

EVOLUCIÓN ICONOGRÁFICA E ICONOLÓGICA DEL JUICIO OSIRIACO EN LA EDAD MEDIA

M^a Amparo ARROYO DE LA FUENTE

Universidad Complutense de Madrid
Colaboradora honorífica, Departamento de Ciencias y Técnicas Historiográficas y de Arqueología
amparoarroyo@movistar.es

Recibido: 31/3/2017

Aceptado: 19/5/2017

Resumen: El juicio de Osiris fue concebido como símbolo del tránsito del hombre a una nueva vida después de la muerte, pero también como un examen moral que determinaba el acceso a esa vida de ultratumba o bien la completa anulación mediante la destrucción de los componentes espirituales del ser humano. El emblema principal de esa prueba objetiva de la honestidad del finado fue la balanza, que también tuvo un profundo significado escatológico en el mundo heleno. El cristianismo primitivo adoptó este concepto e incluyó este elemento en las imágenes del Juicio Final, pero también vio en los platos de la balanza una alegoría con la que expresar la dualidad entre el cielo y el infierno, el Bien y el Mal.

Palabras clave: juicio de Osiris; Anubis; Juicio Final; san Miguel Arcángel; san Cristóbal.

Abstract: The Judgment of Osiris was shaped as a symbol of transition to a new life after death, but also as a moral proof that decided the entry in that new life beyond the grave or the complete disappearance through the destruction of the spiritual components of the man. The main emblem of this objective, proof of honesty, was the scale, which it also had an eschatological meaning in the Greek world. Primitive Christianity assumed this concept and included this element in the visions of the Last Judgment, but it also considered the scale an allegory of the duality between Heaven and Hell, Good and Evil.

Key words: Judgment of Osiris; Anubis; Last Judgment; St. Michael; St. Christopher.

El Juicio Osiriaco

El dios Osiris fue un dios del renacer en su sentido más amplio que, en origen, estuvo particularmente vinculado con la vegetación, con la cosecha y, por supuesto, con las crecidas anuales del Nilo. Osiris se manifestaba también en todos los ciclos de la naturaleza, tanto estacionales como estelares; su muerte a manos de su hermano Seth y su posterior renacimiento bajo los cuidados de sus también hermanas, Isis y Neftis, simbolizaba la constante regeneración del entorno natural, la sucesión del día y de la noche y, particularmente, la periódica feracidad de la tierra. Estas primitivas funciones del dios pueden apreciarse ya en las fuentes más arcaicas; en los *Textos de las Pirámides*, Osiris es denominado “Gran Verde”, en clara alusión a la fertilidad vegetal, y “Gran Negro”, una referencia al limo depositado por la crecida del Nilo, germen de las abundantes cosechas del valle: “Tus dos hermanas, Isis y Neftis, vienen a ti. ¡Ellas te sanan, completo y grande, en tu nombre de Gran Negro, fresco y grande, en tu nombre de Gran Verde!”¹.

¹ *Textos de las Pirámides*, 366 (628). Se ha transcrito la traducción de Joseph Kaster al inglés en KASTER, Joseph (1970): p. 83. La particular grafía egipcia de estos términos ha dado pie a numerosas

Estos simbólicos colores determinarían la iconografía de Osiris, pues se entendía que su piel adoptaba una de estas dos tonalidades y así era representado habitualmente (Fig. 1). La superación de la muerte que protagonizaba esta deidad, capaz incluso de fecundar a su esposa tras ser asesinado², evolucionaría a lo largo de la historia de Egipto hasta configurar el elaborado mito osiriaco; este relato, que perduró en el ámbito latino, impregnó las creencias funerarias en tanto se instituyó la confianza en el renacimiento humano a imitación de la peripecia divina³.

El pensamiento egipcio concibió un complejo mundo de ultratumba cuyo tránsito requería el conocimiento de diversos repertorios de fórmulas mágicas y litúrgicas, hecho que dio lugar a una abundante literatura funeraria. Entre estas compilaciones de textos destaca el denominado *Libro de los Muertos*, intitulado de este modo por la historiografía moderna pero que fue designado por los egipcios como el *Libro de la Salida al Día*⁴, una evidente alusión a su función como instrumento de regeneración.

El juicio presidido por el dios Osiris constituía un capítulo esencial de este repertorio y generó una rica iconografía para ilustrar las fórmulas que debía recitar el difunto. Atendiendo a estas imágenes, pueden distinguirse diversos estadios en el desarrollo del juicio, donde la efigie del finado se multiplica para evidenciar los diferentes episodios del proceso. Tomando como ejemplo el bellissimo *Papiro de Hunefer* (Fig. 1), en la esquina superior izquierda, el difunto, arrodillado y ataviado con una elegante túnica plisada, se presenta ante los cuarenta y dos dioses que presenciaban el juicio⁵; debajo, Anubis, en su función de dios psicopompo, acompaña a Hunefer hasta el momento culminante del proceso, la pesada en la balanza que determinaba el resultado de la sentencia, registrada por el dios Thoth; y, finalmente, habiendo sido declarado “justo”⁶, el difunto es presentado ante Osiris por su hijo Horus.

