin embargo, los dos murales que causan mayor asombro, aparte del gran Juicio Final, es el del impresionante *Triunfo de la Muerte*<sup>105</sup> y el del mismo Infierno, localizado en el muro

---

<sup>103</sup> Recibió el nombre de “Campo Santo” ya que se cree que fue construido con un cargamento de tierra sagrada traído desde Tierra Santa (del Gólgota, en Jerusalén), durante la Cuarta Cruzada hecha por Ubaldo de Lanfranchi, arzobispo de Pisa en el siglo XII. Y el uso de la palabra “camposanto” deriva del sinónimo de “cementerio” en los países católicos.

<sup>104</sup> Los autores son variados, algunos maestros conocidos son Benozzo Gozzoli, Antonio Veneziano, Spinello Aretino y Taddeo Gaddi, entre otros.

<sup>105</sup> Para un análisis completo de esta obra, véase: “Transition between Life and Afterlife: Analyzing *The Triumph of Death* in the Camposanto of Pisa” en *The University of Chicago Press Journals*. Consulta en: [www.journals.uchicago.edu](http://www.journals.uchicago.edu), 05/01/18.

meridional y atribuido a Buonamico Buffalmacco (c.1290-1340) alrededor de 1336<sup>106</sup>. El gigantesco infierno (**fig. 21**) está justamente en un muro aparte (del lado derecho) que el Juicio Final, sin embargo, siguen conectados por la narración de los hechos. Las acciones que suceden en él son, como siempre, variadas. En la esquina superior derecha podemos apreciar una Boca del Infierno en donde son arrojados decenas de cuerpos por agentes del Diablo, los cuales, proliferan de color verde y algunos cuantos en un tono rojo. Alrededor de la figura central hay un mar de condenados en un océano de fuego, divididos por grupos en los que se sufre un castigo distinto, aunque en la mayoría de los castigos hay serpientes jugando a torturar. Como en otras ocasiones, los castigos siguen siendo muy parecidos, baños en calderos hirvientes, cuerpos colgados de la cabeza o de los genitales, destripamientos, cuerpos siendo cortados a la mitad, hogueras gigantes, decapitaciones, etc. En dicha división de castigos no es posible apreciar que cada uno tenga que ver, como en otros ejemplos, con las penas capitales, excepto en uno en donde se puede hacer la distinción claramente. En el panel que está justo debajo del codo izquierdo del Satán enorme, hay un grupo de condenados alrededor de una típica mesa con comida. Las almas son obligadas a ingerir los alimentos que están sobre la mesa, así como un diablillo defeca sobre la boca de uno de ellos, no es otra cosa sino la tortura que los demonios realizan a los que fueron a parar al infierno por la gula. Pasando a la figura central de este Hades, nos encontramos de nuevo a un coloso pintado de un tono verdoso<sup>107</sup>. Este gigante, sedente pero ya sin trono, tiene dos peculiaridades: la primera es que su estómago llameante juega un papel de engullidor de cuerpos, algo que, a menos de que sea gastrocéfalo, no se había visto antes en un Juicio Final. La segunda peculiaridad es que, a diferencia de los ejemplos anteriores, ya no salen dos serpientes gigantes de sus orejas, en su lugar hay dos rostros más. Es la trifacialidad que aparece

---

<sup>106</sup>Aproximación hecha por el italiano Giorgio Vasari en su libro *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori)*.

<sup>107</sup> En el arte el color verde es generalmente atribuido a la naturaleza, pero en este caso puede estar dando un mensaje de descomposición, de algo pestilente. Cfr. Pastoureau, Michel, *Green: the history of a color*, trad. Markus I., Nueva Jersey, Princeton University Press, 2001.

en la descripción del Satán de Dante. La historia de la trifacialidad se puede rastrear desde fuentes más antiguas que Dante. Una de ellas está en Grecia con el culto a Separis, un dios egipcio helenizado. Se le solía representar con una cabeza de León, otra de lobo y otra de perro, con cuerpo de éste último y con una serpiente enroscada en el cuerpo<sup>108</sup>. Posteriormente Separis estuvo íntimamente relacionado con Cerbero –el perro de tres cabezas de Plutón, custodio y guardián de la puerta que conduce al Hades– durante el Imperio Romano. Contemporáneamente también existió Quimera, otra bestia de tres cabezas: león, cabra y serpiente, generalmente en un cuerpo de León.



**Fig. 21.** Infierno, Buonomico Buffalmacco, Camposanto, Pisa, c.1336.

---

<sup>108</sup> En el Museo Británico hay una reproducción en bronce de este monstruo. Así mismo, en el *cuadro La alegoría de la Prudencia*, Tiziano, alrededor de 1560, alude a la madurez con un León, a la juventud con un perro y a la vejez con un lobo, pintando una cabeza sobre otra.

De igual modo a Hécate, perteneciente al inframundo, se le podía representar con tres cabezas y un cuerpo o tres cabezas y tres cuerpos, ya que se le concebía como soberana de los tres mundos: tierra, cielo y mar. Ya en la Edad Media las representaciones trifaciales siguieron produciéndose gracias a las ilustraciones que se hicieron sobre Jano (enero, el que se volvería primer mes, se nombró así por y para el dios Jano), por las representaciones de la Trinidad cristiana y por algunas ilustraciones de alquimia<sup>109</sup>.

El fresco del Infierno de las paredes del Camposanto de Pisa es un ejemplo de los cambios, pero también continuidades, dentro de la imaginación de los artistas de la época. Siguen un patrón de ciertas características, pero cada artista le incorpora detalles nuevos, propios de una mentalidad distinta. En la ciudad de Florencia no es la excepción, el carácter fuerte del infierno también se vio plasmado en los muros de sus catedrales. Hay por lo menos tres Infiernos –hablando de frescos– en Florencia que, quizás, son las obras con mayor número de alusiones al poema de Dante. El primero se encuentra plasmado en la prestigiosa cúpula de la Catedral de Santa María del Fiore –“de la Flor” o simplemente como Catedral de Florencia, obra del renombrado arquitecto Filippo Brunelleschi–. Es un ciclo de frescos en donde se encuentra un Juicio Final tardío comenzado por Giorgio Vasari y Federico Zuccaro en 1574 por decisión de Cosme I de Médicis. Inclusive, en el interior de la misma catedral hay otro fresco dedicado a Dante y a su *Divina Comedia* realizado por Domenico di Michelino, fechado en 1465. El segundo infierno relevante forma parte de otra obra, *El Triunfo de la Muerte* por Andrea Orcagna (c.1315/20-1368) para la basílica de la Santa Cruz, obra considerada que se efectuó en 1350 y que ahora está preservada en fragmentos. Y el tercer Infierno, pintado entre 1350 y 1355 por Nardo di Cione dentro de la Capilla Strozzi en Santa María Novella (**Fig. 22**) es un ejemplo más de lo grandiosos que llegaron a ser este tipo de obras. Este fresco está dividido en nueve bandas que separan a cada pecador con su castigo correspondiente, y son las

---

<sup>109</sup>Ammar Majad, Musa, *Breve historia de las representaciones trifaciales y tricéfalas en Occidente*, Venezuela, Editorial Letralia, 2008, págs. 7-31.

mismas inscripciones las que identifican los tormentos sufridos. Hay muchos paralelos con el texto de Dante, en lo más alto podemos ver a Minos, el mítico rey de Creta (*Infierno*, Canto V, 1-24) así como las almas de los lujuriosos que son conducidas por un viendo tormentoso (*Infierno*, Canto V, 25-72). Más abajo están los avaros y los pródigos (*Infierno*, Canto VII, 16-66). A un lado de los condenados por gula –el motivo que ya es característica, es decir, sentados o arrodillados alrededor de una mesa siendo obligados a comer hasta reventar–, es posible ver a Cerbero (alado y con patas traseras cabrías) devorando un cuerpo, posiblemente un condenado por codicia (*Infierno*, Canto VI, 1-33). Debajo están los muros de la ciudad de Dis, con los sepulcros abiertos de los herejes (*Infierno*, Canto IX, 106-133) y ya hacía abajo detalles de los condenados por actos violentos hacia el prójimo (Tiranos, homicidas y salteadores), contra sí mismos (suicidas y disipadores), actos violentos contra Dios y contra la naturaleza (*Infierno*, Cantos XII, XIII, XIV y XV)<sup>110</sup>. Como figura central, una vez más vemos un Satán coloso, de tonos marrón y con un número de propiedades mayores ligadas a Dante. Se encuentra en el pozo más hondo del infierno, el que pertenece a los traidores, ahí habita el Diablo, el que traicionó a Dios. Éste, a su vez, devora con sus tres hocicos a Judas, traidor de Cristo y a Bruto y Cacio, asesinos de César y rebeldes del Imperio<sup>111</sup>. El enorme Lucifer también tiene seis alas de murciélago y se encuentra en el lago congelado –en la mitología griega, el Cocito es un río del Hades, en cuyas orillas vagaban aquellos que no podían pagar a Caronte–. Sin embargo, el gélido y opresivo poder del Diablo en el centro del infierno, menciona Russell, parece más patético que opresivo, y quizás tenga razón. La ausencia de acción dramática (así como en la mayoría de las representaciones) expresa la esencial carencia de ser de Satán. Está hundido y congelado en el punto muerto del mundo. A fin de cuentas el centro del Infierno es una masa oscura, inmóvil, pero contrasta otra realidad, sobre todo en los Juicios Finales, donde la inmovilidad tanto del Infierno

---

<sup>110</sup>Lorenzi, Lorenzo, *Devils in art. Florence, from the middle ages to the Renaissance*, trad. M. Roberts, Italia, Centro Di, 1999, págs. 43-47.

<sup>111</sup> Russell, Jeffrey, “El príncipe”, *op. cit.*, págs. 186-187.

como del Diablo es lo opuesto de la libertad de los ángeles y la movilidad con la que Dios maneja el mundo.<sup>112</sup>



**Fig. 22.**  
*Inferno*,  
Nardo di  
Cione, Capilla  
Strozzi, Santa  
María  
Novella,  
Firenze,  
c.1350.

<sup>112</sup> *Ibidem*.

Hasta este punto habría que preguntarse, ¿por qué en Florencia y en varias ciudades más de Italia prevalecieron este tipo de imágenes? La más grande influencia está puesta sobre la mesa, el *Infierno* de Dante, innegable fuente de inspiración e imaginación para todos los maestros que plasmaron sus obras en decenas de muros a partir de la primera mitad del siglo XIV. Otra respuesta puede estar en el contexto histórico. Italia, como ahora la conocemos, tiene un largo historial de desunión y conflicto que duró hasta ya bien entrado el siglo XIX. Fue un territorio sumamente fragmentado por causas múltiples, entre las que destacan la guerra y el poder. De norte a sur había deseos de crear administraciones independientes, al verse liberadas de las ambiciones soberanas<sup>113</sup>. El territorio, entre una población mayoritariamente campesina y artesana, se dividió en gobiernos comunales, los cuales casi siempre estaban en conflicto y entre una situación de guerra inminente. La autoridad del papado y de los Estados Pontificios estaba incierta por conflictos internos y externos y la economía sufría fases de insolvencia. No obstante, rápidamente surgieron señoríos y Estados que daban forma de repúblicas, como Venecia o Florencia, donde su “estabilidad” social y política ayudó también en que la industria viviera un período más estable<sup>114</sup>. Florencia, al igual que toda Italia, también sufrió un período de conflictos armados, una revolución en 1378, la de los *ciompi* –los asalariados de la Corporación de la Lana, posteriormente se harían llamar así todos los obreros no calificados–, quienes se quedarían en el poder. Así, el gobierno quedó en más manos de plebeyos que de nobles, los cuales cometieron muchas fechorías. Dentro de una época de tumultos, se convocó a una asamblea general en 1393 donde se celebró una constitución y el gobierno quedó, dice Guicciardini, en manos de hombres de bien y prudentes hasta la primera mitad del siglo XV.<sup>115</sup> La persistencia del gobierno

---

<sup>113</sup> De Federico Barbarroja y su nieto, el Emperador Federico II, quienes lucharon para restaurar el poder el Sacro Imperio Romano desde la primera mitad del siglo XII. Manfredo, hijo de Federico II, fue el último de la dinastía en intentar implementar una unidad en Italia, fue derrotado en la Batalla de Benevento en 1266 por Carlos de Anjou, hermano del Rey de Francia. Por otro lado, también había una ocupación de aragoneses desde 1282 en Sicilia y Nápoles tras el levantamiento conocido como las *Vísperas Sicilianas*.

<sup>114</sup>Duggan, Christopher, *Historia de Italia*, trad. F. Luque, Cambridge University Press, 1996, págs. 50-71.

<sup>115</sup>Guicciardini, Francesco, *Historia de Florencia, 1378-1509*, México, FCE, 1990, págs. 61-63.

republicano en Florencia se debió sobre todo a la economía. Aunque el faccionalismo persistió tanto en el siglo XIV como en el XV, las familias más ricas de banqueros, comerciantes, industriales y abogados siguieron formando grandes clientelas para promover sus carreras políticas y económicas. Es donde entran en escena los Médicis, una familia que construyó una formidable red de apoyos, a quienes asistían con préstamos. Desde Cosme el Viejo, con cierta aceptación popular, con un imperio bancario creciente y con la adquisición de la cuenta papal, los Médicis y sus aliados se hicieron del control efectivo de Florencia.<sup>116</sup>

Pero Italia y en particular Florencia no se resumían simplemente en cuestiones políticas, durante los meses del verano de 1348, más de la mitad de los habitantes de Florencia y Siena murieron gracias a la peste bubónica, y hacia finales de año sólo vivían todavía 45,000 de las 90,000 personas que habitaban dentro de los muros de Florencia.<sup>117</sup> La ciudad sufrió seriamente falta de grano, a causa de la plaga que contaminaba los campos, y con ello la economía se vio quebrantada por el abandono de casi todas las ciudades dependientes del pequeño imperio de Florencia. La ciudad aprovechó la oportunidad de rebelarse y en 1343 cayó la poderosa oligarquía florentina. La crisis económica y política de aquellos años se vio reflejada sobre el arte. Un primer motivo fue que las familias ricas establecidas en la ciudad dieron probablemente la bienvenida a un arte menos mundano y humanistas que el de los años anteriores. Algunos empresarios y banqueros sintieron culpabilidad por lo que ocurría, la crisis golpeó su economía, pero también su conciencia. Y durante un momento de excitación religiosa, el conflicto de valores desencadenó un fenómeno cultural. Es evidente que otro de los motivos sea el profundo pesimismo que inundó a la sociedad, y tanto en la literatura como la pintura se pueden observar cambios. El

---

<sup>116</sup>Duggan, "Historia de", *op. cit.*, pág. 71.

<sup>117</sup>Meiss, Millard, *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, Alianza, 1988, pág. 85. En una epidemia anterior, durante la primavera de 1340, murieron 15,000 florentinos, según Giovanni Villani (Libro XI, cap. 114). Sin embargo, las consideraciones acerca del número de defunciones tienden a ser conservadoras. N. Rodolico en su libro *La democrazia Fiorentina nel suo tramonto* (Bologna, 1905, págs. 7-35) da un número total para Florencia en 1347 de 120,000 habitantes, después de la plaga serían de 25,000 a 30,000. Por último, Boccaccio en el *Decamerón* afirmó que murieron 96,000.

ya citado *Triunfo de la Muerte*, fresco en el Camposanto de Pisa, obra de Francesco Traini de alrededor de 1350, representa un profundo sentimiento de sufrimiento tanto de los enfermos como de los pobres. Los ciclos de frescos solían tener tanto la personificación de la muerte como la del Infierno, y otro ejemplo inmediato es la obra ya antes citada también de Andrea Orcagna, en la basílica de la Santa Cruz. El sentimiento general de temor, culpabilidad y pena hizo que las iglesias y las sociedades religiosas se vieran inundadas por legados donados de personas que morían o esperaban morir por culpa de la peste. De igual modo, las donaciones no se hicieron esperar. Buonamico di Lapo Guidalotti, un mercader florentino, dio una parte considerable de su fortuna a los dominicos de Santa María Novella para la construcción de una nueva sala, la Capilla Española, y se cubriesen sus muros con frescos<sup>118</sup> (acto demasiado costoso para un solo hombre, generalmente). Gran parte de dichos frescos estuvieron bajo la vigilancia de Jacopo Passavanti, un famoso predicador dominico florentino. El pensamiento de Passavanti se ha conservado en un tratado llamado *Lo Specchio di Vera Penitenza*, en donde reunió sus sermones intentando transmitir miedo por medio de narraciones acerca de aquello que sucedía en el infierno, y de lo importante que eran las penitencias. Para Passavanti, el pecado es un poder demoníaco y la vida una incesante lucha en contra de éste<sup>119</sup>. En muchas pinturas de la época los demonios y la personificación de la culpa se hicieron más importantes, agresivos y vengativos, con imágenes más fuertes acerca de las condenas, de las almas perdidas en el Infierno. Éstas jugaron un papel de propaganda para fomentar valores buenos con base en el miedo que se podía generar.