En la interrelación del individuo juzgado con los diferentes dioses que pueblan esta escena, destaca la cordialidad que se percibe en el trato con Anubis, que suele sujetar la mano del implicado en su labor de acompañante y guía de los difuntos; esta cálida actitud

interpretaciones. En el caso de “Gran Negro”, si bien también contemplan esta posibilidad, otros autores traducen como un particular epíteto del dios: “Muro de los Lagos Amargos”. Asimismo, en una variante de esta fórmula de resurrección (TP 593), el término empleado parece responder a variantes literarias del texto original. En el caso de “Gran Verde”, esta era también la denominación que los egipcios utilizaban para referirse al mar. Vid. al respecto de estas interpretaciones la obra de Raymond Oliver FAULKNER (1969), según la traducción de Francisco López y Rosa Thode.

² Así se deduce de los *Textos de las Pirámides*: TP 366 (632), TP 593 (1635-1637). El episodio está representado, además, en el templo de Sety I en Abydos.

³ Capítulo aparte merece la reinterpretación que del mito haría Plutarco en época tardía y que incorporó múltiples aspectos de influencia greco-romana. Véase PLUTARCO, *Sobre Isis y Osiris*.

⁴ La recopilación se inicia con el siguiente texto: “Comienzo de las fórmulas para «salir al día» y de las transfiguraciones y glorificaciones (del bienaventurado) en el Más Allá”. Según edición de LARA, Federico (2014): p. 3. A lo largo de este breve estudio, utilizaremos la denominación habitual –*Libro de los Muertos*–, a pesar de la citada incorrección, para facilitar la consulta y comprensión de las citas, pues sigue siendo ésta la denominación al uso en la bibliografía.

⁵ Estos no siempre son representados en su totalidad, sino que se muestran tan solo algunos de ellos, minuciosamente identificados por sus nombres; en el caso del *Papiro de Hunefer* (Fig. 1), los presentes son Ra, Atum, Shu, Tefnut, Geb, Nut, Horus, Isis, Neftis, Hu, Sia, Sur, Norte y Caminos Occidentales.

⁶ La traducción literal del término egipcio es “justificado” o “justo de voz”, es decir, aquel que no ha mentado en su declaración ante el tribunal. SÁNCHEZ, Ángel (2000): p. 198.

del dios cinocéfalo es particularmente llamativa, sobre todo, teniendo en cuenta el hieratismo propio del arte egipcio. Pero el emblema fundamental de este juicio es, sin duda, la balanza, entendida como un símbolo del tránsito entre la vida y la muerte pero también como una alegoría del destino mismo del alma, pues los platillos del peso encarnan la dicotomía entre el premio y el castigo y evidencian la realización de una prueba, un examen divino que determina la calidad de la existencia durante toda la eternidad.

Este proceso se suele denominar “psicostasia”, no obstante, tal término no es etimológicamente correcto pues no son “almas” lo que se pesa en la balanza de este juicio osiriaco sino dos iconos, el corazón del difunto y la pluma de Maat, que figuran sendas nociones abstractas. La diosa Maat encarnó una realidad de muy difícil traducción ya que aunaba en su persona diferentes conceptos del pensamiento occidental: la Verdad, la Justicia e, incluso, una concepción aún más amplia, el orden establecido⁷. En el platillo opuesto, se situaba el corazón del finado que, en realidad, también simbolizaba un concepto abstracto en tanto era una especie de metáfora de su pensamiento, de su conciencia y, en cierto sentido, de toda su vida. La idea que late en este bello arquetipo iconográfico es la verificación misma de la declaración del difunto. Los egipcios pensaban que el conocimiento radicaba en el corazón, no en el cerebro, por ello era el corazón el órgano que se colocaba en la balanza pues se presumía responsable de las decisiones tomadas a lo largo de toda una existencia. En el platillo opuesto, Maat certificaba que lo declarado no ocultaba engaño alguno, por este motivo, la cruz de la balanza se mostraba invariablemente equilibrada, perpendicular al soporte central, pues lo manifestado por el corazón debía equivaler con exactitud a la Verdad⁸. Para corroborar esta ponderación, sobre la balanza, puede reiterarse la figura de Maat (Fig. 1) o bien de Thoth, también vinculado con la Justicia en tanto era el encargado de refrendar la sentencia. En el papiro de Ani, un mono cinocéfalo, animal de Thoth, corona el fiel de la balanza (Fig. 2).

La declaración que el difunto debía entonar ante el divino tribunal, recogida en el capítulo nº CXXV del *Libro de los Muertos*, esconde una estricta definición moral y contiene una detallada lista de acciones reprobables que el difunto niega haber cometido. Esta extensa “*declaración negativa de faltas*” contiene afirmaciones que aluden a conceptos morales de gran alcance, relativos a la piedad y el orden social: “No blasfemé contra dios [...]. No fui causa de aflicción. No hice padecer hambre. No hice llorar. No maté. No di orden de matar. No causé dolor a nadie [...] No fui pederasta”. No obstante, entre la dilatada lista de hechos que el enjuiciado reprueba se encuentran otros que denotan una altísima exigencia moral y dan idea de la elevada integridad que el dios Osiris requería de aquellos que pretendían superar su juicio: “No fui codicioso [...]. No dije mentiras [...]. No fui hablador [...]. No fui insolente [...]. No insulté a nadie”⁹.

⁷ CASTEL, Elisa (2001): pp. 242-244.

⁸ En algunos papiros, los platillos de la balanza no se encuentran a una misma altura y existen variaciones apenas perceptibles. Hay que atribuir estas diferencias a circunstanciales inexactitudes del artista pues, tal y como se ha destacado, la cruz de la balanza se encuentra siempre en ángulo de 90°, lo que implica el equilibrio absoluto del instrumento.

⁹ El encabezamiento de este capítulo reza “Fórmula para entrar en la Sala de las Dos Maat y adorar a Osiris, que preside en el Occidente”; y se complementa con una nueva “Declaración de inocencia ante los cuarenta y dos dioses del tribunal”, con las respuestas de los dioses y con una rúbrica que detalla el “correcto procedimiento para actuar en la Sala de las Dos Maat”. Los ejemplos consignados son solo breves extractos tomados del este extenso capítulo CXXV del *Libro de los Muertos*. LARA, Federico (2014): pp. 209-225.

La dificultad de mantener esta admirable honestidad provocó que el mismo repertorio contenido en el *Libro de los Muertos* incluyera un capítulo destinado a evitar que el corazón, auténtico compareciente en el proceso, pudiera confesar algún desliz del difunto y, por tanto, traicionara así a su dueño: “¡Oh corazón (proveniente) de mi madre, oh corazón (proveniente) de mi madre, oh viscera de mi corazón de mis diferentes edades! ¡No levantéis falsos testimonios contra mí en el juicio, no os opongáis a mí ante el tribunal, no demostréis hostilidad contra mí en presencia del guardián de la balanza (del juicio)!”¹⁰.

Osiris, quien ejerce como juez supremo, recibe a los declarados justos, generalmente, sentado en un trono que flanquean sus hermanas, Isis y Neftis. También tomaban parte en el juicio los ya mencionados cuarenta y dos dioses, que actuaban a modo de corte o tribunal divino. Asimismo, Thoth era el encargado de inscribir el resultado y garantizar la legalidad del juicio, mientras Anubis desempeñaba el papel de dios psicopompo; ambos, principalmente este último, actuaban también como eventuales vigías del fiel de la balanza. Puede entenderse además que Horus, en su papel de intermediario del *justo* ante Osiris, su padre, también realizaba en cierto sentido una función como guía del difunto. Cabe destacar igualmente la presencia de Ammyt¹¹, diosa encargada de devorar el corazón de quienes no superaban el juicio, que solía situarse cerca de la balanza (Figs. 1 y 2). Su aspecto, con los cuartos traseros de un hipopótamo, los delanteros y la melena de un león y la cabeza de un cocodrilo, congregaba la esencia de tres de los animales más temidos en el valle del Nilo; pero el castigo, el terror que pudiera inspirar este monstruo híbrido no recaía en el sufrimiento que causaría al finado, sino en el hecho de que, al engullir Ammyt este órgano, el difunto era privado de la vida de ultratumba, perdía su posibilidad de sobrevivir a la muerte, sencillamente, suponía la inexistencia¹². Esa anulación absoluta del ser fue quizá la mayor inquietud del pensamiento egipcio, un temor a la desaparición de la propia conciencia que llegó a generar cierto escepticismo, una falta de confianza en la promesa de inmortalidad que late en los bellísimos versos de los *Cantos de Arpista*:

Haz fiesta, y no te canses en ello.
Mira, no es dado al hombre llevar su propiedad con él.
Mira, ninguno hay que parta y vuelva de nuevo¹³.

Finalmente, en lo que respecta al análisis de la evolución posterior de este arquetipo iconográfico de tránsito entre la vida y la muerte, cabe destacar que, si bien el difunto suele aparecer como una imagen fiel de su aspecto en vida (Fig. 1), a menudo, también se muestra uno de los múltiples componentes espirituales del ser humano concebidos por el

¹⁰ *Libro de los Muertos*, cap. XXXb. LARA, Federico (2014): p. 84. Se interpela al corazón en plural pues la fórmula alude al corazón del individuo –“proveniente de su madre” –, así como también al responsable de las decisiones tomadas a lo largo de toda una vida, de “diferentes edades”.

¹¹ CASTEL, Elisa (2001): pp. 45-46.

¹² En el *Papiro de Hunefér* (Fig. 1) aparecen también los cuatro hijos de Horus situados frente a Osiris y, en otros ejemplos, tal y como puede apreciarse en el *Papiro de Ani* (Fig. 2), se muestran también ciertas deidades relacionadas particularmente con el destino, como las diosas Mesjenet y Renenutet, o el dios Shai, representado como uno de los ladrillos de parto. Pero, dada la abundancia de ejemplos, el análisis detallado de la iconografía del juicio osiriaco superaría los límites de este estudio, por ello, se ha obviado la descripción de aquellos aspectos que no tienen una trascendencia iconográfica posterior.

¹³ PRITCHARD, James B. (1969): p. 467.

pensamiento egipcio: el *ba*¹⁴ (Fig. 2). Este fue el concepto más individualizado, se representaba como un pájaro con cabeza humana y estaba íntimamente unido al cuerpo, ya que precisaba un apoyo físico para no perder su identidad cuando, tal y como se suponía, viajaba al exterior de la tumba. Otro de estos principios etéreos concebidos en el antiguo Egipto, el *aj*, solía ser representado como un pájaro con cresta. La vinculación del “alma”, o de las nociones egipcias equiparables a ella, con las aves es uno de los aspectos que perduró en la iconografía posterior.