El contexto histórico de Italia en gran parte del siglo XIV fue lo que permitió que las condiciones se dieran para fomentar un arte tan pesimista, desesperanzado y desmoralizado surgiera de un modo más fuerte. La peste bubónica y la crisis política, así como la influencia de Dante en la literatura, crearon las bases de una imaginación

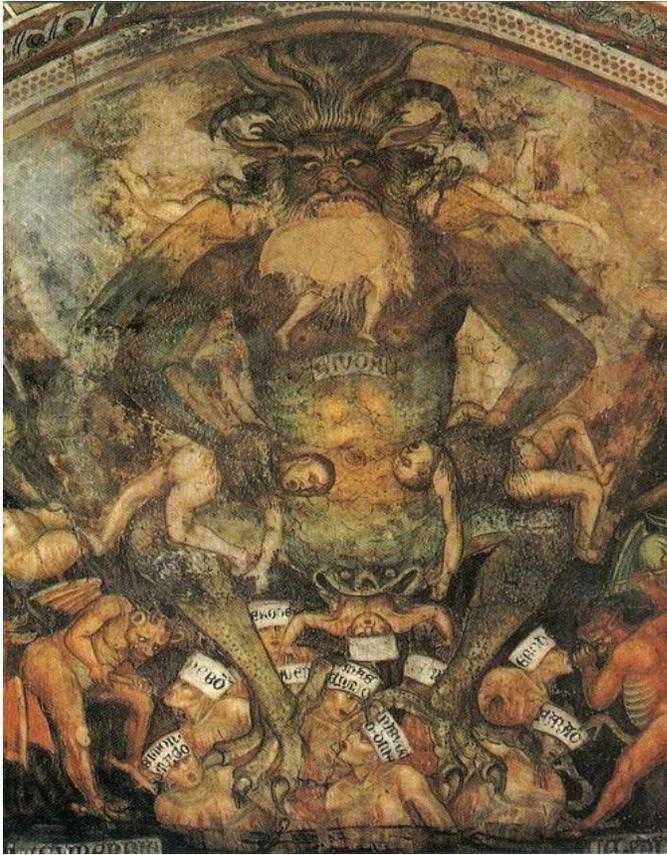
---

<sup>118</sup>*Ibid.*, págs. 101-103.

<sup>119</sup>*Ibid.*, págs. 106-107

infernol que ha durado hasta nuestros días, plasmada en los muros de muchas de las iglesias. Para finales de siglo tanto el Infierno como el Diabolo dejaron de ser metáforas. El arte produjo un discurso muy preciso, muy figurativo, sobre éste reino de tinieblas y su príncipe. Parece indudable que la escenificación infernal afectaba a círculos cada vez más amplios, desde las clases más altas hasta los pobres campesinos que descubrían el Infierno un domingo en la iglesia.

Para finalizar esta parte, no se puede hacer a un lado el mayor motivo iconográfico de la época, el Diabolo como coloso o el coloso como Diabolo. Tal vez se pueda poner en duda qué es lo que causaba más impresión, si todas las acciones que sucedían en el Infierno o el temor a encontrarse con semejante monstruo. Todos los ejemplos que se han propuesto en este capítulo tienen relación con dicha figura, porque forman parte de un fenómeno social y artístico muy grande. Son los Juicios Finales los principales culpables de que suceda, con todas las influencias que también vienen detrás, claro. Es cierto que hasta ahora los ejemplos han ilustrado bien dicho fenómeno, pero no está demás ampliar el panorama atractivo, que es el arte. Sin ondear en ellos porque sería repetir mucho de lo que hasta ahora se ha dicho, dos muestras visuales pueden ser más que necesarias para incrementar nuestro alcance. Un primer fresco (**fig. 23**) estuvo a cargo del pintor sienés Taddeo di Bartolo (c.1362/63-1422) para las paredes de la catedral de San Gimignano –también conocido como Colegiata di Santa María Asunta (Colegiata de la Asunción de María)– cerca del año 1393, en Siena. Ha estado al alcance de la vista de todos los que han visitado la catedral. Y un segundo fresco (**fig. 24**) del siglo XV, fue realizado por Giovanni da Módena (1379-1455) uno de los primeros representantes de la escuela boloñesa de pintura. El Infierno forma parte de un Juicio Final, reflejado en las paredes de la Basílica de San Petronio, Bolonia, en 1410. Esta segunda obra es de magnitudes más grandes que la primera, pero ambas resumen bien los alcances de la iconografía en cuestión. Este tipo de representaciones, como ahora vemos, no sólo se hicieron en Florencia, Pisa o Padua, sino también en Bolonia y en Siena, entre otras ciudades más de Italia.



**Fig. 23.** *Infierno*, Taddeo di Bartolo, catedral de San Gimignano, Siena, c.1393.



**Fig. 24.** *El Juicio Final*, Giovanni da Módena, Basílica de San Petronio, Bolonia, 1410.

También es cierto que no todos los Infiernos fueron representados con las características que se han mostrado, ni que tampoco fue Italia la única zona donde se produjeron. En el ciclo de frescos de la capilla de San Brizio, en la catedral de Orvieto, obra de Luca Signorelli entre los años 1499 a 1502, podemos observar la muestra de lo anterior. Signorelli –entre un período de guerras, pero también de esplendor artístico– retrató tanto escenas infernales como agentes demoniacos en diversos muros de la capilla. Aparece el Anticristo, el Apocalipsis, el Infierno y los condenados en espacios separados, pero todos hacen alusión a los motivos tradicionales del Juicio Final y de sus fuentes bíblicas. En cada una de las escenas hay un ambiente de caos, entre lluvias de fuego, demonios descendiendo de los cielos y un centenar de acciones más. El poder imaginativo del maestro italiano hizo posible que su obra tuviera originalidad entre los infiernos existentes, sin embargo, en su *Cielo e Infierno*, representados los dos en una luneta, también es posible distinguir la influencia de Dante y de la mitología griega en general ya que aparece Caronte navegando en su balsa, aunque más bien parece un demonio dando un paseo mientras rema en aguas turbulentas. Del mismo modo, la imaginación en los frescos españoles no se dejó guiar por el Satanás enorme. Tal es el caso de la Catedral Vieja en Salamanca, comenzada a construir en la primera mitad del siglo XII y finalizada un siglo después, en donde se encuentra un Juicio Final como la conclusión del retablo que se compone por 53 tablas presentando el ciclo de vida de la Virgen María y de Jesucristo, realizadas por varios artistas entre los años de 1430 y 1450, siendo el más conocido el florentino Dello Delli (1404-1466). Se considera que Dello, junto con su hermano Nicolás, fueron los que pintaron el fresco, ubicado en el ábside de la catedral, a vista de todos aquellos que estaban frente al altar mayor. Aparte de la gran Boca del Infierno que comienza a tragar a los condenados, quizá un rasgo muy peculiar es la acción de Cristo, fácilmente identificable por sus estigmas, que se dirige a los malaventurados con furia y arrebató. En los Juicios Finales, normalmente, Cristo se dirige tanto a los condenados como a los bienaventurados, dando la bienvenida a unos y rechazando a

los otros<sup>120</sup>. En este caso, se dirige únicamente a los condenados, volviéndose hacia ellos con un semblante de irritación, alzando su brazo derecho como haciendo un gesto de denuncia (este acto colérico también recuerda al Cristo presente en el Juicio Final del Camposanto en Pisa). Este Juicio no es el único que podemos encontrar en la catedral, en la capilla de San Martín o Capilla del Aceite (situada bajo la Torre de las Campanas, sobre la que se edificó la actual torre de la Catedral Nueva y donde se hallan varios sepulcros), hay todo un muro dedicado a este tema iconográfico en arte gótico, de autor y fechas inciertas, aunque es evidentemente anterior al retablo. En la escena del infierno se encuentra una bestia, pero tampoco es el típico Diablo gigante, sino un dragón que amedrenta a los condenados, guiados y golpeados por ángeles, justo como en Torcello.

Sin embargo, considero que uno de los Infiernos más impresionantes, fuera de Italia, se encuentra en Francia. La catedral de Santa Cecilia de Albi, en la archidiócesis de Albi, dentro del departamento de Tarn, alberga uno de los avernos más enormes del siglo XV y XVI. Se trata de un Juicio Final de autores desconocidos (se piensa que fueron artistas flamencos los que realizaron la inmensa obra de alrededor de 300m<sup>2</sup>) elaborado entre los años 1495 y 1500. Del juicio ya sólo se conservan los dos muros laterales (**fig. 25 y 26**), ya que mutiló la parte central probablemente a finales del siglo XVII, en donde seguramente estaba representado Cristo Juez y toda su corte celestial, para colocar un coro y un órgano de dimensiones gigantescas (el órgano fue colocado en 1736, ofrecido por el arzobispo Armand Pierre de La Croix de Castries). Antes de comenzar con la descripción de los muros, es importante señalar que la imponente catedral, construida entre los años 1282 y 1480 (dos siglos fueron necesarios para su conclusión) sirvió como sistema defensivo para la ciudad. Su arquitectura defensiva puede ser considerada como un freno a la eminente extensión cátara de principios del

---

<sup>120</sup>Meiss, Millard, "Pintura en", *op. cit.*, pág. 99. Suele haber discrepancias en los ademanes de Cristo. Algunas veces proclama su voluntad simplemente con la altura de sus manos. La derecha, más arriba, apartando a los condenados y la izquierda, más abajo, dando la bienvenida a aquellos salvados. En un inicio, también manifiesta interés especial por los bienaventurados volviendo sus ojos hacia ellos, la cabeza o incluso el cuerpo.

siglo XII en Francia, ya que sus prácticas fueron consideradas herejía por la Iglesia católica.<sup>121</sup> Es, tal vez, un testimonio de la historia religiosa francesa para demostrar la autoridad católica ante la expansión cátara en zonas cercanas y, por qué no, para exhibir su suntuosidad arquitectónica ante otras regiones francesas.

Ahora bien, los frescos de Albi contienen elementos interesantes que no son muy comunes entre los Juicios Finales de otras catedrales en general. En la parte más alta conservada se encuentran ángeles orando y glorificando la figura de Cristo que alguna vez estuvo en el centro. Debajo de ellos, en el pilar izquierdo, está la corte celestial, la encargada de juzgar a las almas. Sin embargo, del lado derecho no está presente la continuación de la corte, como en la mayoría de las representaciones. Se muestra, en cambio, un lugar de sombras en donde un papiro contiene la frase apenas distinguible, “[...] ignem aeternum qui parabus eft diabolo & angelis eius [...]”, lo que significaría “[...] al fuego eterno, que era apercebido para Satanás y sus ángeles [...]”.<sup>122</sup> Puede que este espacio lleno de oscuras nubes esté dando a pensar que el Diablo no tiene un lugar en el cielo, como juez, sino en las profundidades de la tierra. Más debajo, en ambos pilares, se encuentra la resurrección. Del lado izquierdo están las almas que irán al cielo (despreocupados) y del lado derecho los condenados (aturdidos). Es curioso que en ambos casos los cuerpos desnudos tengan colgando de sus cuellos un libro, donde quizás estén apuntadas sus buenas y malas acciones (algo así como sus boletos de entrada a cualquiera de los dos destinos). Hasta abajo, alejado de Dios, se encuentra el Infierno, en ambos lados. El desorden y el caos constituyen su estructura, que a su vez está dividida entre los pecados que cada condenado cometió (algo común). Proliferan bestias (dignas copias de El Bosco) en un jardín de suplicios flamígero.

---

<sup>121</sup>Cfr. Le Goff, Jacques, *Historia Universal Siglo XXI, La Baja Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, Vol. 11, 1990, pág. 170. Para el Papa Inocencio III eran una amenaza para la unidad cristiana y, después del asesinato del sacerdote Pierre de Castelnau cerca de Saint-Gilles, Languedoc, en 1208, comenzó la Cruzada Albigense, la represión armada contra los herejes cátaros.

<sup>122</sup> La misma frase la encontré en el *Despertador Cristiano de sermones doctrinales sobre particulares assumptos...* de José de Barcia y Zambrana, Obispo de Cádiz. Es probable que la frase completa sea: “Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno, que era apercebido para Satanás, y sus ángeles”. Libro en línea en <https://books.google.com.mx>, 12/01/18.

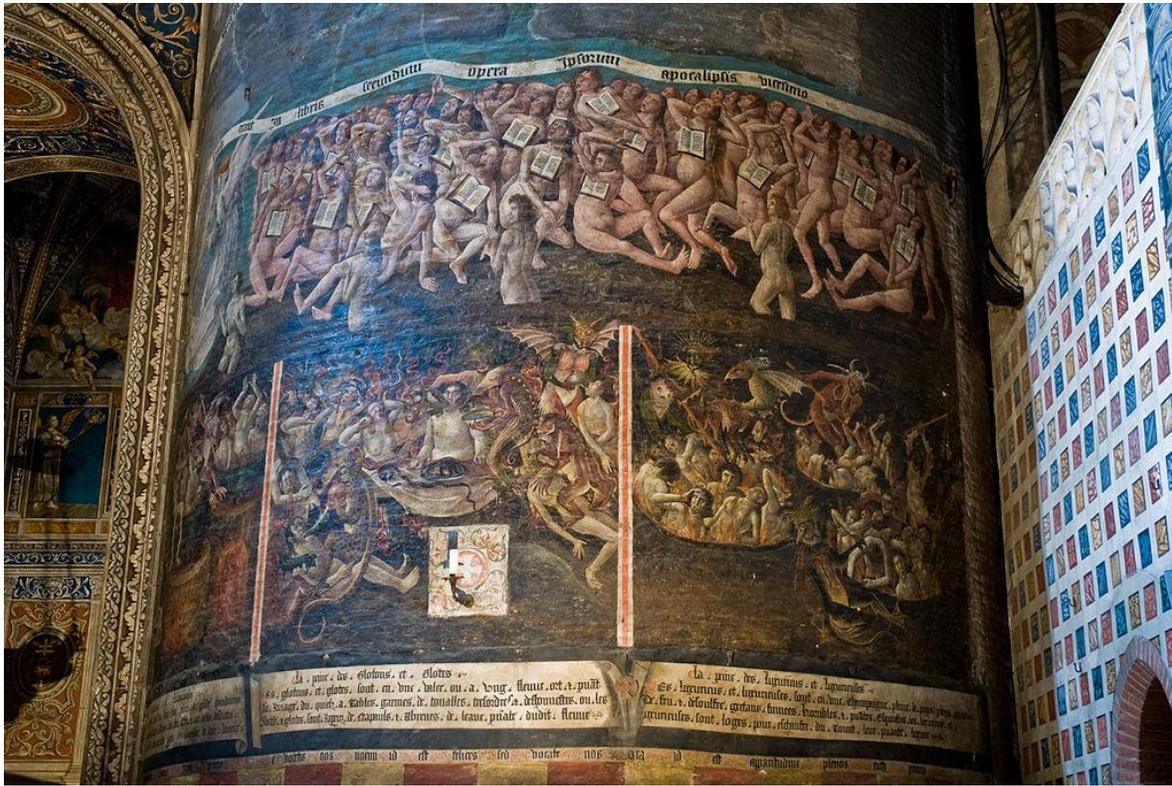


Fig. 25. *El Juicio Final*, (detalle del pilar izquierdo), Anónimo, Santa Cecilia, Albi, Francia, c.1495.



Fig. 26. *El Juicio Final*, (detalle del pilar derecho), Anónimo, Santa Cecilia, Albi, Francia, c.1495.

Comenzando a formar conclusiones, es incuestionable expresar que los Infiernos dentro de los Juicios Finales, aún en los frescos de principios del siglo XVI, siguieron con líneas de continuidad muy evidentes tanto en la imaginería y como en sus propiedades generales. Es decir, en este último ejemplo, el Infierno no deja de ser flamígero y un lugar oscuro, como si su geografía sólo variara entre lugares montañosos y rocosos y ríos y lagos, ya sea de fuego o de agua congelada. Los demonios nunca dejaron de tener tonos verdosos, rojizos o marrones, no dejaron de tener propiedades de animales ni tampoco fantásticas. Las diferencias puntuales se encuentran en la organización de la obra o en elementos nuevos, propios que el autor le imprime o desea no incluir. Uno de los grandes maestros que decidió no incluir esta lista de arquetipos fue Miguel Ángel (1475-1564) en su Juicio Final de 1541 en la Capilla Sixtina, dentro de la Ciudad del Vaticano, en Roma. El fresco, único entre tantos y producto del Renacimiento, no presenta a los demonios tan alejados del cuerpo humano, se distinguen por rasgos de “fealdad”, algunos tonos verdosos y rojizos, así como por cuernos y acciones violentas. Es un Juicio en el que no parece haber un orden previo de elegidos, sino que quien se va al Infierno es porque tuvo la mala suerte de no ser salvado a tiempo por los ángeles o se encontró con un demonio, quien prosigue a bajarlo del cielo. Los diablos no tienen alas, pero, sin embargo, pueden volar. En fin, Miguel Ángel es, seguramente, el mayor innovador de Juicios Finales al inyectar de su estilo propio toda su obra, sin preocuparse por las producciones anteriores. Su mayor logro no es haber hecho los demonios más temibles, sino de impregnar de miedo real los rostros de los condenados<sup>123</sup>.

Detrás de las torturas del Infierno, siguiendo con esta línea de la creación del artista, se debe decir que no sólo se encuentra impresa la teología y el ingenio (perverso o no) del autor de la obra, sino tal cual los instrumentos de tortura judicial que se usaban en la vida real. Pocas personas se dan cuenta que las torturas del Infierno que veían

---

<sup>123</sup> Hay múltiples interpretaciones de esta obra completa, no sólo de los rasgos infernales. No creo que sea necesario hacer un recorrido extenso por la obra, puede encontrarse en cualquier libro de historia del arte.

plasmadas en los muros eran, en realidad, representaciones de las prácticas punitivas contemporáneas de los artistas (desde el siglo XII). El gancho en forma de tenedor, la rebañadera (con puntas curvadas) y la rueda de espalda, son los instrumentos que usualmente aparecen con el Diablo y sus demonios traviesos, y también son las herramientas con la que se solía torturar a los herejes y criminales<sup>124</sup>. Es una interesante combinación de métodos de tortura existentes en entornos imaginarios. Tal vez eso explique lo real que se ven algunos de los tormentos.

Como un arma para reformar en profundidad la sociedad cristiana, menciona Baschet, la amenaza del Infierno y del Diablo sirve como instrumento de control social y de vigilancia de las conciencias, incitando a corregir las conductas individuales.<sup>125</sup> Y como en un principio se mencionó, los frescos, a su vez, ayudaron a los Infiernos (o, más bien, a la Iglesia) con su tarea de adoctrinamiento. Ayudados, por supuesto, de la evocación detallada de los suplicios infernales por parte de aquel eclesiástico que narraba los textos bíblicos. Quedaba claro que la justicia divina, minuciosamente explicada en los Juicios Finales, era implacable, sin apelación y sin segundas o terceras oportunidades, un tanto en contraste con lo que pasaba en la vida cotidiana. Eso es lo que cada Infierno les enseñaba, que no podían huir de su destino y que la amenaza de formar parte del círculo de condenados dependía de ellos mismos, de ser una buena persona consigo misma y con el prójimo, tal y como lo dice la Biblia. La acentuación del miedo al Infierno y al Diablo (particularmente al coloso) tiene probablemente como resultado un aumento de poder simbólico por parte de la Iglesia sobre los cristianos más atemorizados por estos mensajes.<sup>126</sup> El arte en los muros de las capillas y catedrales –por los menos en los países que hasta ahora se han citado– proyectó a los contemporáneos estímulos visuales. Sin embargo, sería erróneo pensar en un terror generalizado, fueron más bien sobresaltos individuales que se pudieron

---

<sup>124</sup> Link, Luther, "El Diablo" *op. cit.*, págs. 123-158.