La kerostasia helena y la visión greco-latina del Hades

No existen evidencias de una influencia notoria de la concepción de la ultratumba egipcia en el pensamiento greco-latino; no obstante, es incuestionable el sentido escatológico que también se atribuyó a la balanza en el mundo heleno desde época arcaica. Son significativos los hallazgos realizados en las tumbas micénicas, concretamente, en la tumba III del círculo A, datada en torno al año 1500 a.C., en la que se encontraron los restos de tres mujeres y dos niños con un abundante y rico ajuar¹⁵; además de numerosas joyas, se hallaron diversas balanzas de oro en algunos de cuyos platillos estaba grabada la imagen de una mariposa, insecto que también adornaba algunas de las láminas de oro que cubrían los cuerpos. Martin P. Nilsson ya destacó la presencia de estos lepidópteros como símbolo del alma pues, en su opinión, este vital elemento del ser humano se asociaba con un animal alado que podía ser un pájaro, pero también un insecto; de hecho, Nilsson afirma que el vínculo con la mariposa se desarrolló hasta convertir la crisálida en una metáfora de la resurrección del hombre¹⁶.

La balanza, sin embargo, no simbolizaba en Grecia un juicio *post mortem* sino que, por el contrario, ejemplificaba una decisión divina sobre la vida o la muerte de los hombres. Las fuentes clásicas remiten de nuevo al término psicostasia para describir este hecho, ya desde la desaparecida tragedia de Esquilo así titulada que describía la monomaquia entre Aquiles y Memnón; no obstante, dado que este episodio se producía aún en vida de los protagonistas y que, por lo tanto, no eran sus almas sino su futuro inmediato lo que se pesaba en la balanza, en opinión de ciertos autores sería más apropiado hablar de *kerostasia*¹⁷ o “peso de los destinos”. En el desarrollo de un bello lecito de figuras negras se aprecia con claridad cómo la balanza se interpone entre dos guerreros enfrentados, cuyas vidas aún no se han extinguido (Fig. 3).

¹⁴ La idea egipcia del ser humano fue conceptualmente muy compleja. Existía, como en muchas culturas, una diferenciación entre lo físico y lo espiritual, el cuerpo y el alma, pero cada uno de estos dos elementos básicos abarcaba diversos aspectos de la existencia. Por una parte, el soporte físico, los componentes perceptibles del hombre, fueron, además del propio cuerpo, el corazón y la sombra. La parte espiritual se componía de dos fuerzas o poderes adquiridos por el hombre desde su nacimiento, la *heka* y el *sejem*, del propio nombre y, finalmente, de tres elementos esenciales: el *ka*, el *ba* y el *aj*. Henri Frankfort ha recopilado los diferentes enfoques que determinan estos conceptos y los ha definido minuciosamente al margen de asimilaciones tópicas con nuestro lenguaje, tales como “alma”, “espíritu”, etc. FRANKFORT, Henri (1976): pp. 85-102.

¹⁵ Actualmente, expuesto en el Museo Arqueológico Nacional de Atenas.

¹⁶ NILSSON, Martin P. (1950): pp. 46-47.

¹⁷ Haciendo también referencia al concepto de “alma” homérica, “*kēr*”. DÍEZ DE VELASCO, Francisco P. (1995): p. 78.

Desde el punto de vista iconográfico, la kerostasia se constituye como una expresión gráfica del capricho divino en el destino de los hombres pues, en manos de los dioses, la funesta balanza determinaba cuál de los combatientes debía morir. El concepto expresado en estas imágenes no tiene, por tanto, nada que ver con el juicio osiriaco; de hecho, la cruz de la balanza puede aparecer profundamente inclinada, determinando ya cuál de los héroes será el derrotado. Así puede apreciarse en un ánfora de figuras rojas donde la línea del brazo horizontal del peso, en un bello efecto compositivo, sigue una trayectoria similar a la de la lanza ya clavada en el pecho de Memnón, arrodillado frente a un Aquiles triunfante. Ante la derrota, Eos lamenta la muerte de su hijo mesándose los cabellos, mientras Tetis observa más tranquila la victoria del Pélida (Fig. 4).

En la descripción de este tipo de episodios míticos, las fuentes remiten habitualmente a la figura de Zeus como juez y vigilante del fiel de la balanza¹⁸, tal y como describe el propio Homero:

Pero cuando ya por cuarta vez llegaron a los manantiales,
entonces el padre de los dioses desplegó la áurea balanza,
puso en ella dos parcas de la muerte, de intensos dolores,
la de Aquiles y la de Héctor, domador de caballos;
la cogió por el centro y la suspendió; y el día fatal de Héctor
inclinó su peso y descendió al Hades; y Apolo lo abandonó¹⁹.

No obstante, fue habitual que los artistas optaran por la presencia de Hermes, bien en pie, sujetando con sus manos la balanza (Fig. 3), o bien sentado junto a ella para garantizar la legalidad del proceso (Fig. 4). La semejanza de estas funciones desarrolladas tanto por Hermes como por Anubis devino en la asimilación plena de ambas divinidades ya que, además de actuar como garantes del buen funcionamiento del peso, ejercían una importante función como guías del inframundo. En los leцитos funerarios solía mostrarse a Hermes actuando como intermediario entre el difunto y Caronte; llama la atención el hecho de que también esta deidad helena realiza a menudo el gesto cordial de ofrecer su mano al finado (Fig. 5), gesto que ya se ha destacado en ciertas visiones del juicio osiriaco (Fig. 1)²⁰.

Habiendo constatado las diferencias entre el juicio osiriaco y esta kerostasia en lo que respecta al sentido último de cada escena, cabe analizar ahora cómo se plasma la imagen de los destinos pesados en los platillos de la balanza helena. Estos vienen simbolizados por los denominados *eidōla*, pequeñas efigies aladas de los guerreros en contienda (Figs. 3 y 4). Estas réplicas de los combatientes les personifican durante la batalla cuando, como ya se ha destacado, aún conservan la vida; no obstante, es habitual que, en escenas cuyo desarrollo ya se supone en el seno del inframundo, como aquellas que muestran a Hermes entre el difunto y Caronte (Fig. 5), también aparezcan estas pequeñas efigies aladas revoloteando en torno a las figuras principales. Por este motivo, Francisco P. Díez de Velasco ha indicado que también podría hablarse de *psychai* o *almas*, pues el término *eidōlon* hacía referencia a una *imagen* o un *doble*, una especie de fantasma²¹.

¹⁸ LIBRÁN, Myriam (2001): pp. 105-106.

¹⁹ HOMERO, *Iliada*, XXII, 208-213.

²⁰ Para un estudio más amplio de este sincretismo entre Hermes y Anubis, vid. ARROYO, Amparo (2013): pp. 59 y ss.

²¹ DÍEZ DE VELASCO, Francisco P. (1995): pp. 71 y ss.

Estas visiones ubicadas en los platos de la balanza parecen simbolizar, en cualquier caso, un elemento etéreo, espiritual, del hombre, estrechamente vinculado con su soporte material, corpóreo, pero dotado de unas alas que sugieren el carácter volátil del espíritu humano. En palabras del propio Francisco P. Díez de Velasco, “se muestran diversos modos coetáneos de representar al ser humano dependiendo del plano en el que éste se sitúe; en el plano real o común se figura la imagen plena, y en el plano divino, una imagen esquemática que simboliza la *psyché*”²². Así pues, de nuevo, las imágenes ubicadas en los platos de la balanza se constituyen como emblemas de complejas realidades relacionadas, como el corazón egipcio, con la vida y la conciencia del ser. Asimismo, estas elaboradas visiones de pesajes simbólicos, tanto en Egipto como en Grecia, suponen una sentencia, una consecuencia para los implicados que, bajo la atenta mirada de los dioses, deben aceptar el resultado. Sin embargo, el concepto de juicio *post mortem*, tal y como lo concibió el pensamiento egipcio y tal como también lo definió posteriormente la doctrina cristiana, no aparece vinculado en absoluto con las escenas de kerostasia.

Las fuentes, no obstante, sí aluden a un tribunal ubicado en el mundo de ultratumba. La mención de Minos en Homero, como juez en el Hades, parece hacer referencia a la resolución de pleitos entre los propios difuntos, no a la posibilidad de determinar la naturaleza de la vida después de la muerte:

Y vi entonces a Minos, el hijo brillante de Zeus,
que, con cetro de oro, sentado, juzgaba a los muertos
mientras ellos en torno del rey aguardaban sus fallos,
ya sentados, ya en pie, por el Hades, mansión de anchas puertas²³.

Platón, sin embargo, recoge la tradición que afirmaba que, desde tiempos de Saturno, los hombres eran juzgados inmediatamente antes de su muerte para dilucidar si merecían los castigos del Tártaro o bien el descanso eterno en las Islas de los Bienaventurados. Las frecuentes equivocaciones de los jueces propiciaron, según este relato, que Zeus impusiera la celebración de dicho juicio después de la muerte, privando asimismo a los hombres del conocimiento previo de su última hora, que sí habían tenido hasta entonces; estableció, además, que fueran juzgados desnudos, pues las galas y oropeles de algunos impedían a los jueces valorar la auténtica naturaleza del alma y, finalmente, designó como árbitros a tres de sus hijos, Minos, Radamanto y Eaco²⁴. Si bien este juicio postrero sí se corresponde ya con la filosofía que alentaba tanto el juicio osiriaco como el Juicio Final apocalíptico, no existe alusión alguna, ni textual ni iconográfica, a la balanza como instrumento de valoración objetiva.

La escatología latina también concibió un juicio que determinaba el destino de los finados de acuerdo con sus méritos, tal y como se aprecia en la descripción que Virgilio hizo del tribunal presidido por los hijos de Zeus:

Radamanto de Gnosos
es el que ejerce aquí su férreo mando.
Ya castiga, ya escucha los delitos, ya fuerza a confesar
las culpas que cada uno allá arriba celaba entre vana alegría
y relegó expiar hasta el momento demasiado tardío de la muerte²⁵.

²² Ibid., p. 79.

²³ HOMERO, *Odisea*, XI, 568-571.

²⁴ PLATÓN, *Gorgias*, 523e-524a.

²⁵ VIRGILIO, *Eneida*, VI, 566-571.

El pensamiento romano heredó, por tanto, ciertos conceptos escatológicos helenos, pero tampoco relacionó estas sentencias *post mortem* con un simbólico pesaje espiritual. En el contexto de esta *interpretatio latina*, cabe analizar la visión de Hermes/Mercurio como dios psicopompo, particularmente identificado con Anubis en el contexto de los cultos místicos egiptizantes.

Desde el punto de vista iconográfico, este sincretismo derivó en diferentes arquetipos. Por un lado, el heraldo divino fue representado como un híbrido antropomorfo con cabeza de perro, una imitación naturalista de los modelos egipcios a la que se le añadieron los atributos iconográficos tradicionales de Hermes/Mercurio: las alas, el caduceo y la túnica corta (Fig. 6). Más interesante resulta la visión de esta divinidad con atuendo militar y coraza musculada. No cabe duda del carácter de guardianes que estas imágenes, en bajorrelieve, de Anubis tienen en las catacumbas de Kom el-Shouqafa, en Alejandría, datadas en torno al siglo I a.C. En este sentido, cabe destacar la estrecha relación de Anubis con otra arcaica divinidad egipcia, Upuaut, un cánido de características muy similares cuyo rasgo definitorio era el color blanco de su pelaje; Upuaut era denominado el “Abridor de Caminos” y, entre otras atribuciones, estaba particularmente vinculado con las campañas militares²⁶.