<sup>125</sup> Baschet, J., *Les justice de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècles)*, Roma, École Française de Rome, 1993, pág. 591.

<sup>126</sup> Muchembled, Robert, *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*, México, FCE, 2016, pág. 36-37.

haber difundido entre una persona y otra. Después de todo, el fin o propósito de los frescos, aparte de corresponder con el nivel del ojo del espectador de la escena, es el de la impresión, con base en el principio de Leonardo da Vinci procedente del *Tratado de la pintura*, “un muro, un espacio, una escena”. Para Leonardo, la pintura tenía un objetivo preponderante, sobre el cual insistía en incontables apuntes y que tiene lógica en cuanto se piensa en el Infierno:

*“Los elementos de las escenas pintadas deben hacer que los que las contemplan experimenten las mismas emociones que aquellos que están representados en la historia; es decir, sentir miedo, pánico o terror, dolor, pensar y lamento o placer, felicidad o alegría [...] Si no lo consiguen, la destreza del pintor habrá sido en vano”*.<sup>127</sup>

Como bien lo menciona Leonardo, aquellos artistas que le hayan causado algún tipo de emoción a la persona que mira sus obras infernales y demoniacas, habrán hecho un buen trabajo, y no sólo para él, sino también para la empresa que representa (en este caso, para la Iglesia). La empatía es el verdadero propósito de los frescos y va de la mano con la destreza del pintor. Pero también es cierto que cada obra merece y necesita una mirada especial, una que analice y descubra lo que se trata de transmitir. Aquel receptor que logre conectarse con la obra, será envuelto por un momento de “ficción”. La ficción puede ser vivida y convincente al evocar un acontecimiento imaginario sin que nadie lo tome –o sí– por una descripción de un suceso real<sup>128</sup>. Tanto en el arte como en la vida todo debe de tener un grado de coherencia, sin embargo, también se debe medir por el contexto en el que se produce dicha ficción. En las sociedades de la Edad Media y de inicios del Renacimiento creer en un Juicio Final

---

<sup>127</sup> Citado en Gombrich, “Los usos de”, *op. cit.*, págs. 17-18. Vid Leonardo da Vinci, *Treatise on painting*, ed. A. Philip McMahon (Princeton, NJ, 1956).

<sup>128</sup> *Ibid.*, pág. 19.

en el segundo advenimiento de Cristo, en el resucitar de los muertos y creer que su destino podría estar en el Infierno dependiendo de los actos cometidos en vida, puede resultarnos comprensible y, en algunos casos, ha quedado manifestado. Tal es el caso de la Balada para orar a Nuestra Señora, de François Villon (c.1431-1463), poeta francés del siglo XV, en donde la bella Heualmière confiesa el miedo que le producen los frescos de, como la llama Minois, una iglesia de aldea:

*“Mujer, yo soy pobre y anciana,  
Que nada sé, ni siquiera leo.  
He visto en el monasterio de mi parroquia  
Un paraíso pintado de ángeles y elegidos,  
Y un infierno donde los condenados son cocidos:  
El uno me da miedo, el otro gozo y alegría”.*<sup>129</sup>

La literatura como la pintura, pueden ser un reflejo de la vida cotidiana en diversas épocas de la humanidad. En este caso, François Villon y su literatura del siglo XV. Por un lado, encontramos el analfabetismo de la gente común y corriente y la función didáctica de las imágenes de la que hablaba el papa Gregorio Magno. Por otro lado, la empatía que puede lograr el mensaje de una obra de arte, particularmente los frescos al generar temor y/o alegría. Hay que recordar que, al igual que Italia, en Francia durante los siglos XIV y XV también se vivía pesimismo por las condiciones de vida, sobre todo en el ámbito rural. Para el siglo XVI el impacto del Infierno fue tal, que los textos y las representaciones teatrales de éste experimentaron un verdadero apogeo, y uno de los artefactos que más se utilizaban en escena fueron las ya famosas Bocas del Infierno.

---

<sup>129</sup>Minois, Georges, “Historia de”, *op. cit.* pág. 269.

En términos generales, podríamos decir que el Infierno evocó con precisión el destino del criminal castigado por un Diablo cada vez más soberano y terrible (de nueva cuenta haciendo alusión al Lucifer enorme y violento de los Juicios Finales). Aunque si nos ponemos a analizar más a fondo lo que se representa, el Infierno es la prisión de Satán y éste, condenado, está obligado a permanecer ahí dentro eternamente. En otras palabras, debería de dar lástima, en vez de temor. Pese a esto, el Infierno fue antítesis, una visión absoluta de poder supremo de castigar delegado por Dios.<sup>130</sup>

Se debe terminar diciendo que el que existan muchas representaciones del Infierno (así como del Diablo) es totalmente lógico y habitual. Es decir, retratar un lugar que sólo existe en escritos religiosos, en mitos y leyendas, así como en la literatura y en la imaginación, no carece de certidumbre cuando se dice, ¡este es el verdadero Hades! Ya que cualquiera lo puede ser. Los infiernos que en este capítulo se mostraron, fácilmente pueden formar una historia de las ideas y del imaginario. La identificación de varios elementos únicos (como colores, forma y posición de ciertas figuras, fuentes, etc.) crea constantes y éstas, a su vez, un imaginario social. Si bien no es posible establecer una escala confiable de impacto y sensibilidad religiosa entre los que reciben el mensaje, se puede medir un alcance con producciones posteriores. Dicho de otro modo, el impacto no sólo se mide por el temor que puede causar un Infierno, también se puede medir al observar que las características de éste se siguen elaborando. Por ejemplo, el Diablo que aparece en posición sedente en el mosaico del siglo XI de Torcello, está claramente reproducido en el muro de un monasterio de Tismania, una villa perteneciente al distrito de Gorj, en Rumania, del que no hay información de sus autores ni de la fecha de su creación. La figura central es un Diablo azul con cabellos y barbas grises, en sus piernas está sentado Judas (para algunos otros el Anticristo), su trono lo forman serpientes devoradoras de cuerpos (aunque en este caso son 7 y no dos) y está dentro de un río de fuego, justo como en Torcello. Así mismo, el Diablo defecador de cuerpos, propio de los frescos italianos, se encuentra

---

<sup>130</sup>Muchembled, Robert, "Historia de" *op. cit.*, pág. 46.

en un Juicio Final dentro de una iglesia románica en la lejana Santa Olalla, una comunidad del municipio de Valdeolea, en España. Es un dibujo muy simple pero que muestra las influencias de los modelos italianos. Por último, tal vez la influencia más lejana y más sorprendente de este tipo de Juicios Finales se encuentra en un fresco, posiblemente del siglo XVII, en el pórtico del convento de Santa María Magdalena Cuitzeo, en Michoacán, México (**fig. 27**). Se trata de un antiguo convento agustino construido en el siglo XVI, seguramente utilizado para la educación de los monjes en su tarea de secularizar a los indios. Entre las características comunes de los Juicios Finales, se observa la figura de Cristo Juez justo en medio del mural, así como su corte rodeándolo. A la izquierda los bienaventurados y a la derecha los condenados. En el apenas distinguible infierno, se aprecia un Diablo enorme, en el que sobresalen sus blancuzcos cuernos en un fondo oscuro. Tanto la imagen como la conservación del mural no dejan apreciar lo que seguramente, en un principio, causaba impresiones



varias. A pesar de su deteriorado estado, es un valioso ejemplo de una reproducción infernal en tierras americanas.

**Fig. 27.** *El Juicio Final*, Anónimo, Santa María Magdalena Cuitzeo, Michoacán, México, siglo XVII.

Como conclusión general, se puede decir que el Infierno es un producto de la mente y es objeto de una fuerte religiosidad. En sus siglos de existencia, ha servido como regulador de conciencias gracias a su influencia en obras plásticas, literarias y arquitectónicas. Siendo, en este caso los frescos, piezas fundamentales para entender el desarrollo de mentalidades, por ejemplo. ¿Por qué pintar un Infierno en los muros del altar mayor de una iglesia? ¿cuál sería el motivo y hacia quién va dirigido? En cada caso hay variantes, las obras y sus mensajes están elaboradas por personas de diversos estratos sociales y culturales, del mismo modo que las personas que las consumen, por así decirlo. La finalidad también es distinta: moralizar, espantar, catequizar o imponer normas sociales. El Juicio Final se utilizó con frecuencia porque es una representación sencilla de comprender para el espectador, sobre todo para el espectador no especializado. El ciclo de escenas se relaciona fácilmente con el comportamiento humano cotidiano. Es fácil distinguir entre el cielo y el Infierno, así como es fácil distinguir que mientras más pecados se cometan, más cerca de ser devorado o torturado por un demonio se estará.

### 3. La Escuela Flamenca: el inframundo al óleo.

“Cuando dos hombres del siglo XVI tan dispares como Lutero y Miguel Ángel dirigían su conversación a la pintura, pensaban que sólo había dos escuelas dignas de mención, la italiana y la flamenca. Lutero aprobaba la flamenca, mientras que Miguel Ángel, no; pero ninguno prestaba consideración a lo que se producía fuera de estos dos grandes centros.”

E. Panofsky  
*Los primitivos flamencos* (1998) p. 9.

En las primeras décadas del siglo XV, coincidiendo casi simultáneamente con el surgimiento del Renacimiento en Italia, Flandes emergía como un centro comercial importante y también como un espacio valioso de arte en el norte de Europa. Los Países Bajos constituían una suma de Estados pequeños que formaban una unidad en sentido geográfico, pero no así en cuestiones políticas. El condado de Flandes fue uno de los que experimentaban mayor conglomeración, su urbanización en desarrollo iba de la mano con el aprovechamiento de vastas tierras de cultivo, una economía urbana basada en la industria manufacturera –Flandes nunca pudo abastecerse por sí sola de lana de calidad, por la humedad de sus suelos que afectaba a los pastos, dependía de lana inglesa y de algunas otras regiones cercanas– y, en menor medida, en la actividad marítima.<sup>131</sup> Este desarrollo económico le abrió la puerta a nuevos mercados y, con ellos, al surgimiento de una nueva clase burguesa que iba creciendo paulatinamente. En el campo político la situación fue menos favorable, desde finales del siglo XIV Flandes estuvo en manos de los duques de Borgoña hasta que, con el matrimonio de María de Borgoña y Maximiliano de Austria en 1477, pasó al dominio de la dinastía de los Habsburgo. En términos muy generales, bajo el poder español durante alrededor de dos siglos, se vivieron épocas de tensión política e intolerancia con los reyes Carlos

---

<sup>131</sup>Werner, T. y Eddy S., “La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica” en *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*, Bélgica, Leuven University Press, 2000, págs. 2-5.

I y, posteriormente, con Felipe II “el Prudente”. Y, por si fuera poco, la Inquisición española introdujo aún más rigidez. Fue una época plagada de rebeliones y guerras civiles, de autoritarismo y descentralización.<sup>132</sup> Por ejemplo, durante el reinado de Felipe II, a partir de 1559, la inflexibilidad religiosa, política y fiscal de su gobierno dio lugar a una serie de revueltas en los Países Bajos del Norte, que fueron aplastadas por la fuerza de las armas del duque de Alba. Una década después se originó otra rebelión en la que se consiguió la unión de las Siete Provincias en un Estado General, posteriormente dividido en dos ligas, una de ellas la de Utrecht que se declaró independiente de la corona española<sup>133</sup>. Sin embargo, la toma de Amberes por las milicias españolas en 1585 selló el destino de Flandes como territorio dependiente del trono español. Fue el tratado de paz de Münster, firmado en 1648, el que dio oficialmente la independencia de España de las provincias del norte, y su separación de Flandes.

Por otra parte, la división religiosa entre el norte y el sur de los Países Bajos determinó la disparidad que está presente en el arte. La reforma protestante fracturó la poca unidad política que existía y dividió la producción cultural esencialmente homogénea que desde el siglo XV se realizaba. En el norte prevaleció una sociedad burguesa predominantemente protestante (en lo que ahora son los Países Bajos de los cuales Holanda es una provincia), y una sociedad aristocrática en un sur católico (la Bélgica de nuestros días) en donde el poder estaba centralizado<sup>134</sup>. Fue una ruptura religiosa que tuvo sus efectos en el arte a mediados del siglo XVI.

En medio de un contexto político y religioso complicado, en el ámbito artístico y mientras que en la península itálica se buscaba un retorno a la belleza a través de los principios de la Antigüedad clásica, el arte flamenco tomó una ruta pictórica más empírica, encaminada a retratar lo más auténtico de la naturaleza. Éste fuerte realismo se apoyó en un firme espíritu de observación, al copiar la naturaleza sin idealizarla y,

---

<sup>132</sup>Cfr. Echeverría, M. A., *Flandes y la monarquía hispánica, 1500-1713*, Madrid, Sílex, 1998, págs. 15-42.

<sup>133</sup>Ayala Mallory, Nina, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1995, págs. 13-15.

<sup>134</sup>*Ibidem*.

por otra parte, se acompañó de una minuciosidad y detallismo en lo representado, tanto en las figuras humanas como en los objetos y paisajes. A los primeros maestros que emanaron de esta región se les conoce con el desafortunado apelativo de “primitivos flamencos”, entre los que destacan Robert Campin (también identificado con el seudónimo de Maestro de Flémalle), los hermanos van Eyck, Rogier van der Weyden, entre otros. El origen de esta escuela se encuentra fundamentalmente en la miniatura<sup>135</sup> pero fue la madurez de la pintura la que hizo posible que se inscribiera en el prestigioso panorama artístico europeo. Ya se empleaba la perspectiva y casi siempre se consiguió con paisajes de fondo, con los que se daba una sensación de profundidad, aunque muchas veces desproporcionada. Captando constantemente los detalles que rodean al hombre como la arquitectura y la naturaleza, los horizontes se convertían en el origen de un género pictórico junto con los bodegones, los retratos y los temas religiosos. La ejecución de retratos, por una parte, va de la mano con la presencia cercana de la aristocracia y con el creciente público enriquecido de burgueses que va a solicitar de los maestros cuadros en los que se vea reflejada su vida alegre y ostentosa. Uno de los más afamados retratistas de la escuela holandesa, entre otros, fue Frans Hals, c.1582-1666, quien también realizó retratos colectivos – especialmente de milicias cívicas o simplemente de grupos familiares, así como los famosos de los regentes del hospicio de Haarlem–. Así mismo el retrato también se mezcló con temas iconográficos religiosos como “La anunciación”, “La natividad”, etc., ya que las personas adineradas que costeaban los cuadros solían solicitar que también se les representara a lado de santos y vírgenes<sup>136</sup>. Las imágenes religiosas, y algunas veces profanas como temas mitológicos y alegóricos, fueron las que predominaron. Escenas de vida de la Virgen María, así como de Cristo y pasajes

---

<sup>135</sup> Tal es el caso de Jean de Bondol y el Maestro de las Horas del mariscal de Boucicaut, Melchior Broederlam de Ypres, André Beauneveu y, probablemente los más importantes, los hermanos Paul, Herman y Jean de Limburgo, ilustradores de las *Muy ricas horas del duque de Berry*, manuscrito que ahora se encuentra en el Museo Condé en Chantilly, Francia, y que cuenta, por cierto, de algunas ilustraciones acerca del Infierno.

<sup>136</sup> Ejemplos hay muchos, pero quizá uno de los más famosos sea *La Virgen del canciller Rolin*, un óleo sobre tabla de 1435 realizado por Jan van Eyck. El comitente fue Nicolás Rolin, canciller de Felipe “el Bueno”. Cfr. Ainsworth, Maryan W., “The business of art: patrons, clients, and art markets” en *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, MMA, 1999, págs. 23-39.

bíblicos se pueden observar en la gran mayoría de las listas de obras de los maestros. Uno de las circunstancias para que esto se lograra fue la fuerte demanda que la Iglesia católica ejercía. En general, los pintores de la escuela flamenca se caracterizaron por realizar trabajos para un mecenas, siendo Amberes, Brujas, Brabante y Bruselas los principales centros artísticos representativos. Lo anterior se complementa con la invención de la pintura al óleo atribuida a uno de los hermanos van Eyck, Jan c.1390-1441. Se propuso mejorar las técnicas que durante siglos se habían empleado para la pintura y, como lo menciona Gombrich, consiguió una prescripción nueva para la preparación de los colores que, elaborados con los pigmentos extraídos en su mayoría de plantas o minerales, se colocaban sobre la tabla.<sup>137</sup> Por ejemplo, la utilización primordial del huevo, como el ingrediente líquido en la mezcla de los pigmentos, fue la técnica que predominó en la preparación de los colores. Sin embargo, éste procedimiento llamado *témpera*, no fue suficiente para Jan van Eyck quien sustituyó el huevo por el aceite, una nueva preparación con la que podía trabajar con más exactitud al tener un nuevo sistema de ventajas: tarda más en secarse y por lo tanto hay más tiempo para pintar todo tipo de detalles, se pueden hacer colores transparentes para aplicarlos en capas (tejidos), realzar partes más luminosas, etc.,<sup>138</sup> lo necesario para colocar al óleo como la nueva sensación artística del momento. Por último, en relación con las técnicas se encuentran los soportes. A diferencia de Italia en donde la pintura mural y el mosaico destacaban, la pintura flamenca se va a desarrollar sobre tablas –muchas veces de roble–, las cuales suelen ser frontales de altar, *dípticos*, *trípticos* y *polípticos*. Y, como gran novedad, hace su aparición el lienzo como parte de cuadros con marco.<sup>139</sup>

Desde el siglo XV el estilo iniciado por el maestro de Flémalle y los hermanos Van Eyck comenzó a extenderse por toda Europa. La influencia de la escuela flamenca

---

<sup>137</sup>Gombrich, “La historia de...”, *op. cit.*, pág. 235-36.