No obstante, en el entorno latino, se han hallado también múltiples representaciones del dios en atuendo militar, realizadas habitualmente en metal y de pequeño tamaño, lo cual parece indicar que pueda tratarse de efigies destinadas a su colocación en los lararios, como objeto de la devoción privada (Fig. 7). Se ha especulado, no obstante, con la función y el sentido último de estos arquetipos sincréticos, pues el gesto habitual, alzando un brazo, recuerda la “*adlocutio*” y puede implicar por ello una estudiada campaña de difusión del culto imperial entre la población autóctona del valle del Nilo²⁷. Pero, al margen de estas posibles implicaciones político-culturales, desde el punto de vista iconográfico, esta visión militarizada de deidades egipcias establecería un prototipo de amplio desarrollo. Horus, el hijo y vengador de Osiris que actuaba además como psicopompo en el juicio, también fue representado con la coraza musculada y en idéntica actitud a la descrita (Fig. 8). Su enfrentamiento con Seth, quien a menudo era representado como un hipopótamo o como un cocodrilo, devino en imágenes como la conservada en el Museo del Louvre (Fig. 9), que muestra a un Horus caballero hiriendo con su lanza al reptil; una visión que anticipa los santos enfrentados a demonios y enemigos de la fe, como san Miguel y, particularmente, san Jorge.

La concepción cristiana del Juicio Final

La psicostasia en las fuentes y la iconografía

El Juicio Final en el pensamiento cristiano es detalladamente descrito en el Apocalipsis de san Juan. Se supone que este terrible evento implicará el enjuiciamiento de todas las almas que en el mundo han sido y que estas deberán dar cuenta entonces de sus actos:

Vi un trono alto y blanco y al que en él se sentaba, de cuya presencia huyeron el cielo y la tierra y no dejaron rastro de sí. Vi a los muertos, grandes y pequeños, que estaban

²⁶ CASTEL, Elisa (2001): pp. 446-449.

²⁷ ROMERO, Claudina (2013).

delante del trono; y fueron abiertos los libros, y fue abierto otro libro, que es el libro de la vida. Fueron juzgados los muertos según sus obras, según las obras que estaban escritas en los libros²⁸.

Así pues, no se trata de un juicio individual sino de una visión colectiva, un juicio a la humanidad toda. Cabe contemplar, por tanto, en la escatología cristiana, dos concepciones diferentes: por una parte, el porvenir de aquellos que fallecen y, por otra parte, el destino eterno de las almas con posterioridad a este juicio sumarisimo e inapelable. En ambos casos, no obstante, la iconografía constata la presencia del arcángel san Miguel como vigilante del fiel de la balanza que determinará la ventura o desventura de los juzgados; este hecho supone la pervivencia de este emblema como símbolo del juicio *post mortem*.

La reiterada presencia de la balanza en las imágenes románicas del juicio, colectivo o individual, tuvo también un reflejo en las fuentes bíblicas: “¡Péseme Dios en balanza justa, y Dios reconocerá mi integridad!”²⁹, “...has sido pesado en la balanza y hallado falta de peso”³⁰.

No obstante, al margen de las Sagradas Escrituras, es en otros textos, como el denominado *Libro de Enoc*, donde se hace una alusión más explícita a este peso probatorio: “Después de esto vi todos los arcanos de los cielos, cómo está dividido el reino y cómo son pesadas las acciones de los hombres en la balanza”; “Vi la balanza justa: cómo eran pesados (los astros) según sus luces, su anchura en el espacio y el día de su orto”; “El Señor de los espíritus colocó al Elegido sobre el trono de su gloria, y juzgará todas las acciones de los santos en lo alto del cielo; con balanza serán pesadas sus acciones”³¹.

La iconografía cristiana, en lo que respecta a san Miguel y al Juicio Final, surgió y se consolidó en el arte románico. La balanza simboliza el tránsito mismo entre la vida y la muerte y la imagen de esta pesada alegórica se ajusta entonces, con mayor precisión que los ejemplos vistos con anterioridad, a la denominación de psicostasia, entendida esta como un “peso de las almas”. Este episodio, en la imaginería cristiana, está invariablemente unido a la figura del arcángel san Miguel, quien puede sostener en sus manos la balanza o bien situarse a un lado mientras el instrumento de medida pende de un lugar superior indeterminado; en ocasiones, el Arcángel se encarga también de rescatar o acoger a alguna de las almas ubicadas en los platillos.

Una de las imágenes más arcaicas que muestran este episodio, puede verse en el Beato de Santo Domingo de Silos, conservado en la British Library (Fig. 10). El infierno está simbolizado por una forma lobulada que encierra a cuatro demonios, cuidadosamente identificados y empleados en martirizar a un hombre cargado de monedas y a una pareja acostada en un lecho, imágenes anómalas de la avaricia y la lujuria, respectivamente. Fuera de ese espacio de expiación, san Miguel se enfrenta a uno de los demonios – Barrabás– portando con la mano izquierda el peso y con la diestra una lanza; el diablo, de rostro desafiante, se empeña taimadamente en forzar el resultado del pesaje empujando

²⁸ Ap 20, 11-12.