<sup>138</sup>*Ibidem*.

<sup>139</sup>Cfr. Garrido, Carmen, “Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI” en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, España, Ministerio de Cultura, 2010, págs. 126-133

iniciaba a ser dominada por sus herederos como, Pieter Huys, Joachim Patinir, Frans Floris, Isaacsz van Swanenburg, Rubens, Jan Mandijn y un largo etcétera. Lo que más nos interesa es que todos ellos comparten un rasgo en común, pues cada uno de ellos pintó un Infierno. El espiritualismo cristiano demandaba otra clase de lenguaje, uno que hiciera justicia a la independencia del alma con respecto al cuerpo como en el martirio o el éxtasis, y a la extinción o casi extinción de la individualidad en la presencia de lo sobrenatural.<sup>140</sup> Ya se conocía una buena cantidad de temas en los que se incluía el Infierno, como los Juicios Finales, uno de los temas iconográficos que se siguió reproduciendo. En realidad, es un tanto difuso llegar a una conclusión del porqué se elaboraron tantos Infiernos bajo la influencia de la escuela flamenca. Es distinto de lo que pasó en Italia, por ejemplo, en donde muchos de los Infiernos estaban plasmados en los muros de las iglesias y tenían un papel tanto pedagógico como adoctrinante, ya que estaban dirigidos a las multitudes quienes practicaban ritos católicos o simplemente para quienes los observaban estando de paso. En balance, el arte infernal flamenco no iba dirigido hacia un público de masas, sino todo lo contrario, lo podían contemplar unos cuantos, aquellos que lo habían encargado. En ese sentido, hay un primer factor para que este fenómeno tenga cabida: el presente fervor devocional que en la sociedad de los Países Bajos se impregnó de una manera sólida. El arte flamenco es, en principio, religioso. Alimentado por el pensamiento religioso de la Baja Edad Media y, posteriormente, por las disputas entre la Reforma y la Contrarreforma que, como ya lo veremos, tendrán sus implicaciones en las creaciones artísticas. Una de las pruebas que ya se mencionaron es la representación de los mismos comitentes en los cuadros de índole religiosa, distintivo de querer ser fieles creyentes. No es descabellado pensar que algún trabajo sobre el Infierno haya sido un encargo, manifestando así, por parte del donante, su entusiasmo indulgente.

Por otra parte, hay otros dos factores significativos para la producción artística infernal: en primer lugar, la influencia de la teoría mística. El alemán Heinrich Suso

---

<sup>140</sup>Panofsky, E., *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1998, pág. 29.

(o, en la forma castellanizada, Susón) c.1300-1366, fue un beato que desarrolló una obra notable a través de la predicación y de sus escritos. Su obra se difundió por toda la región de Flandes gracias a las traducciones al latín, francés y holandés. El *Libro de la sabiduría eterna* o el *Libro de la verdad* son obras en donde lo diabólico actúa solapadamente en los sermones que aparecen.<sup>141</sup> Del mismo modo, los escritos de Jan van Ruysbroek , c.1293-1381, influyeron más que ningún otro en los trabajos pictóricos en el norte europeo. El nacido en Bruselas tiene escritos –como *Las cuatro tentaciones*, el *Tabernáculo espiritual*, *El reino de los amantes de Dios*, entre otros– cuyos comentarios alegóricos, muchas veces bíblicos, aparecen en la simbología de los cuadros de El Bosco, por ejemplo. Los temas de predicación de los dos místicos son, pues, los mismos que pintores posteriores utilizarían: la huida del mundo, la obsesionante permanencia en el Infierno, las tentaciones, la magia, el engaño, la tristeza, la angustia de la condenación, luchas con el demonio, etc.<sup>142</sup> Algunos otros contemporáneos como Johann Tauler (muerto en 1361) y Gerlac Petersz c.1378-1411, también ayudaron a expandir pensamientos y expresiones teológicas que influyeron en las creencias de la época. Sin embargo, el tercer factor, el cual me atrevería a considerar aún más importante, es la impetuosidad imaginativa que los herederos de la escuela flamenca recibieron a partir de los primeros años del siglo XVI. Es decir, pioneros como el mismo Bosco, Dirk Bouts, Stephan Lochner y Hans Memling, fueron los que dejaron un legado imaginativo infernal sumamente relevante que las siguientes generaciones de artistas reunieron y moldearon a su capacidad y talento.

Como veremos a continuación, los Infiernos flamencos son variados, con muchas aristas imaginativas que hacen del Hades un tema frecuente pero diferente entre una composición y otra. El fin último de este capítulo es observar y analizar la producción infernal que los primeros grandes maestros produjeron y compararla con sus herederos, oscilando entre el siglo XV, XVI y XVII. No obstante, hay que recordar

---

<sup>141</sup>Castelli, Enrico, *Lo demoniaco en el arte. Su significado filosófico*, trad. Condor, M., Madrid, Ediciones Siruela, 2007, págs. 99-113.

<sup>142</sup>*Ibidem*.

que la especulación que encierra el tema infernal tiene que ver con la falta de información que desafortunadamente hay acerca de la vida y obra de los maestros pintores. Tema que no impide trabajarlos e intentar analizarlos.

### 3.1. Hans Memling.

Uno de los más importantes representantes de la pintura flamenca del siglo XV, nació en Seligenstadt (actual Alemania) alrededor de 1440 y falleció en Brujas en 1494. Antes de establecerse en esta ciudad como un artista seguramente acomodado (el nombre de Hans Memling no está inscrito en los registros del Gremio de Pintores de Brujas, lo que posiblemente apunta a que se encontraba en una buena posición), residió en el taller de Stefan Lochner en Colonia, así como en Bruselas, en la casa de Rogier van der Weyden.<sup>143</sup> Ambos maestros fallecieron antes de 1464, no sin antes haber dejado un legado del tema escatológico más famoso, hecho que claramente influenció a Memling para realizar una de las obras más sobresalientes en la historia del tema iconográfico, es decir, a su *Juicio Final* pintado entre 1467 y 1471 (**fig. 28**). Se trata de un tríptico comisionado por el florentino Ángelo Tani, agente del banco de los Médicis en Londres y en Brujas a partir de 1450. Tani se casó con Caterina Tanagli y juntos fundaron una capilla en Florencia dedicada al arcángel san Miguel, en la abadía Fiesolana. Ángelo Tani, probablemente preocupado por su edad y por su destino en el más allá, decidió encargar a Hans Memling –tal vez en el mismo año que fue iniciada– una obra que pudiera estar en el retablo de su capilla<sup>144</sup>. No obstante, cuando el maestro flamenco finalizó el encargo y éste se disponía ser transportado a Florencia en un barco lleno de mercancías, la tripulación fue atacada en las aguas de

---

<sup>143</sup>Lobelle-Caluwé, Hilde, “Memling, Hans” en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es), 10/03/18.

<sup>144</sup> Ángelo Tani y su esposa están personificados al reverso de los paneles laterales (visibles cuando el tríptico se cierra) junto con la imagen de la Virgen y el niño y de nuevo el arcángel san Miguel en su lucha, esta vez sí, con el Diablo.

Zelanda por un navío de guerra procedente de Gdansk, en la actual Polonia<sup>145</sup>. *El Juicio Final*, como parte del botín, fue llevado a ese puerto, donde se encuentra hasta nuestros días en el museo nacional homónimo de la ciudad.

Ahora bien, centrándonos en el temprano, pero maravilloso tríptico de Memling, resalta que es una peculiar y monumental composición. Comenzando por el panel del centro, encontramos dos figuras centrales: Cristo Juez y el arcángel san Miguel. El primero, ocupando su lugar en medio de los doce apóstoles, la Virgen María y San Juan, apoya sus pies en una brillante esfera dorada y, mientras se recarga en lo que parece ser un arcoíris que nace de las montañas de fondo, rechaza y da la bienvenida a las almas con los movimientos de sus manos. Dichos ademanes (su mano derecha recibe mientras que la izquierda rechaza) se alinean con el lirio de la misericordia y la espada de la justicia al rojo vivo a ambos lados de la cabeza de Cristo.<sup>146</sup> Cuatro ángeles son los encargados de hacer sonar las trompetas del apocalipsis mientras, en tierra, el Pesaje de las Almas es llevado a cabo por un san Miguel alado, de dimensiones incluso más grandes que el mismo Cristo, con una pose gloriosa y con una armadura dorada suntuosa. Habría que recordar que la obra fue encargada para una capilla dedicada a la devoción al arcángel, y es probablemente eso lo que hace engrandecer su figura que en otros juicios no habría tenido tal magnitud. Frente a él, se encuentra la resurrección de los muertos mientras que a sus lados ocurren dos eventos que a su vez se enlazan con los paneles laterales, la separación de los elegidos y de los condenados. En el lado izquierdo de la pintura se encuentra la entrada al Paraíso, representada con una estructura de estilo gótico con detalles escultóricos únicos en el pórtico. San Pedro –con la llave del reino de los cielos– les da la bienvenida a los elegidos, mientras algunos ángeles se encargan de repartir ropajes a las almas desnudas y otros tantos tocan melodías en los balcones del edificio. Por otro lado, el panel derecho muestra los tormentos del Infierno. En él no hay figuras

---

<sup>145</sup>Vos, Dirk de, *Hans Memling. The complete Works*, Bélgica, Thames and Hudson, 1994, págs. 23-26. Vale la pena consultar la historia del encargo y del botín, ya que es más compleja.

<sup>146</sup>*Ibid.*, pág. 82-83.

centrales –como el Diablo enorme que ya estamos acostumbrados a ver– sólo hay agentes demoníacos de color negro acarreado y golpeando con trinchas y fustas a las almas desnudas de condenados a las entradas llameantes del Infierno, que se encuentra en las profundidades de la tierra (a diferencia del Paraíso, en el que inclusive se tienen que subir escaleras para llegar a sus puertas) entre un paisaje rocoso. Las llamaradas alcanzan el cielo oscuro que le da más viveza al rojo intenso del Hades, que es observado desde las alturas por un ángel asombrado por lo que ahí acontece. Los rostros de temor y sufrimiento de las almas son quizá lo más característico y aterrador del panel.

Se suele decir que la obra de Memling es una reformulación de *El Juicio Final* de Rogier van der Weyden (**fig. 29**) más que el de Stefan Lochner (**fig. 30**). Si bien la composición es similar, se distinguen cambios que hacen única a cada pieza. Memling transformó a san Miguel en un soldado y le dio a la separación de los condenados de los elegidos, así como al Cielo y al Infierno, más relevancia que al propio tribunal celestial de Cristo. Su interpretación del Infierno lo hizo colocar demonios (algo que Van der Weyden no hizo y que Lochner sí, aunque en un estilo muy distinto). Por último, es tal vez la entrada al mundo celestial la que se le puede cuestionar a la obra de Memling al tener casi los mismos elementos que la de Lochner, sin embargo, la destreza artística del alumno superó la inspiración e hizo ver arcaico el trabajo de su maestro.

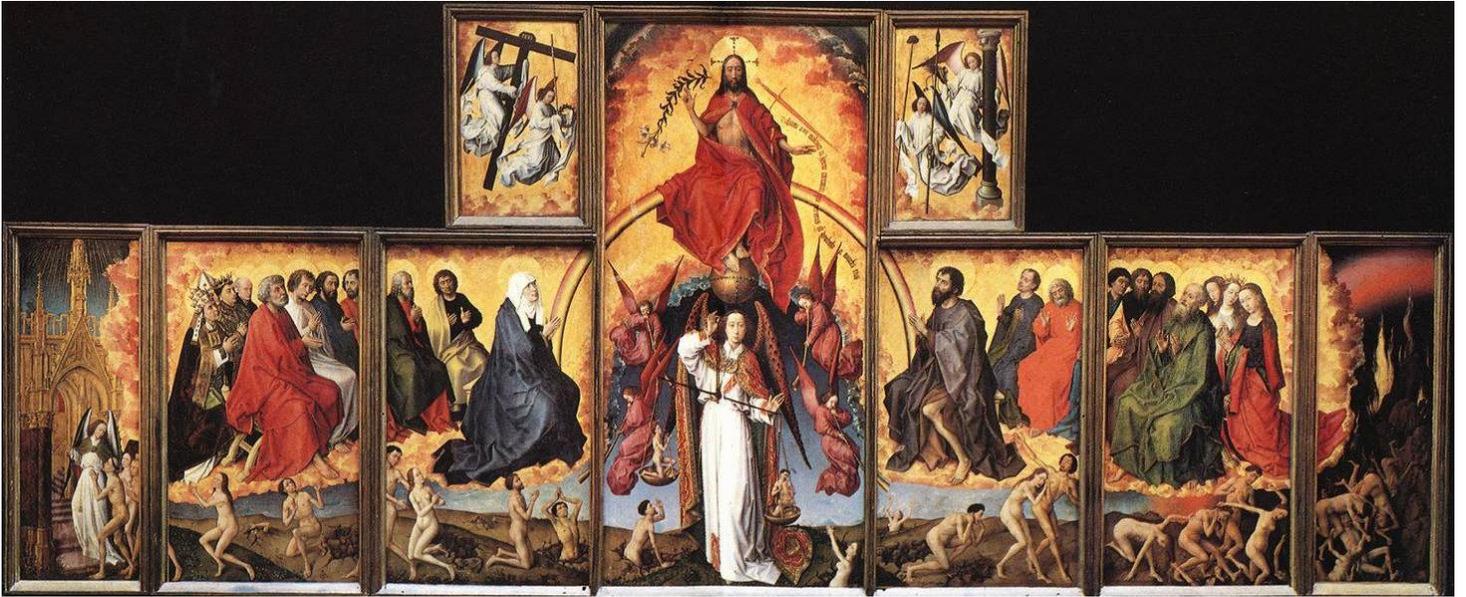
Memling fue un colorista y un buscador de la perfección. A pesar de sus orígenes alemanes, ejerció una fuerte influencia en la pintura de la escuela flamenca como ciudadano de Brujas. Es necesario consultar su obra completa para poder comprender su trascendencia como pintor<sup>147</sup> y, si es posible, visitar sus obras. Sería un goce ver las caras de los condenados de manera presencial.

---

<sup>147</sup>Cfr. Faggini, Giorgio T., *La obra pictórica completa de Memling*, Barcelona, Ed. Noguer, 1970. Entre todos los trabajos que tiene, destaca otro pequeño Infierno. Se trata de una tablilla que originalmente debió formar parte de un políptico, junto con otras cinco tablillas. Ahora se encuentran en un solo marco en el museo de Estrasburgo.



**Fig. 28.** *El Juicio Final*, Hans Memling, 1466-1473, 242x180cm, óleo sobre tabla, Museo Nacional de Gdansk, Gdansk, Polonia.



**Fig. 29.** *El Juicio Final*, Rogier van der Weyden, c.1444, óleo sobre tabla, Hospicio de Beaune, Francia.



**Fig. 30.** *El Juicio Final*, Stephan Lochner, c.1435, 124x174cm, Museo Wallraf-Richartz, Colonia, Alemania.

### 3.2. Dirk Bouts.

También escrito Dieric o Dirck, fue un pintor holandés nacido en Harleem hacia 1420 y murió en Lovaina, ciudad en la que se desarrolló como pintor oficial, en 1475<sup>148</sup>. Energico representante de la escuela flamenca, ha dejado obras conocidas como *La Última Cena del Retablo del Santo Sacramento* de la iglesia de San Pedro en Lovaina, *La justicia de Otón*, el tríptico de *La vida de la Virgen*, la *Adoración de los Magos*, entre otras. Algunos datos biográficos son proporcionados por su propio testamento – como sus dos matrimonios y los cuatro hijos que tuvo– pero no hay así la información suficiente para algunas de sus obras. Por ejemplo, en su *Infierno* también conocido como *La caída de los condenados*, c.1450. hay especulaciones si la obra es individual o formó parte del panel derecho del tríptico del *Juicio Final* –del cual no se conserva el panel central–encargado por el Ayuntamiento de Lovaina. Dicha pintura (**fig. 31**) ahora se conserva en el Palacio de Bellas Artes de Lille, Francia, y representa, como su nombre lo indica, un paisaje infernal. Los hechos se desarrollan en un lugar montañoso, de rocas grandes y marrones que parecen rodear un lago. Se trata de uno de los pocos Infiernos abiertos, es decir, no es el clásico panorama en donde sólo se observa fuego sin una estructura geográfica definida. En este caso, Bouts se imaginó el Infierno como un lugar amplio, en el que la atmosfera es violenta y cada rincon es sitio de tormentos. En la escena principa las almas desnudas de los condenados son devoradas, golpeadas y capturadas por diablillos y bestias, de todas formas y colores, para soltarlas desde las alturas al lago de líquido rojizo. También es posible observar a la izquierda una cueva llena de condenador ardiendo en llamas, al fondo una especie de monticulo con llamaradas verdes, la rueda de los tormentos y el cielo plagado de entes demoniacos. Nos encontramos, sin duda, ante uno de los mayores ingenios creativos de la escuela flamenca del siglo XV, hablando de temáticas infernales, claro.

---

<sup>148</sup> Bermejo, Elisa, “Bouts, Dirk” en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es), 10/03/18.



**Fig. 31.** *La caída de los condenados*, Dirk Bouts, c.1450, óleo sobre tabla, Palacio de Bellas Artes de Lille, Francia.

### 3.3. Jan van Eyck.

Un personaje que ya ha sido nombrado un par de veces hasta ahora, fue el miembro más famoso de la familia de pintores Van Eyck. Se cree que son originarios de la ciudad de Maaseik, en la actualidad municipio situado en la provincia belga de Limburgo, junto a la frontera con los Países Bajos. Jan van Eyck c.1390-1441, dotado de talento, fue un pintor de corte: primero trabajó para Juan de Baviera, conde de Henao-Holanda (1422-24) y posteriormente aseguró un puesto con el prestigioso Felipe “el Bueno”, duque de Borgoña (1425-41), lo que le garantizaría una posición social alta e independencia artística del gremio de pintores de Brujas, donde se había establecido en 1431.<sup>149</sup> Quizá las dos obras más famosas del maestro flamenco sean el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434) y el *Político de Gante* (1432), motivos de numerosos estudios por su maravillosa calidad y manejo de la luz, el reflejo de la realidad que evidencia con objetos como el espejo de fondo y, en general, su naturalismo que parece engañar al ojo humano. Una obra hecha durante sus últimos años de vida, *Crucifixión y Juicio Final* de alrededor de 1440 (**fig. 32**), es también una de sus más grandes producciones artísticas. Este díptico de pequeñas dimensiones, pintado al óleo sobre tabla y transferido a lienzo, fue adquirido por el Museo Metropolitano de Arte de Nueva York en 1933, y contiene dos temas iconográficos populares en el arte religioso. El panel izquierdo está dedicado a la Crucifixión de Jesús, estructurado en tres momentos distintos de la Pasión: en lo más alto del panel acontece la Crucifixión, con una altura de las cruces que parece irreal ante el paisaje de fondo de Jerusalén; en el centro está la multitud y los seguidores de Jesús que acudieron a su muerte y, en la parte inferior; Juan Evangelista apoya a la Virgen María rodeada de otras tres mujeres en llanto, una de ellas María Magdalena. Jan van Eyck captó justo un momento de desconsuelo y es lo que intenta transmitir al espectador.

---

<sup>149</sup>Jones, Susan, “Jan van Eyck (ca.1390-1441)” en [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org), 11/03/18. La familia Van Eyck tenía un escudo de armas, evidencia de que pertenecían a la nobleza.

En el siguiente panel, el Juicio Final aparece un tanto “amontonado”. Su formato vertical impide extender las formas como en los ejemplos antes citados. En la parte superior, como ya es costumbre, Cristo Juez aparece acompañado de su, ahora, amplio tribunal celestial, con los doce apóstoles vestidos de blanco. A sus lados la Virgen María y San Juan y, arriba de él, ocho ángeles tocando las trompetas del apocalipsis. Lo interesante de este Cristo, aparte de estar recargado sobre una cruz, es que tiene las dos manos arriba, iluminadas, en principio porque dentro de la composición del juicio no hay un Paraíso, sólo existe el Infierno.<sup>150</sup> En medio del panel está presente la resurrección de los muertos tanto en tierra (y al fondo la ciudad en llamas) como en el mar, algo inusual en el tema iconográfico en general. La figura más grande del panel es san Miguel, parado sobre los hombros de una figura nueva en este tipo de representaciones: la muerte, personificada como un esqueleto con mirada frontal al espectador. Una vez más Miguel arcángel trae sobre él una armadura sumamente decorada, así como sus alas, mientras se prepara a pelear desenvainando su espada. En el fondo del panel están plasmadas las penas del Infierno (**fig. 33**), un lugar lúgubre y siniestro en el que los condenados caen de manera vertical bajo la figura de la muerte, como si ésta los estuviera defecando. Los tormentos que en el Infierno se sufren son diversos, como diversas son las formas de los monstruos que ahí coexisten, más impactantes que cualquier criatura dentro de los bestiarios medievales. La capacidad imaginativa de Jan van Eyck en el momento que diseñó su Infierno, sólo es comparable con aquellos maestros que transformaron el modo de ver el más allá, como lo fueron Giotto o Signorelli en Italia. Se puede decir que las pinturas religiosas de Van Eyck representan una tendencia en el arte tradicional basado en la iglesia. Sus misterios religiosos pueden estar –o no– bajo el estricto control clerical.<sup>151</sup> No hay que perder de vista que la adulación se podía practicar desde la pintura.

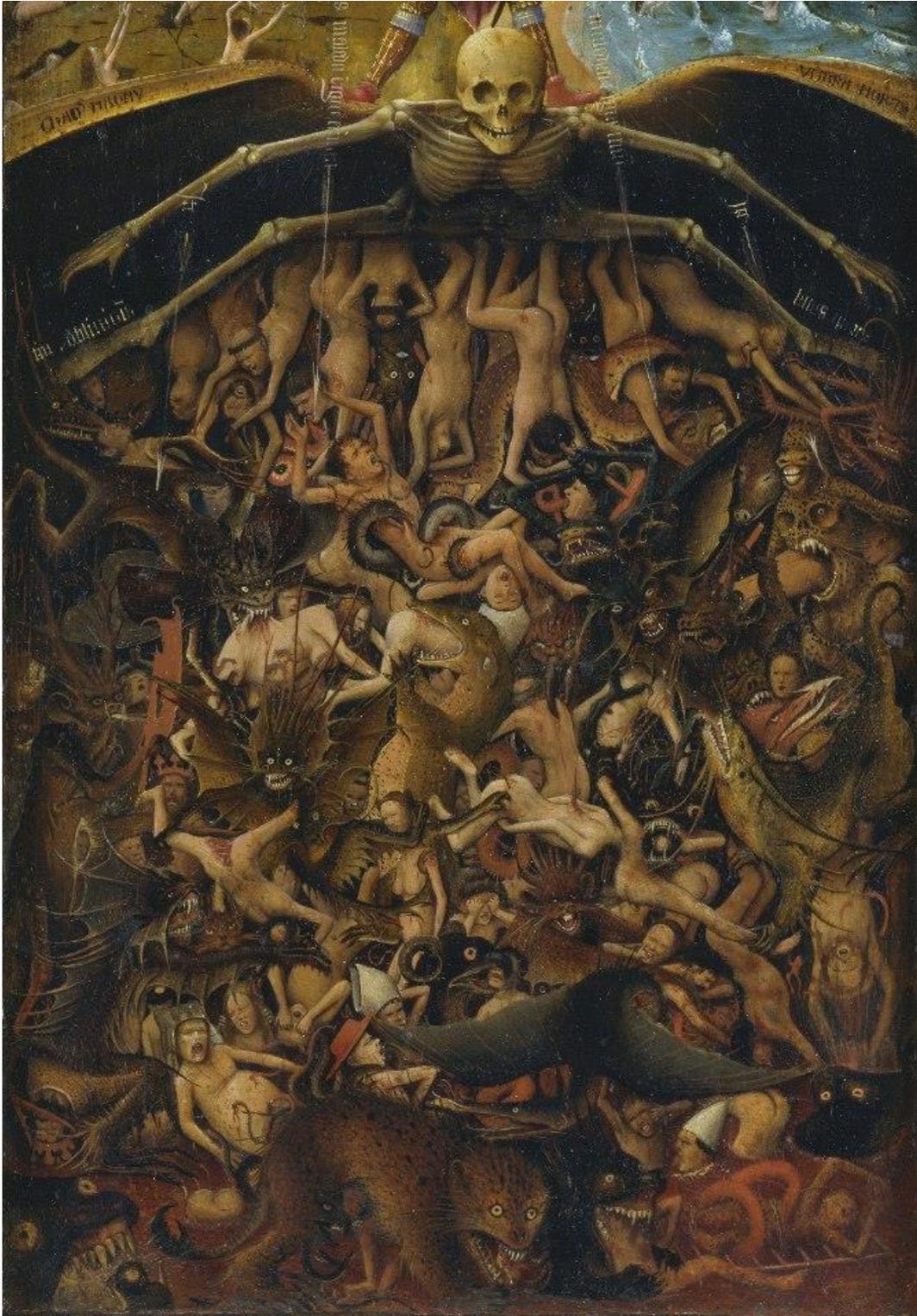
---

<sup>150</sup> Existen especulaciones sobre si en la obra original había un panel central, ya que durante el siglo XIX los dos paneles se mostraban como las alas laterales de una *Adoración de los Reyes Magos*, misma que se perdió. Sin embargo, lo aceptado en nuestros días es que desde un inicio la obra fue planeada para ser un díptico y no un tríptico. Cfr. Denis, Valentin, *All the paintings of Jan van Eyck*, Londres, Oldbourne, 1961, págs. 57-58.

<sup>151</sup> Harbison, Craig, *Jan van Eyck. The play of realism*, Londres, Reaktion Books, 2012, págs. 97-105.



**Fig. 32.** *Crucifixión y Juicio Final*, Jan van Eyck, c.1440-41, 56x19cm, óleo sobre lienzo (transferido de tabla), Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.



**Fig. 33.** *Crucifixión y Juicio Final* (detalle de los tormentos del Infierno), Jan van Eyck, c.1440-41, 56x19cm, óleo sobre lienzo (transferido de tabla), Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

### 3.4. Jheronimus van Aken, El Bosco.

Nieto de Jan van Aken e hijo de Antonio van Aken, los dos pintores, Jheronimus, Hieronymus o Jerónimo fue un creador de asombrosas, místicas, descabelladas y cómicas imágenes. El Bosco (c.1450-1516), apelativo que tomó de su lugar de residencia, Hertogenbosch, la ciudad principal del Brabante holandés, donde vivió y trabajó, es uno de los mayores descriptores del Infierno en la historia del arte. Su prestigio se propagó velozmente alrededor de Europa y su producción artística fue ampliada enseguida por seguidores, copistas y falsificadores. Por eso las especulaciones y discusiones que existen hoy en día acerca de la obra de El Bosco son abundantes. Entre las obras de su autoría que contienen abiertamente un Infierno se encuentran los dos *Juicios Finales* que se le atribuyen (conocidos popularmente como el de Viena y el de Brujas, por las ciudades en donde actualmente se localizan), *El Jardín de las Delicias*, su tríptico de *El Cano de Heno* y el de *Las tentaciones de San Antonio Abad*, dentro de la *Mesa de los Pecados Capitales*, en *La visión del más allá*, en su *Fantasia moral (Visio tondali)*, así como en *Un ángel conduce a un alma por las regiones infernales*. Ante todas las obras mencionadas, el renombrado “Infierno musical”, dentro del panel derecho del tríptico de *El Jardín de las Delicias*, c.1490-1500, es probablemente su inframundo más popular por todas las innovaciones disparatadas y figuras tanto demoníacas como graciosas que, acompañadas con instrumentos musicales, El Bosco proporciona al espectador en contraposición de su Paraíso exótico<sup>152</sup>. Según Enrico Castelli las influencias de El Bosco para éste tríptico son sobre todo de los escritos de Jan van Ruysbroek y principios alquímicos. Por ejemplo, entre los emblemas de inspiración ruysbroeckiana se observan la lechuza, emblema de la herejía; el pájaro carpintero, emblema de la lucha contra la herejía; el cisne, símbolo de la hipocresía; la rana, símbolo de la credulidad (y la credulidad es

---

<sup>152</sup>Para un estudio completo, véase: Belting, Hans, *Hieronymus Bosch (El Bosco). El Jardín de las Delicias*, Madrid, Abada, 2009.

fuelle de toda herejía); el sapo, símbolo de sortilegio; el cuervo, de la incredulidad y, en el simbolismo alquimista, de la nigredo (fase de la transmutación de la materia).<sup>153</sup> Del mismo modo, en la alquimia el huevo significa caos, los peces muertos son símbolo de pecado, así como todo aquel que se arrastre (por su relación con la pereza, la gula y la lujuria).

La interpretación de los símbolos se hace en ocasiones muy complicada, ya que el simbolismo religioso no coincide con el alquímico y no siempre es posible establecer, por ejemplo, qué tiene mayor influencia. Sin embargo, los trabajos y la imaginación de El Bosco también produjeron Infiernos más “tradicionales”, por así decirlo. Uno de ellos es el que se encuentra en su *Visión del más allá*. Se trata de cuatro paneles al óleo –se cree que formaron parte de una obra más grande– de alrededor de 1490 que se conservan en el Palacio Ducal de Venecia, sus temas son: *El Paraíso terrenal*; *La ascensión al Empíreo*; *La caída de los condenados* y; *El Infierno* (**fig. 34**). Entre las dos láminas del Infierno, El Bosco distingue dos espacios distintos: la entrada, representada como un enorme pozo; y un lugar de estancia, una laguna entre rocas, digna de una fotografía. Se le puede relacionar mucho con el *Infierno* de Dirk Bouts al ser, del mismo modo, un lugar abierto, en donde se visualiza un tipo de geografía montañosa y no simplemente las típicas llamas que abarcan todos los espacios. Éste paisaje rocoso, apenas iluminado por el resplandor del fuego, es estéril e inhóspito. Las almas de los condenados son supervisadas por demonios quienes, de aspecto monstruoso, alados y verdosos, también parecen disfrutar el torturar a los castigados por Dios. Pareciera que a cada desgraciado le es asignado un demonio, que se encarga de no hacer amena su residencia eterna en las profundidades. Algunos se ahogan en las oscuras aguas de la laguna, en cuya orilla un diablillo corta la garganta a un cuerpo desnudo y, como escena notable, un condenado se lamenta con gesto de melancolía. La influencia de Bouts es casi innegable y, asociada con la nueva propuesta de El Bosco, el resultado es un espacio único de lamentación y sufrimiento.

---

<sup>153</sup>Castelli, Enrico, “Lo demoniaco en el arte...”, *op. cit.* págs.107-115.

Por otro lado, sería un trabajo incompleto si no se revisa una de las obras que hicieron de El Bosco un maestro de lo monstruoso. Aquellas con figuras tan extrañas que puede ser difícil entender que salieran de la imaginación de una persona de su época. Cualquiera de sus dos *Juicios Finales* es digno de exponer; en este caso opté por el que se encuentra en la galería de pinturas en la Academia de Bellas Artes de Viena. Datado, aunque con dudas, en 1505, fue probablemente un encargo del rey Felipe “el Hermoso” –las incertidumbres no sólo están en la datación, sino en el trabajo en sí. Hay quienes piensan que se trató de otro tríptico, hoy en día desaparecido–. Su contenido es interesante, cuando está cerrado El Bosco representó en el panel izquierdo a Santiago el Mayor, uno de los doce apóstoles, mientras que en el panel derecho se encuentra san Bavón, un caballero nacido en Lieja, venerado como santo por la iglesia católica y ortodoxa. Cuando el tríptico está abierto (**fig. 35**), en el panel izquierdo está representada la narración de El pecado original, que tiene sus bases en el libro bíblico del *Génesis*. Su verticalidad ayuda a que la historia se desarrolle, entre un paisaje verdoso, a partir de la zona inferior con: la creación de Eva, la tentación (en este caso El Bosco no pintó a una serpiente, sino a una figura humana trepada en el árbol) y la implícita prueba del fruto prohibido, más arriba está la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, perseguidos por el arcángel san Miguel y, en el cielo nublado con la figura de Dios en el centro, la caída de los ángeles rebeldes. El panel central y derecho están totalmente ocupados por el Infierno, algo que no es común encontrar, ya que el panel central normalmente es el espacio para la separación de los elegidos de los condenados. Un elemento interesante es que Cristo Juez y su corte celestial también parecen ser mandados a un segundo plano, al ocupar un espacio realmente reducido en la obra. La presencia de Cristo sólo sobresale por los juegos de tonos azulados de iluminación con los que juega El Bosco, pero en realidad su figura es diminuta, no hay un Pesaje de las Almas realizado por san Miguel, así como tampoco una separación de los cuerpos, ni una resurrección explícita de éstos. Es un Juicio Final completamente distinto en el que sobresale la visión pesimista del día del apocalipsis.

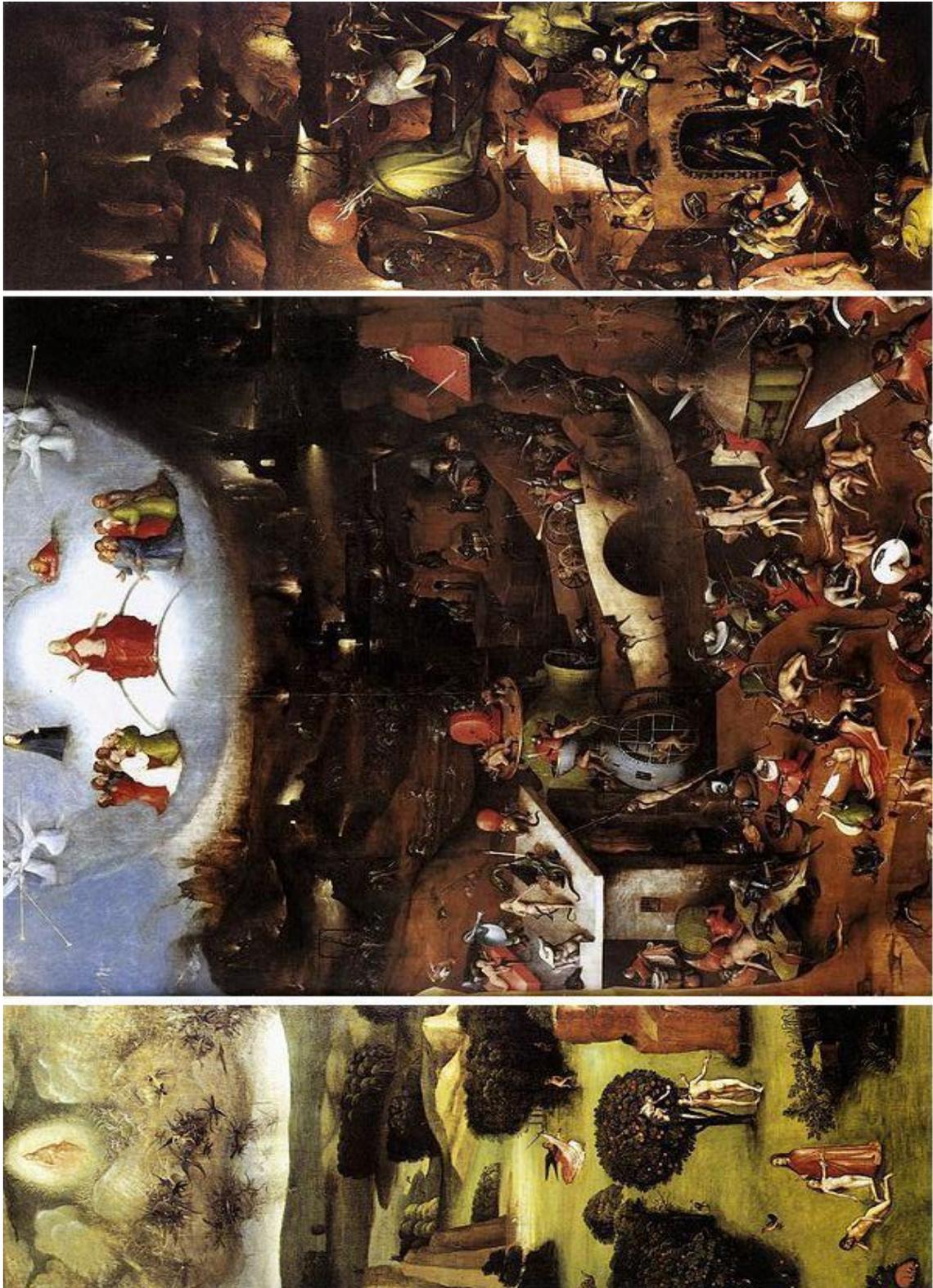
El caos infernal es llevado a cabo por tropas de entes malignos, decenas de formas monstruosas que dirigen la última función al torturar a los condenados en torno a sus pecados. Son abrasados, empalados, obligados a beber líquidos, puestos en raras máquinas y un largo etcétera que resulta complicado describir. Los fuegos apocalípticos, característica notable de toda la escenografía infernal de El Bosco, una vez más componen el telón de fondo, sin embargo, las llamaradas queman mas no iluminan el cielo oscuro. La perspectiva grotesca, como perspectiva “del horror” y de lo abismal, conjura un mundo *sui generis* de lo nocturno e ilógico que no permite al contemplador ninguna interpretación racional (e incluso emocional). El mundo deformado por la perspectiva grotesca y con la densidad inhumana de El Bosco nos conduce a lo extraño, al distanciamiento de lo real y de lo religioso. Los monstruos bosquianos no permiten ninguna orientación confortadora, su tremendo poder de generar caos desintegra todos los órdenes y valores humanos. Su Infierno no es más que la tierra al revés, agonizante y destruida por las llamas de cuyas ruinas surgen las criaturas del fin del mundo. Su “fealdad” y salvajismo es tanto insensato como absurdo. Constituye lo abstracto de lo horrendo.<sup>154</sup> Es entonces cuando nos preguntamos, ¿por qué se aleja tanto *El Juicio Final* de El Bosco de otras obras equivalentes de sus coetáneos? El Bosco va más allá de la fantasía y logra expresar sus virtudes artísticas y creativas en sus vastos Infiernos. Acogió al tema religioso tradicional en beneficio de un principio ético propio, pero lo transformó de una manera irreverente, con órdenes poco o nada establecidos al mandar las posibilidades de salvación al abismo.