²⁹ Job 31, 6.

³⁰ Dn 5, 27.

³¹ *Libro de Enoc*, 41, 1; 42, 2; 61, 8. Una detallada relación al respecto de las fuentes para el estudio de la psicostasia en RUIZ, Yesica (2016): pp. 37-44.

con un dedo uno de los platillos. Esta visión temprana establece ya los parámetros de este arquetipo iconográfico que se desarrollarán en el arte medieval y posterior, tanto en lo que respecta al papel del arcángel como del demonio.

Las más arcaicas imágenes sobre este tema, como la descrita del Beato de Silos o el fresco del Juicio Final de la contrafachada de Santa María de Taüll (Fig. 11), muestran la balanza como un símbolo, una metáfora del hecho mismo de la psicostasia, un auténtico emblema en manos del arcángel que no precisa de la definición de los objetos que son pesados y que, por tanto, presenta los platillos vacíos. Es este uno de los aspectos más interesantes de la psicostasia cristiana, desde un punto de vista conceptual: el contenido de los platos de la balanza. Lo más habitual es la representación de dos figuras en miniatura que, en aquellos ejemplos que disponen de un menor espacio compositivo, como los capiteles, se simplifican mediante dos pequeñas cabezas idénticas (Fig. 12). Como ha señalado Yesica Ruiz Gallegos³² no es posible que este pesaje se realizara entre dos almas diferentes por la injusticia que ello supondría pues, dependiendo de la integridad moral del contrario, sería más o menos fácil superar el juicio. Por ello, cabe suponer que los platos de la balanza sopesan dos aspectos de un mismo ser, dos visiones simbólicas de una misma alma que se desdobra para encarnar así la oposición entre las buenas y malas acciones del finado.

Este enfrentamiento íntimo entre las bondades y maldades de cada individuo se hace evidente en aquellas imágenes en las que los platos de la balanza están ocupados por un hombre y un diablo. En algunos casos, como en el frontal procedente de San Miguel de Soriguerola (Fig. 13), la imagen del juzgado más parece la efigie de un niño, lo que remite al anuncio de Jesús: “En verdad os digo, si no os volviereis y os hicieréis como niños, no entraréis en el reino de los cielos”³³.

Esta escena representa un juicio individual en el que uno de los demonios trata de forzar la balanza a su favor; el gesto disimulado y sutil del diablo del códice de Santo Domingo de Silos se ha convertido ahora en un auténtico forcejeo con el peso que derivará, posteriormente, en un manifiesto enfrentamiento entre el Arcángel y diferentes figuras demoníacas. No obstante, el juzgado es salvado y, por ello, su figura se reitera a la derecha en manos de un ángel que, arrodillado, sitúa al finado ante las puertas del cielo guardadas por san Pedro. En opinión de algunos autores, este ángel podría identificarse con el denominado Ángel de la Guarda y está particularmente vinculado con el propio san Miguel³⁴; esta figura, encargada de velar por la persona a lo largo de toda su existencia, se relaciona con el arcángel como “soldado de Dios”³⁵, en su función de defensor de la fe y de los creyentes.

La escena de Soriguerola presenta, por tanto, dos interesantes reiteraciones, tanto de la figura del difunto juzgado como del ángel encargado de vigilar la balanza y guiarlo en su acceso al Más Allá. Esta visión narrativa del proceso recuerda el arquetipo egipcio del juicio en el que, también al objeto de ofrecer un relato descriptivo, se duplicaba la presencia del difunto y del dios psicopompo encargado además de la balanza, el cinocéfalo Anubis.

³² RUIZ, Yesica (2016): p. 134.

³³ Mt 18, 3.

³⁴ La devoción por el Ángel de la Guarda tuvo, además, un particular incremento durante la Edad Media. RUIZ, Yesica (2016): pp. 73, 131 y ss.

³⁵ Jos 5, 13: “...soy el jefe del ejército de Yaveh”.

Por otra parte, cabe reseñar que este duelo ángel *versus* diablo que se produce en el instante mismo del juicio *post mortem* se perpetúa, gracias precisamente al Ángel de la Guarda, a lo largo de toda la existencia humana, como un emblema de los buenos o malos consejos que pueden arrastrar al hombre a cometer determinadas acciones. Esta particular iconografía, que muestra dos pequeñas figuras, ángel y diablo, como asesores vitales ante decisiones trascendentales, ha tenido un espectacular desarrollo, incluso, hasta la actualidad, perpetuándose en el imaginario cinematográfico. Esta dicotomía presente en los platos de la balanza puede apreciarse también en los prototipos iconográficos del Juicio Final, tema habitual en las portadas románicas. Así puede advertirse, por ejemplo, tanto en Autun (Fig. 14) como en Notre Dame de París (Fig. 15). Estos juicios apocalípticos están presididos por un Cristo en Majestad que, al igual que Osiris, preside sobre un trono la ejecución del proceso acompañado de una corte celestial que evoca también los cuarenta y dos dioses del juicio osiriaco. Independientemente de que se trate de una visión individual o colectiva del juicio, la psicostasia mantiene los parámetros habituales, destacando el enfrentamiento entre el Arcángel y los diablos empeñados en forzar la balanza. En el caso de Autun, además, se subraya el carácter salvador de san Miguel, encargado de rescatar al alma del pesaje (Fig. 14).