---

<sup>154</sup> Peñalver Alhambra, Luis, *Los monstruos de El Bosco*, España, Junta de Castilla y León, 1999, págs. 31-144. También véase, Koldeweij, Jos, *et. al., Hieronymus Bosch. Obra completa*, Barcelona, Polígrafa, 2001.



**Fig. 34.** *Visión del Más Allá* (detalle de panel del *Infierno*), El Bosco, c. 1490, 87x40cm, óleo sobre tabla, Galería de la Academia, Venecia, Italia.



**Fig. 35.** *El Juicio Final*, El Bosco, c.1505, 163x242cm, óleo sobre tabla, Academia de Bellas Artes de Viena, Viena, Austria.

### 3.5. Infiernos a partir del siglo XVI.

La asimilación del legado pictórico que los maestros representantes de la escuela flamenca transmitieron, está reflejada en las constantes representaciones del Infierno que se siguieron produciendo a lo largo del siglo XVI y parte del XVII en Flandes y regiones contiguas. Los ejemplos anteriores de Hans Memling, Dirk Bouts, Jan van Eyck, El Bosco, así como otros más como Rogier van der Weyden o Stephan Lochner, son la base de inspiración y entusiasmo para las próximas generaciones. Probablemente el mejor ejemplo para reforzar la idea anterior sean las obras de Pieter Huys c.1519-1584, *El Infierno* y *El Juicio Final*, realizadas aproximadamente en la década de 1570 y totalmente influenciadas por los Infiernos descabellados de El Bosco. Huys, abiertamente seguidor de la escuela bosquiana, se dejó guiar por las estructuras infernales sin llegar a hacer una copia o una reproducción de lo antes hecho por el pintor de Hertogenbosch –lo mismo pasó con Jan Mandyn (c.1502-1560) y un abundante número de seguidores, ahora anónimos, de dicha escuela en particular–. Los ejemplos se pueden extender a *El Juicio Final* de Lucas van Leyden (c.1494-1533) y de Pieter Pourbus (c.1523-1584), así como *La caída de los ángeles rebeldes* tanto de Frans Floris de Vriendt (c.1517-1570), como de Pieter Brueghel el Viejo (c.1525-1569) y, particularmente, una obra temprana de Joachim Patinir (Dinant, actual Bélgica, 1483- Amberes, 1524) que actualmente se encuentra en el Museo del Prado, titulada *Caronte cruzando la laguna Estigia* (**fig. 36**), realizada entre los años de 1520 a 1524. Considerada como una de las obras maestras de Patinir, destaca por su originalidad y composición. Perteneciente a la colección de Felipe II, la obra consigue un paisaje panorámico digno de los pintores flamencos junto con una maravillosa utilización del color. Se trata de un tema mitológico griego, donde Caronte es el barquero encargado de transportar las almas de los muertos a través de la laguna Estigia, uno de los ríos infernales griegos situado entre los Campos Elíseos y el Tártaro, si es que tenían un óbolo (o moneda de plata con la que debían ser cremados

al morir, colocándola bajo la lengua del difunto) para pagar el viaje. Uno de los textos que localiza que la laguna Estigia es donde eran transportadas las almas por Caronte fue Virgilio en su *Eneida*, sin embargo, Pausanias y posteriormente Dante narran que el río era el Aqueronte. A Caronte normalmente se le representa como un anciano flaco y de mal carácter, con pocos ropajes y, en ocasiones, con características demoniacas –como Miguel Ángel en su *Juicio Final* de la Capilla Sixtina. Patinir divide verticalmente su obra, a los lados de ancho del río, en el que Caronte, con proporciones mucho más grandes, navega en su barca con un alma a bordo. Del lado izquierdo, ángeles habitan un Paraíso sin ningún tipo de intranquilidad aparente. El paisaje es armonioso y sumamente natural, con flora y fauna identificable y con la aparente Fuente de la Vida al fondo. Por otro lado, en la derecha se encuentra un Infierno bosquiano, una ciudad en llamas y en penumbra que se visualiza a los lejos, es vigilado con la presencia del Can Cerbero, el perro de tres cabezas que descansa en la puerta fortificada del Hades. El Infierno es también un falso Paraíso, ya que va de la mano con la idea del momento de la decisión final, cuando al alma a la que se le conduce debe elegir uno de los dos caminos. El camino difícil es el que lleva al Paraíso, y el fácil es el de la derecha, el del Hades al que el alma le presta atención, confirmando su elección, elección que se ve reflejada en el libro de Mateo.<sup>155</sup> Patinir, sin exagerar, coloca entes demoniacos torturadores en una atmosfera violenta, mientras que del otro lado se respira libertad. Se reduce a un paisaje perfectamente ejecutado con la ubicación de los destinos eternos y un maravilloso horizonte. El cuadro es una combinación de diferentes tradiciones iconográficas, bíblicas y grecorromanas, a las que Patinir consigue dar un mensaje con sentido moralizante (si es bien comprendida, para llegar al camino verdadero) y escatológico, con una gama cromática verdaderamente envidiable y representativa del curso del siglo XVI y XVII.

---

<sup>155</sup>Blanca Piquero, Ma. Ángeles, “Paso de la laguna Estigia, El [Patinir]” en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es), 15/03/18. Mateo, 7:13-14. “Entrad por la puerta estrecha, porque ancha es la puerta y espaciosa la senda que lleva a la perdición y son muchos los que por ella entran... ¡qué estrecha es la puerta y que angosta la senda que lleva a la vida, y cuán pocos los que dan con ella”. Cfr. Semprum, Jorge, “El paso de la Laguna Estigia de Joaquín Patinir”, en *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Mus. del Prado, Electa, 1996.



**Fig. 36.** *El paso de la laguna Estigia*, Joachim Patinir, c. 1520, 64x103cm, Museo del Prado, Madrid, España.

Poco más de medio siglo después de la obra de Patinir, nació el 28 de junio de 1577 en Siegen, en la provincia alemana de Westfalia, Pedro Pablo Rubens. Creció en el seno de una familia flamenca calvinista que había huido de Amberes debido a la persecución religiosa, pero que más tarde se convertiría al catolicismo, religión que el pintor compartió y en cuya causa creyó.<sup>156</sup> Recibió una peculiar educación y más tarde ingresó como aprendiz en talleres como el de Otto van Veen, un pintor de corte que había trabajado en Bruselas para los gobernadores de los Países Bajos españoles y que había viajado a Italia. Rubens rápidamente se movió en ambientes aristocráticos y cortesanos y con el paso del tiempo habría tenido la oportunidad de viajar a Roma, donde estudió alrededor de ocho años los clásicos de la Antigüedad, así como los grandes maestros del Renacimiento. Después regresó a los Países Bajos meridionales en donde permaneció en Amberes hasta su muerte en 1640.<sup>157</sup> Fue en dicha ciudad donde tuvo encargos por doquier y donde terminó de forjar su carrera como el gran maestro que fue. La lista de obras que realizó es inmensa, como inmensos son los lugares a los que se transportaron sus trabajos. Por mencionar algunos de sus cuadros famosos, encontramos: *La Adoración de los Magos* (1628), *El Descendimiento* (1611-14), *La Elevación de la Cruz* (1610-11) *Retrato de Felipe IV* (1629), *La coronación de santa Catalina* (1631), y un extenso etcétera. Sin embargo, una obra que peculiarmente nos interesa de Rubens es *La caída de los condenados* de alrededor de 1620 (**fig. 37**), trabajo del que no hay información acerca del comitente y que ahora se encuentra en la Pinacoteca Antigua de Múnich. Fue una singular visión de Rubens al imaginarse la caída vertical de los condenados al Infierno, que hace recordar inmediatamente a un tema iconográfico religioso ya conocido: “la caída de los ángeles rebeldes”, historia que se narra en el *Libro de Enoc* y en el *Libro de los Vigilantes*. Rubens presenta la caída desorganizada y tumultuosa de los condenados, en su destino con el Infierno. Se trata de un dramático claroscuro del manejo de las formas humanas, así como del panorama iluminado por las luces celestiales que bajan acompañadas, en

---

<sup>156</sup> Vergara, Alejandro, “Rubens, Pedro Pablo” en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es), 16/03/18.

<sup>157</sup> *Ibidem*.

tonos marrones y rojizos, de hordas de demonios que se mezclan con los malaventurados y, a su vez, con el fuego de fondo del Infierno. En la parte superior es posible ver a dos ángeles en posición de combate, uno de ellos debe ser san Miguel, aquel que expulsa, en distintos pasajes, tanto a los condenados como a los demonios, del mundo terrenal después del Juicio Final y del mundo celestial después de su rebelión. En toda la verticalidad del cuadro se lleva a cabo la escena principal, el desplome con rostros de dolor y angustia de los desgraciados –muchos de cuerpos regordetes–, algunos tirados y arrojados hacía abajo por demonios de siluetas semi-humanas, que sería fácil confundirlas de no ser por sus tonos grisáceos y algunos otros de tonos azafranados. En medio de la caída libre hay un número incontable de monstruos infernales de toda clase, torturando de una vez por todas a los nuevos habitantes del Hades. En el fondo, se aprecian más bestias, entre ellas el Leviatán de siete cabezas que aparece en el apocalipsis de Juan de Patmos. En general, la complejidad de las formas –que, hay que decirlo, tienen una influencia renacentista– y la audacia con la que Rubens maneja la luz al recorrer los cuerpos, hace de este uno de los mayores trabajos del pintor flamenco. Es una composición sumamente dinámica y de un uso del color sublime. Una vez más se entiende que la entrada al Infierno es vertical, hacía las profundidades de la tierra, oscura, pero a su vez iluminada por las llamas de fondo y que se encuentra atiborrado de demonios y bestias, sin embargo, Rubens innovó en lo artístico gracias a su gran destreza creativa.



**Fig. 37.** *La caída de los condenados*, Pedro Pablo Rubens, c.1620, 286x224cm, Pinacoteca Antigua de Múnich, Alemania.

Por último, tuve un interés por dos obras tardías muy interesantes de Egbert van Heemskerck (c.1634-1704) *Calvino entrando al Infierno* y *Lutero entrando al Infierno* (**fig. 38**), ambos cuadros de alrededor de 1700. Van Heemskerck nació en Haarlem y se instruyó bajo la creciente escuela holandesa de pintura,<sup>158</sup> lo que no le impidió voltear al pasado y tratar de crear obras tan inmensamente creativas como la de sus antecesores de la escuela flamenca. No hay mucha información biográfica disponible de Egbert van Heemskerck, lo poco que se puede lograr saber es que trabajó en Haarlem hasta que se mudó a Londres, donde falleció. Tampoco se sabe el porqué de sus dos pinturas que muestran a los líderes protestantes en el Infierno. Probablemente haya sido un acto satírico por la composición, similar, de ambas pinturas. En *Lutero entrando al Infierno*, éste, cabalgando una especie de esqueleto de algún animal, se ve seguro y con mirada firme al espectador, sin mostrar rasgos de temor o pánico, mientras es conducido por una caravana de personajes y figuras diversas ante el trono del mismísimo Diablo, que lo espera sentado, en medio de sus oscuros guardaespaldas que se encuentran en las entrañas de una cueva. Un letrado de los asistentes dice “VIVAT MARTINVS LUTHER”, castellanizado del latín como “Viva Martín Lutero”; es evidente que festejan, con música, su llegada, como si Lutero hubiera hecho algo positivo para Satanás. Es una de las pocas imágenes del Infierno en donde se vive un festejo y se está relativamente feliz por la llegada de un condenado. De hecho, el ambiente no es nada siniestro, el cielo es azul, no se aprecia ningún tipo de tortura, y la boca infernal que está a las espaldas del Diablo tiene un aspecto pacífico. Sólo en el aire se ven una gran cantidad de monstruos (con características de reptiles), diablillos (uno de ellos sosteniendo un libro) y una bruja volando en su escoba. Es sin duda una representación cómica, y constata que tanto Calvino como Lutero pisaron el Infierno. Son obras que recuerdan a los trabajos de Jacob Isaacs Swaneburgh

---

<sup>158</sup> También conocida como “pintura del siglo de oro neerlandés” o “pintura barroca holandesa” se desarrolló a partir de la Guerra de los ochenta años (1568-1648) entre las Siete Provincias de los Países Bajos en contra del Imperio Español, por la independencia de lo que ahora son los actuales Países Bajos. Siendo dos de los pintores más renombrados J. Vermeer (1632-1675), Rembrandt (1606-1669) y Frans Hals (1583-1666).

(c.1571-1638), el cual debió ser una fuente de inspiración al tener entre sus obras más famosas una multitud de Infiernos.



**Fig. 38.** *Lutero entrando al Infierno*, Egbert van Heemskerck, c.1700, óleo sobre lienzo, Museo Internacional de la Reforma, Ginebra, Suiza.

Dentro de este breve recorrido por algunas de las creaciones pictóricas dentro de la escuela flamenca, hay varios aspectos que se pueden concluir. En primer lugar, se debe decir que el concepto de “primitivos flamencos” está mal aplicado y puede llegar a tener connotaciones peyorativas. La escuela que se originó durante el transcurso del siglo XV no nació de la nada, ya existían trabajos previos de miniaturas y el conocido estilo “gótico internacional” que fue fundamental para el desarrollo de la corriente flamenca. Lo “primitivo” puede ir acompañado de sinónimos como antiguo o arcaico, y éstos a su vez de afinidades ligadas a lo inexperto o nuevo. Lo que resulta incómodo cuando el Renacimiento italiano comenzaba también a desenvolverse. Las dos corrientes o estilos artísticos tienen el mismo valor como importancia en la historia del arte, y no se puede decir que un fenómeno fue mejor o superior que otro.

En segundo lugar, decir que uno de los motivos por los que se produjo una buena cantidad de pinturas sobre el Infierno fue, por un lado, el contexto histórico/religioso que se resume en la impregnación de fervor devocional en la mayoría de los artistas. Con ello viene la creación de obras y éstas, a su vez, instituyeron los antecedentes precisos para que temas escatológicos y del más allá empaparan las listas de obras de autores como El Bosco o Jan van Eyck, tomando en cuenta las innovaciones técnicas de la pintura. Los temas infernales en la escuela flamenca llegaron hasta el siglo XVIII y mucho se debe a que obras del estilo no se dejaron de hacer y a que el movimiento religioso no perdió vigencia. En un inicio fueron trabajos que se conocían en el ámbito artístico como los Juicios Finales o simples visiones del Hades. No obstante, los artistas flamencos renovaron ideas y crearon Infiernos distintos a aquellos “tradicionales” a los que nos tenía acostumbrado el arte.

Por último, mencionar que no hubo una fuerte base literaria, aparte de la bíblica, como en el caso italiano en donde, por ejemplo, Dante fue el pilar inspiracional de la gran mayoría de los Infiernos pintados al fresco. En donde tienen características en común, como los Diablos gigantes y el aspecto y condición de éstos. Dentro de la pintura flamenca no fue así, los textos de los místicos y teólogos como Heinrich Suso, Jan

van Ruysbroek, Johann Tauler o Gerlac Petersz no representaron una influencia tan fuerte, así como la alquimia apenas presente en algunas pinturas de El Bosco.

Sin embargo, para Mâle Émile, el teatro también pudo haber sido una influencia para los artistas. Particularmente el Infierno pintado por Jan van Eyck en su díptico del *Juicio Final* en el que aparece la figura de la Muerte, ¿es una invención del autor? En el teatro la muerte aparecía en la escenificación del tema escatológico como alguien que disfrutaba el mal: mataba niños, golpeaba pecadores sin permitirles tiempo de arrepentirse y, en general, viajaba por el mundo siguiendo los pasos del Diablo llenando la tierra con su rencor. Por lo tanto, la Muerte merece castigo.<sup>159</sup> La muerte ha sido arrojada al Infierno, una innovación más a la lista de Van Eyck.

Los infiernos flamencos, cuya apelación no forzosamente se refiere a que fueron hechos en la región flamenca antigua, sino a todas las posteriores influencias pictóricas dentro de un rango geográfico relativamente cercano, estuvieron dirigidos hacia las mismas personas adineradas que los encargaban. En ese sentido, no representaron un valor adoctrinante, moralizante o didáctico para la sociedad en general, como sí ocurrió en aquellos frescos italianos, ya que tuvieron la oportunidad de verlos sólo unos cuantos individuos. Seguramente aportaban mayor entusiasmo religioso en sus vidas y, ¿por qué no?, temor en el momento que se pensaba en su destino en el más allá.

---

<sup>159</sup> Mâle, Émile, *Religious art in France. The late Middle Ages: a study of medieval iconography and its sources*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1986, pág. 420.

## Consideraciones finales.

La sociedad medieval creía en el Infierno porque así se lo inculcaron sus tradiciones religiosas y porque estaba en constante contacto con imágenes que les recordaban la existencia en un más allá torturador. Las fachadas y los muros de las iglesias, pinturas y libros privados, así como sermones y escenificaciones, ayudaron a formar imágenes que se incrustaban en el imaginario colectivo y fortalecían implícitamente la creencia en el Infierno. Entre los motivos evidentes en el momento de la creación del arte infernal se encuentra el adoctrinamiento y la generación de miedo –aunque ahora las representaciones nos parezcan, hasta cierto punto, graciosas– para consolidar la noción de seguir las normas eclesíásticas, sumamente emparentadas con las cívicas.

Ahora bien, no hay duda que el Infierno ha sido importante en el desarrollo de la Iglesia católica y viceversa. Como tema iconográfico comienza a tomar fuerza a partir del siglo XI –en las postrimerías del “año mil”– al relacionarlo con el tema escatológico del momento, el Juicio Final. La concepción del pecado y de la penitencia cambia profundamente: se espiritualiza. De ese momento en adelante la gravedad del pecado se mide con la intención buena o mala del pecador. El resultado es un cambio agudo en la práctica de la confesión que se hace auricular, de boca a oído, individual, privada y relativamente frecuente. El IV concilio de Letrán en 1215 hace obligatorio para los cristianos confesarse por lo menos una vez al año en Pascua<sup>160</sup>. El penitente debe explicar su pecado e interrogarse sobre su conducta y sus intenciones, así queda abierto un nuevo frente: el de la introspección, que transformará lentamente sus hábitos mentales y los modos de comportamiento<sup>161</sup>. Las personas que mueran en estado de pecado mortal (los graves, aquellos cometidos a conciencia y que implican la muerte “espiritual” del alma y la separación de Dios, como la

---

<sup>160</sup> Le Goff, Jacques, *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa, 1999, págs. 16-18.

<sup>161</sup> *Ibidem*.

blasfemia o el adulterio) irán al Infierno, aquellos que mueren con pecados veniales (poco graves, como la calumnia) pasarán un tiempo no tan extenso en un nuevo lugar, el Purgatorio<sup>162</sup>, pero una vez purificados se unirán con aquellos que murieron siendo creyentes ejemplares en el Paraíso.

A partir de entonces, el Infierno, como el Purgatorio, se apoderó de las mentes de los cristianos y se manifestó, como ya lo observamos, en el arte de más de cuatro siglos. Existen arquetipos, persistentes y dispares, en las representaciones del Infierno. En parte la influencia de debe por la persistencia marcada de las fuentes literarias que inspiraron a los artistas a realizar sus obras —el mejor ejemplo es *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, que personificó de una manera exitosa la figura del Diablo y la geografía del más allá, no sólo del Infierno, y se propagó en distintas regiones de Italia—. Y en relación con la disparidad, ésta se debe entre otras cosas a que las obras están elaboradas por personas de diferentes estratos culturales —es decir, de estructura mental variable— en donde la finalidad es distinta, así como su intención. Por otro lado, también es cierto que existe una atracción del hombre por este tipo de imágenes, que aluden a la incógnita perpetua de “la vida después de la muerte” y que refuerzan el hecho y cualidad heterogénea de los Infiernos, al ser una construcción imaginaria. Dentro del trabajo podemos observar una buena cantidad de ejemplos, de ambos casos. En general, hay una interpretación del Infierno como un lugar rocoso y de caída vertical, aludiendo a lo subterráneo, lleno de fuego que quema, pero, sin embargo, no ilumina la espesa oscuridad, es un lugar donde no se discrimina entre jerarquías sociales ni económicas y es, en sí mismo, un sitio fétido de tortura y castigo donde abunda lo demoníaco. Por otra parte, podemos ver características que varían de un lugar a otro: las Bocas del Infierno perduraron como entradas y salidas a éste en libros religiosos ingleses, así como en los pórticos de las catedrales francesas y españolas,

---

<sup>162</sup> La duración en el Purgatorio no depende solamente de la cantidad de pecados cometidos, sino también del afecto de sus allegados. Padres carnales, cofradías de las cuales los pecadores formaban parte, órdenes religiosas de las que habían sido benefactores, etc. podían abreviar la permanencia en dicho lugar mediante oraciones y ofrendas, mediante su intercesión: solidaridad de los vivos y de los muertos. *Cfr.* Le Goff, Jacques, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1994, págs. 108-111.

las figuras grotescas demoníacas son peculiaridades de los infiernos flamencos de El Bosco (y su escuela), Jan van Eyck, Hans Memling, Pieter Huys, etc., y el territorio italiano se caracterizó por sus Diablos dantescos como figuras centrales de sus frescos, así como la división de torturas por pecados cometidos –como el de Giotto o el Giovanni da Módena–, aunque también hubo una producción importante en cuadros de temple sobre tabla como el *Juicio Final* (c.1460) de Giovanni di Paolo o la obra del mismo nombre de Fra Angélico de alrededor de 1425, en donde su Infierno (**fig. 39**) se muestra tal y como los frescos analizados con anterioridad.



**Fig. 39.** *El Juicio Final* (detalle de las penas del Infierno y de la figura de Satán coloso), Fra Angélico, c.1425, 105x210cm, temple sobre tabla, Museo Nacional de San Marcos, Florencia, Italia.

Frente a lo anterior, hay que tener presente dos problemas en este tipo de estudios: en primer lugar, las obras que actualmente se exhiben en pinacotecas, museos o colecciones particulares y que fueron proyectadas para alguna capilla o familia en particular, menciona Berta Gilabert, “se asemejan a las hojas sueltas de distintos libros que no pueden volver a recuperarse del todo”<sup>163</sup>, es decir, una obra aislada de su lugar y fin de origen pierde elementos de su secuencia narrativa (como en el caso de los retablos, por ejemplo). En otras palabras, las obras artísticas dicen poco del pasado cuando han perdido los vínculos con la sociedad o intereses que le dieron origen<sup>164</sup>. Es un problema planteado ya que la gran mayoría de las obras que se tomaron para este trabajo no se encuentran en sus sitios de origen. En segundo lugar, está la incapacidad de medir, de manera precisa, el impacto o sensibilidad religiosa que se obtuvo con las representaciones del Infierno. Se deben recurrir a fuentes documentales de la misma época que, en este caso, no están en un alcance permisible de consulta. No obstante, si bien no se puede tener una escala confiable de empatía con el arte en cuestión, la presencia misma de este tipo de temas iconográficos, evidencian la existencia de susceptibilidad a lo infernal.

En relación con las fuentes documentales, quizá el mayor acercamiento sea con la ayuda de los denominados *exempla*<sup>165</sup> (o *exemplum*, en singular). Se tratan de un relato breve, dado como verídico y destinado a insertarse en un discurso (en general, un sermón) transmitido de manera oral para convencer a un auditorio mediante lecciones<sup>166</sup>. En el caso de aquellos que tratan sobre relatos infernales, suelen ser aterradores, son historias dramatizadas en el que el aporte principal son datos que encaminan a la salvación. La doctrina del Infierno fue introducida a través de este tipo de anécdotas, las cuales terminaban con una moraleja destinada a despertar el temor de los fieles al castigo eterno, y de esta manera motivarlos a frecuentar los

---

<sup>163</sup> Gilabert, Berta, “Las caras del...”, *op. cit.* págs. 5-6.

<sup>164</sup> *Ibidem*.

<sup>165</sup> Palabra que la Iglesia medieval heredó de la antigüedad clásica y que se traduce como “ejemplos”.

<sup>166</sup> Le Goff, “La bolsa y...”, *op. cit.*, pág. 18.

sacramentos, especialmente el de la confesión<sup>167</sup>. La misión de los *exempla* consistió no sólo en alejar a los fieles de los caminos del mal, sino también en consolidar la hegemonía eclesiástica (fracturada por la Reforma luterana) en el momento de crear imágenes mentales y reforzar las ya existentes. Cabe mencionar que, además de la Biblia, las fuentes de este tipo de escritos fueron textos tradicionales de la misma cristiandad y, por qué no, la iconografía infernal que ya se había extendido en gran parte de Europa.

En ese sentido, me interesa señalar algunas observaciones sobre un *exempla* en particular, un poco tardío pero que puede servir para darnos cuenta de las imágenes mentales que puede ofrecer un texto y compararlo con el arte hasta ahora mostrado. Se titula: *Noticias verídicas y formidables de las gravísimas penas que padecen los condenados en el Infierno, y de la gloria que gozan los predestinados en el Cielo*, de la monja carmelita descalza Anna de San Agustín. La obra se realizó en Madrid hacia el año 1668 y posteriormente, en 1731, se editó en México (la edición que consulté). El capítulo VIII (lib. 2, sobre su vida, fue escrito por el carmelita descalzo Fr. Alonso de san Jerónimo) se titula, “Visión rara, que de las penas del Infierno tuvo la V. Madre Anna, y de las cosas, que en él vio”, describe que su espíritu fue arrebatado y fue llevado, en compañía de otros dos religiosos de su compañía que después desaparecerían, a un lugar que no sentía que era ni del Cielo, ni de la Tierra. Allí, se aparecieron demonios que comenzaron a cavar con prisa y abrieron una caverna, o Boca del Infierno, un lugar donde salía fuego y era habitado por una gran cantidad de demonios, ahí fue donde la metieron. Dentro de las profundidades menciona: “[...] no puedo explicar el gran número que había de condenados, y entre ellos vi que andaban los demonios tan espesos, como átomos del sol, y vilos con diferentes figuras, y desproporcionadas [...], [vi] como crueles verdugos tomaban venganza en las desdichadas almas de los condenados [...] vi gran multitud de animales, y de fieras ponzoñosas que muy encarnizadas hacían su riza en aquellas almas [...] vi a unos

---

<sup>167</sup> Lugo Olín, “Por las sendas...”, *op cit.*, pág. 21.

ferocísimos demonios con unas lenguas muy disformes sacadas y con ellas herían y lastimaban a los dañados”, más adelante continúa, “los dañados con grandes gemidos se quejaban y lamentaban su suerte desventurada, llorando amargamente [...] los castillos y fortalezas de este desdichado lugar son de terrible fuego infernal y en ellos puestos muchos demonios [...] había terribles nieblas, y oscuridad y un humo excesivo [...] Reyes, Príncipes y Monarcas son esclavos y los Pontífices y Obispos entran puestos en troncos de fuego [...]”<sup>168</sup>, y así continúa describiendo, durante las siguientes páginas, todo lo que en su recorrido sucede. Es realmente un esfuerzo imaginativo envidiable, hace alusión a casi todas las características de los Infiernos tradicionales (como la repetitiva idea de que el Infierno está en las entrañas de la tierra, colmado de fuego que incendia, pero no alumbra, y repleto de huestes demoníacas). Pero también añade elementos fácilmente presentes en fuentes figurativas analizadas en este trabajo, por ejemplo, los castillos –y en general las estructuras– en llamas, las figuras monstruosas desproporcionadas, el desconsuelo de los condenados y la no discriminación socioeconómica que se vive ahí dentro. En todo momento se impone el carácter eterno del Averno y sus cientos de suplicios para que, al final, se encuentre un listado de los modos de evitar visitar tan desdichado lugar y eludir el castigo eterno. Entre las principales acciones está, como ya se ha mencionado, el confesarse frecuentemente, la oración, la devoción sincera y, ante todo, cuidarse de no cometer faltas.

La Iglesia transportó este tipo de relatos sobrenaturales a la Nueva España como método de divulgación de la doctrina del Infierno –una vez que los cronistas habían alertado sobre la existencia del mal entre los indígenas– y así generar temor y devoción al mismo tiempo, tarea que también la realizaron diferentes órdenes y congregaciones religiosas, como la orden mendicante de los dominicos. Con el convencimiento de que se le estaba haciendo un bien a los indígenas, se encaminó a

---

<sup>168</sup> San Agustín, Anna de, *Noticias verídicas y formidables de las gravísimas penas que padecen los condenados en el Infierno...*, ed. Juan Ignacio María de Castoreña y Ursua, reimpr. en México, por José Bernardo de Hoyal, 1731. Fondos bibliográficos conventuales del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

despojarles a cada uno de los cientos de demonios que habían adorado durante siglos. Los *exempla* novohispanos forman parte de la labor evangélica católica y pueden ser considerados una extensión y ejemplo de los producidos anteriormente en la Europa medieval y renacentista.

A finales de la Edad Media al fiel le preocupaba el cómo seguirá existiendo después de su muerte puesto que sabe, y no lo duda en lo absoluto, que continuará existiendo. El más allá en un mundo muy próximo para el religioso, que no lo ve como un axioma filosófico o algo místico. La realidad paradisiaca e infernal, casi no tiene otra anticipación humana más que su representación mental e iconográfica, y entre los siglos XIV y XV se atiende más a los castigos del Infierno que a los premios que el Paraíso puede dar<sup>169</sup>. El miedo a lo sobrenatural radica en lo grandioso de las representaciones artísticas, en la excitación producida por la idea de que algo pudiera revelarse súbitamente en una forma horrorífica que apenas era combatida con el mensaje de seguridad que daban las figuras de los santos y el mismo Cristo. Sin embargo, esta maravillosa construcción mental del Infierno, a pesar de causar pánico, no fue lo suficientemente efectivo para lograr uno de sus objetivos primordiales: eliminar el mal. Dejó de existir un solo Infierno “tradicional” y comenzaron a proliferar las producciones que salían del imaginario de los grandes artistas, apoyado cada vez más en fuentes literarias, no siempre teológicas. Por si fuera poco, envejeció rápido. A principios del siglo XVII las creencias en el inframundo cristiano comenzaban a ser obsoletas entre las sociedades que poco a poco se cuestionaban acerca de su existencia, lo que se acrecentó aún más entre los siguientes siglos ilustrados. Se ha debatido sobre el retorno de la idea del Infierno durante el siglo XX y hasta nuestros días, gracias a los esfuerzos del Vaticano, pero desde la perspectiva artística ya no se trata de dar el mismo mensaje moralizante, adoctrinador e ilustrativo como se hacía en los tiempos de Giotto o Miguel Ángel. Para los artistas modernos

---

<sup>169</sup> Ruggiero Romano, *Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma*, México, Siglo XXI, 1989, págs. 86-87.

(que ya no tienen que ser forzosamente creyentes) el Infierno es probablemente un tema somero y no aparenta un interés devoto o místico.<sup>170</sup>

En general, el Infierno popular, bajo distintas formas y apariencias, ha consistido en una sola idea, la del castigo eterno por las acciones malas cometidas en vida, modificadas según los prejuicios de la época en que se viva. El Infierno, por último, forma parte del proceso evolutivo de la religiosidad superficial del pueblo, en palabras de J. Burckhardt, una religión poderosa “despliegase en todas las cosas de la vida y tiñe con sus colores todos los movimientos del espíritu y todos los elementos de la cultura. Con el tiempo, sin embargo, reaccionan todas estas cosas, a su vez, sobre la religión; más aún, el verdadero núcleo de ésta puede ser sofocado por el círculo de representaciones e imágenes que ella había hecho”.<sup>171</sup> El Infierno ya no representa una ventaja para el cristianismo, ya no en su totalidad, pero lo fue para la atmósfera de la cristiandad medieval: educada, penetrada y completamente saturada de figuras religiosas y, sobre todo, infernales.

---

<sup>170</sup> El Infierno y lo que llega a simbolizar el mal ha sido adoptado por el fenómeno musical del Rock n’ Roll desde la década de 1960. También han tomado prestados personajes como el Diablo y sus huestes para formar leyendas, así como el arte de sus discos y de las mismas letras de sus canciones. Sin embargo, sus intenciones son banales y no representan trascendencia, por lo menos para la Iglesia católica.

<sup>171</sup> Burckhardt, Jacob, *Reflexiones sobre la historia universal*, México, FCE, 1943, pág. 103.

## Fuentes.

### Fuentes bibliográficas.

**AINSWORTH**, Maryan W., “The business of art: patrons, clients, and art markets” en *From Van Eyck to Bruegel. Early Netherlandish Painting in The Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, MMA, 1999.

**AMMAR MAJAD**, Musa, *Breve historia de las representaciones trifaciales y tricéfalas en Occidente*, Venezuela, Editorial Letralia, 2008.

**ASÍS GARCÍA**, Francisco de, “La Anástasis-Descenso de Cristo a los Infiernos” en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Universidad Complutense de Madrid, vol. III, No. 6, 2011.

**ARNÁIZ ALONSO**, Benito, *El románico. En torno al camino de Santiago en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Turismo, 1991.

**AYALA MALLORY**, Nina, *La pintura flamenca del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1995.

**BARRAL**, Xavier, *El románico. Ciudades, catedrales y monasterios*, Barcelona, Taschen, 1999.

\_\_\_\_\_, “Las vidrieras medievales” en *Vidrieras medievales en Europa*, España, Lunwerg Editores., 2003.

**BASCHE**, J., *Les justice de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XII-XV siècles)*, Roma, École Française de Rome, 1993.

**BELTING**, Hans, *Hieronymus Bosch (El Bosco). El Jardín de las Delicias*, Madrid, Abada, 2009.

**BURKE**, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

**BURCKHARDT**, Jacob, *Reflexiones sobre la historia universal*, México, FCE.

**CASTELLI**, Enrico, *Lo demoniaco en el arte. Su significado filosófico*, trad. Condor, M., Madrid, Ediciones Siruela, 2007.

**COHEN**, Norman, *Los demonios familiares en Europa*, Madrid, Alianza, 1980.

**DARNTON**, Robert, *La gran matanza de gatos y otros episodios de la historia cultural francesa*, México, FCE, 1987.

**DEIMLING**, Bárbara, “La portada medieval y su importancia para la historia del derecho” en Rolf, T. ed., *El románico. Arquitectura, escultura y pintura*, Barcelona, Könemann, 1996.

**DENIS**, Valentin, *All the paintings of Jan van Eyck*, Londres, Oldbourne, 1961.

**DUBY, G**, *Año 1000, Año 2000. La huella de nuestros miedos*, Santiago de Chile, Ed. Andrés Bello, 1995.

\_\_\_\_\_, *La época de las catedrales*, Madrid, Cátedra, 1993.

**DUGGAN, Christopher**, *Historia de Italia*, trad. F. Luque, Cambridge University Press, 1996.

**ECHEVERRÍA, M. A.**, *Flandes y la monarquía hispánica, 1500-1713*, Madrid, Sílex, 1998.

**EIROA GARCÍA, Jorge J.**, *El retablo de la Resurrección de Santa María de la Atalaya (Laxe, a Coruña)*, Universidad de Murcia, 2013.

**FAGGIN, Giorgio T.**, *La obra pictórica completa de Memling*, Barcelona, Ed. Noguer, 1970.

**FRANCO MATA, Ángela**, “Escultura medieval. Un pueblo de piedra para la Jerusalén Celeste” en C. Estepa, *et al.*, *La catedral de León. Mil años de historia, España*, EDILESA, 2002.

**GARDINER, Eileen**, ed., *Visions of heaven and hell before Dante*, Nueva York, Italica Press, 1989.

**GARRIDO, Carmen**, “Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI” en *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*, España, Ministerio de Cultura, 2010.

**GEESE, Uwe**, “La escultura románica” en Rolf, T. ed., *El románico. Arquitectura, escultura y pintura*, Barcelona, Könemann, 1996.

**GILBERT HIDALGO, Berta**, “Las caras del maligno. Nueva España, siglos XVI al XVIII”, tesis de doctorado en historia (México, UNAM, 2010).

**GINZBURG, Carlo**, *Ecstasies: Deciphering the witches' sabbath*, trad. R. Rosenthal, Chicago, University of Chicago Press, 2004.

\_\_\_\_\_, *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, Océano, 2008.

**GOMBRICH, Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual, México, FCE, 2013.**

**GÓMEZ, Nora**, “La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval” en *Memorabilia*, 12, Universidad de Buenos Aires, 2009-2010.

\_\_\_\_\_, “Las fuentes iconográficas de la Boca del Infierno” en *Fuentes e Interdisciplina*, Buenos Aires, ed. Ariel Guance, 2007.

**GRIVOT, D. y Zarnecki G.**, *Gislebertus, sculptor of Autun*, Londres, The Trianon Press, 1961.

- GUICCIARDINI**, Francesco, *Historia de Florencia, 1378-1509*, México, FCE, 1990.
- HARBISON**, Craig, *Jan van Eyck. The play of realism*, Londres, ReaktionBooks, 2012.
- HUIZINGA**, Johan, *El otoño en la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, Madrid, Alianza, 2001.
- JANTZEN**, Hans, *La arquitectura gótica*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión, 1959.
- KOLDEWEIJ**, Jos, et. al., *Hieronymus Bosch. Obra completa*, Barcelona, Polígrafa, 2001.
- LE GOFF**, Jacques, *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1989.
- \_\_\_\_\_, *Historia Universal Siglo XXI, La Baja Edad Media*, Madrid, Siglo XXI, Vol. 11, 1990.
- \_\_\_\_\_, *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- \_\_\_\_\_, *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- LEÓN AZCÁRATE**, Juan Luis de, *La muerte y su imaginario en la historia de las religiones*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000.
- LINK**, Luther, *El Diablo, una máscara sin rostro*, Madrid, Síntesis, 1995.
- LORENZI**, Lorenzo, *Devils in art. Florence, from the middle ages to the Renaissance*, trad. M. Roberts, Italia, Centro Di, 1999.
- LUGO OLÍN**, María, *Por las sendas del temor. una antología para viajar por los Infiernos novohispanos*, México, INAH, 2017.
- MÂLE**, Émile, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986.
- \_\_\_\_\_, *Religious art in France. The late Middle Ages: a study of medieval iconography and its sources*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1986
- MCGINN**, Bernard, *El Anticristo. Dos milenios de fascinación humana por el mal*, Barcelona, Paidós, 1997
- MEISS**, Millard, *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Madrid, Alianza, 1988.
- MINOIS**, Georges, *Historia de los infiernos*, Barcelona, Paidós, 2005.
- MITRE**, E., “La Europa del siglo X y el mito del año mil”, en *Historia del cristianismo. El mundo medieval*, Madrid, Ed. Trotta, 2006, vol. II.
- MUCHEMBLED**, Robert, *Historia del Diablo. Siglos XII-XX*, México, FCE, 2016.

- MÜTHERICH**, F., *et al.*, *El siglo del año mil*, Madrid, Ed. Aguilar, 1973.
- NIERO**, Antonio, *The Basilica of Torcello and Santa Forca's*, Venice, ARDO, 1978.
- NOCKE**, Franz-Josef, *Escatología*, Barcelona, Herder, 1984.
- NORMAN**, Edward, *Iglesias y catedrales. Historia de las iglesias cristianas desde sus primeros tiempos hasta nuestros días*, Madrid, Celeste Ediciones, 1990.
- OHLGREN**, Thomas H., "The iconography of the Mouth of Hell. Eighth-Century Britain to the Fifteenth Century by Gary Schmidt", en *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 96, No. 3, University of Illinois Press, 1997.
- OURSEL**, Raymond, *La arquitectura románica*, Madrid, Ed. Encuentro, 1987, vol. 11.
- PÄCHT**, Otto, *La miniatura medieval. Una Introducción*, Madrid, Alianza, 1987.
- PANOFSKY**, E., *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.
- \_\_\_\_\_, *Los primitivos flamencos*, Madrid, Cátedra, 1998.
- PASTOUREAU**, Michel, *Green: the history of a color*, trad. Markus I., Nueva Jersey, Princeton University Press, 2001.
- PEÑALVER ALHAMBRA**, Luis, *Los monstruos de El Bosco*, España, Junta de Castilla y León, 1999.
- RODRÍGUEZ PEINADO**, Laura, "La psicostasis", en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, no. 7, Universidad Complutense de Madrid, 2012.
- ROSSMEISL**, Robyn, *Encountering the embodied Mouth of Hell: The play of oppositions in religious vernacular theatre*, Vancouver, University of British Columbia, 2012.
- RUGGIERO**, Romano, *Los fundamentos del mundo moderno. Edad Media tardía, Renacimiento, Reforma*, México, Siglo XXI, 1989.
- RUSSELL**, Jeffrey Burton, *El Diablo: percepciones del mal desde la antigüedad al cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1995.
- \_\_\_\_\_, *El príncipe de las tinieblas*, Chile, Editorial Andrés Bello, 1995.
- SCHAPIRO**, Meyer, *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984
- SCHMIDT**, Gary, *The iconography of the Mouth of Hell*, London, Associated University Presses, 1995.
- SEMPRUM**, Jorge, "El paso de la Laguna Estigia de Joaquín Patinir", en *Obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Amigos del Mus. del Prado, Electa, 1996.
- S. G. F.**, Brandon, *The judgement of the dead. An historical and comparative study of the idea of a post-mortem judgement in the major religions*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1967.

**SIMSON**, Otto von, *La catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*, Madrid, Alianza, 1980.

**SMIRNOVA**, Engelina, “More about the rare iconography of the descent into hell” en *Boletín XAE*, Moscú, otoño, 2005.

**VOS**, Dirk de, *Hans Memling. The complete Works*, Bélgica, Thames and Hudson, 1994.

**WERNER**, T. y Eddy S., “La integración de Flandes en la Monarquía Hispánica” en *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hispanoflamencos a inicios de la Edad Moderna*, Bélgica, Leuven University Press, 2000.

**WOBESER**, Gisela von, *Cielo, Infierno y Purgatorio durante el Virreinato de la Nueva España*, México, UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas, 2015.

**XELLA**, Paolo, ed., *Arqueología del Infierno. El más allá en el mundo antiguo Próximo-Oriental y Clásico*, Barcelona, Editorial AUSA, 1994.

### **Fuentes bibliográficas antiguas.**

**ALIGHIERI**, Dante, *La Divina Comedia*, trad. B. Mitre, Buenos Aires, Centro Cultural Latium, 1922.

**SAN AGUSTÍN**, Anna de, *Noticias verídicas y formidables de las gravísimas penas que padecen los condenados en el Infierno...*, ed. Juan Ignacio María de Castoreña y Ursua, reimpr. en México, por José Bernardo de Hogal, 1731. Fondos bibliográficos conventuales del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

**VASARI**, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, edición de Luciano Bellosi, Madrid, Cátedra, 2002.

**VINCI**, Leonardo da, *Treatise on painting*, ed. A. Philip McMahon (Princeton, NJ, 1956).

## **Fuentes electrónicas.**

**BERMEJO**, Elisa, “Bouts, Dirk” en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es) [10/03/18].

**BLANCA PIQUERO**, Ma. Ángeles, “Paso de la laguna Estigia, El [Patinir]” en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es) [15/03/18].

**HIDALGO**, Santiaga, “Portada del Juicio de la Catedral de Tudela” en [www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/itinerarios-visitas/portada-juicio-tudela](http://www.unav.edu/web/catedra-patrimonio/itinerarios-visitas/portada-juicio-tudela) [15 de febrero de 2018].

**JONES**, Susan, “Jan van Eyck (ca.1390-1441)” en [www.metmuseum.org](http://www.metmuseum.org) [11/03/18].

**LOBELLE-CALUWÉ**, Hilde, “Memling, Hans” en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es) [10/03/18].

**VERGARA**, Alejandro, “Rubens, Pedro Pablo” en [www.museodelprado.es](http://www.museodelprado.es) [16/03/18].

“Transition between Life and Afterlife: Analyzing *The Triumph of Death* in the Camposanto of Pisa” en [www.journals.uchicago.edu](http://www.journals.uchicago.edu) [05/01/18].

## Índice de figuras.

<b>Figura. 1.</b> <i>Apocalipsis Gulbenkian</i> (folio 71), Museo Calouste Gulbenkian, Lisboa, c. 1265.....	15
<b>Figura. 2.</b> Boca del Infierno cerrada por un arcángel (detalle) dentro del <i>Salterio de Winchester</i> , Anónimo, Biblioteca Británica, Inglaterra, siglo XII.....	17
<b>Figura. 3.</b> <i>Libro de Horas de Catherine de Cleves</i> , Anónimo, Pierpont Morgan Library, Nueva York, c. 1440.....	20
<b>Figura. 4.</b> <i>Retablo de la Resurrección</i> , anónimo, iglesia de Santa María de Atalaya de Laxe, La Coruña, España.....	23
<b>Figura 5.</b> <i>El Juicio Final y los Siete Pecados Capitales</i> , Jacob Isaacs van Swanenburg, 1600-1638, 28 x 88cm, óleo sobre tabla, Rijksmuseum, Ámsterdam, Países Bajos.....	26
<b>Figura. 6.</b> <i>Infierno</i> , Tadeo Escalante, Iglesia de San Juan Bautista de Huaró, Perú, c.1802.....	30
<b>Figura. 7.</b> (Mapa) Caminos a Santiago, principales rutas. El mapa aparece en Rolf, <i>El románico</i> , op. cit., p. 146.....	41
<b>Figura. 8.</b> <i>El Juicio Final</i> (detalle del Infierno), Anónimo, tímpano de la antigua iglesia abacial de la Santa Fe, Conques, principios del siglo XII.....	44
<b>Figura. 9.</b> <i>El Juicio Final</i> (detalle del Pesaje de las Almas y del Infierno), Gislebertus, tímpano de la catedral de San Lázaro, Autun, siglo XII.....	46
<b>Figura. 10.</b> <i>El Juicio Final</i> (detalle de los tormentos del Infierno), Anónimo, dovelas de la Puerta del Juicio, catedral de Santa María Tudela, Navarra, siglo XII.....	49
<b>Figura. 11.</b> <i>El Juicio Final</i> (detalle de la entrada al Infierno), Anónimo, catedral de Nuestra Señora, Amiens, siglo XIII.....	53
<b>Figura. 12.</b> <i>El Juicio Final</i> (detalle de los tormentos del Infierno), Anónimo, catedral de San Esteban, Bourges, primera mitad del siglo XIII.....	53
<b>Figura. 13.</b> <i>El Juicio Final</i> (detalle de los tormentos del Infierno), Anónimo, catedral de León, España, siglo XIII.....	56
<b>Figura. 14.</b> <i>El Juicio Final</i> (detalle frontal del tímpano), Erhart Kűng, catedral de Berna, Suiza, c.1460.....	56
<b>Figura. 15.</b> <i>El Juicio Final</i> (detalle de Satanás encadenado), Anónimo, catedral de Nuestra Señora, Estrasburgo, siglo XIII.....	58

<b>Figura. 16.</b> <i>El Juicio Final</i> (detalle de los tormentos del Infierno), Bernard Flower, iglesia de Santa María Fairford, Inglaterra, siglo XVI.....	58
<b>Figura. 17.</b> <i>El Juicio Final</i> , Anónimo, Santa María Asunta, en la isla de Torcello, cerca de Venecia, mosaicos restaurados del siglo XII.....	66
<b>Figura. 18.</b> Detalle del Infierno, Anónimo, Santa María Asunta, Torcello, siglo XII.....	68
<b>Figura. 19.</b> <i>El Juicio Final</i> , (detalle) Giotto, Capilla de los Scrovegni, Padua, c.1303.....	70
<b>Figura. 20.</b> <i>El Juicio Final</i> , (detalle) ¿Cimabue?, Baptisterio de San Juan, Florencia, c.1260.....	72
<b>Figura. 21.</b> Infierno, Buonomico Buffalmacco, Camposanto, Pisa, c.1336.....	76
<b>Figura. 22.</b> <i>Infierno</i> , Nardo di Cione, Capilla Strozzi, Santa María Novella, Florencia, c.1350.....	79
<b>Figura. 23.</b> <i>Infierno</i> , Taddeo di Bartolo, catedral de San Gimignano, Siena, c.1393.....	84
<b>Figura. 24.</b> <i>El Juicio Final</i> , Giovanni da Módena, Basílica de San Petronio, Bolonia, 1410.....	84
<b>Figura. 25.</b> <i>El Juicio Final</i> , (detalle del pilar izquierdo), Anónimo, Santa Cecilia, Albi, Francia, c.1495.....	88
<b>Figura. 26.</b> <i>El Juicio Final</i> , (detalle del pilar derecho), Anónimo, Santa Cecilia, Albi, Francia, c.1495.....	88
<b>Figura. 27.</b> <i>El Juicio Final</i> , Anónimo, Santa María Magdalena Cuitzeo, Michoacán, México, siglo XVII.....	94
<b>Figura. 28.</b> <i>El Juicio Final</i> , Hans Memling, 1466-1473, 242x180cm, óleo sobre tabla, Museo Nacional de Gdansk, Gdansk, Polonia.....	105
<b>Figura. 29.</b> <i>El Juicio Final</i> , Rogier van der Weyden, c.1444, óleo sobre tabla, Hospicio de Beaune, Francia.....	106
<b>Figura. 30.</b> <i>El Juicio Final</i> , Stephan Lochner, c.1435, 124x174cm, Museo Wallraf-Richartz, Colonia, Alemania.....	106
<b>Figura. 31.</b> <i>La caída de los condenados</i> , Dirk Bouts, c.1450, óleo sobre tabla, Palacio de Bellas Artes de Lille, Francia.....	108
<b>Figura. 32.</b> <i>Crucifixión y Juicio Final</i> , Jan van Eyck, c.1440-41, 56x19cm, óleo sobre lienzo (transferido de tabla), Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.....	111
<b>Figura. 33.</b> <i>Crucifixión y Juicio Final</i> (detalle de los tormentos del Infierno), Jan van Eyck, c.1440-41, 56x19cm, óleo sobre lienzo (transferido de tabla), Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.....	112
<b>Figura. 34.</b> <i>Visión del Más Allá</i> (detalle de panel del <i>Infierno</i> ), El Bosco, c. 1490, 87x40cm, óleo sobre tabla, Galería de la Academia, Venecia, Italia.....	117

- Figura. 35.** *El Juicio Final*, El Bosco, c.1505, 163x242cm, óleo sobre tabla, Academia de Bellas Artes de Viena, Viena, Austria..... 118
- Figura. 36.** *El paso de la laguna Estigia*, Joachim Patinir, c. 1520, 64x103cm, Museo del Prado, Madrid, España..... 121
- Figura. 37.** *La caída de los condenados*, Pedro Pablo Rubens, c.1620, 286x224cm, Pinacoteca Antigua de Múnich, Alemania.....124
- Figura. 38.** *Lutero entrando al Infierno*, Egbert van Heemskerck, c.1700, óleo sobre lienzo, Museo Internacional de la Reforma, Ginebra, Suiza.....126
- Figura. 39.** *El Juicio Final (detalle de las penas del Infierno y de la figura de Satán coloso)*, Fra Angélico, c.1425, 105x210cm, temple sobre tabla, Museo Nacional de San Marcos, Florencia, Italia.....131