Por último, en lo que respecta al contenido de los platos de la balanza, llama la atención la psicostasia de la portada meridional de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Fig. 16), donde estos están ocupados por una serpiente que, como símbolo del diablo, se retuerce hasta alcanzar el platillo, y por una paloma en representación de la pureza del alma³⁶; la visión de este elemento como un pájaro entronca con las primitivas expresiones del espíritu humano como un ser alado, tanto en Egipto como en Grecia, a las que ya se ha hecho referencia.

La pervivencia del modelo egipcio de la balanza como símbolo del examen para acceder a la vida más allá de la muerte se evidencia precisamente en el carácter conceptual, complejo, de los elementos que ocupan los platillos, en ambos casos destinados a expresar una misma noción: probar de manera objetiva la bondad del finado, constatar el merecimiento del difunto para acceder a ocupar un puesto entre los bienaventurados. La visión egipcia, simbolizada por Maat –Verdad, Justicia y Orden– opuesta a la conciencia misma del difunto, no difiere en esencia del alma del cristiano enfrentada a sus malas acciones. En ambos casos, destaca ante todo la objetividad del medio empleado, el pesaje, cuya veracidad queda garantizada por una entidad divina, bien sea Anubis o san Miguel.

La presencia del dios psicopompo: san Miguel y san Cristóbal

En Egipto y en Grecia el tránsito al Más Allá, el trance entre la vida y la muerte estuvo señalado por una deidad que acompañaba al finado, que lo guiaba en tan difícil camino. Anubis era el encargado de llevar de la mano a los difuntos hasta situarlos frente a la balanza del juicio, al tiempo que se erigía también como garante del peso de la balanza y vigilante del fiel; Hermes/Mercurio, si bien su presencia en la kerostasia difería sensiblemente del papel del cinocéfalos egipcio, conservó sus funciones como dios psicopompo. San Miguel, por su parte, siempre presente junto a la balanza, también fue considerado guía de las almas en el pensamiento cristiano. Aunque no aparecen referencias al respecto en las Sagradas Escrituras, sí cabe considerar un texto contenido en

³⁶ MILTON, Cynthia (1959): p. 154.

los evangelios apócrifos, en el que el propio Jesús ruega para que san Miguel acompañe el alma de su padre:

Te imploro por mi padre José, rogando que le envíes un cortejo numeroso de ángeles, con Miguel, el dispensador de la verdad, y con Gabriel, el mensajero de la luz. Acompañen ellos el alma de mi padre José [...] No atraviere mi padre las vías angostas por las que es terrible andar, donde se tiene el gran espanto de ver las potencias que las ocupan, donde el río de fuego que corre en el abismo mueve sus ondas como las olas del mar³⁷.

Asimismo, cabe considerar también la ya citada estrecha relación entre san Miguel y el Ángel de la Guarda, como acompañantes del ser en vida y también como guías del alma después de la muerte. La Iglesia reconoce, por tanto, al arcángel esta función de psicopompo pero, desde el punto de vista iconográfico, sus atributos lo identifican principalmente como sostenedor de la balanza del Juicio y “soldado de Dios” enfrentado al diablo. Están documentadas, no obstante, ciertas gemas, datadas en el siglo IV, en las que el nombre de Miguel se inscribe junto a una imagen caracterizada por los atributos iconográficos de Hermes/Mercurio³⁸, lo que parece confirmar el vínculo entre ambos. Por otra parte, la identificación de Hermes y Anubis, mediante la visión híbrida del dios cinocéfalo, tuvo en la Edad Media dos vías de evolución muy dispares.

En primer lugar, como ocurriera también con otras deidades clásicas, se produjo una demonización de Hermes/Mercurio, acrecentada en este caso por el sincretismo egiptizante. Esta evolución iconográfica se hizo patente en manuscritos miniados donde los dioses greco-latinos son reinterpretados como auténticos seres demoníacos. En la bellísima copia de *De Rerum Naturis* conservada en la Biblioteca Apostólica Vaticana (Fig. 17), puede apreciarse una incipiente hibridación en la efigie del dios Plutón, cuyo rostro presenta ciertos rasgos animales; no obstante, estos rasgos se hacen más evidentes en Hermes/Mercurio, que se ha convertido en un demonio alado de rostro canino. María José Brotóns ha señalado la demonización de los dioses paganos como uno de los procesos que originaron la figura del diablo cristiano³⁹. Indudablemente, las deidades híbridas de origen egipcio tendrían, tal y como puede apreciarse en el ejemplo comentado, una particular influencia en este proceso; en el mismo sentido, seres de aspecto grotesco, como sátiros, faunos o el dios egipcio Bes, representado como un enano acondroplásico de gesto agresivo, también serían fuente de inspiración para la imaginería demoníaca⁴⁰.

En segundo lugar, por el contrario, resulta significativa la existencia de un santo cinocéfalo cristiano. Según la *Leyenda Dorada*, san Cristóbal fue un gigante cananeo que se propuso ponerse al servicio del ser más poderoso. Sirvió primero a un rey pero, viendo que este se atemorizaba ante el demonio, decidió cambiar de amo y seguir las órdenes de un bandido quien, finalmente, al mostrarse temeroso de Dios, propició que Cristóbal se dedicase a su servicio encargándose, por consejo de un ermitaño, de cruzar sobre sus hombros a los peregrinos que llegaban hasta la orilla de un caudaloso río; habiendo cargado en una ocasión con un niño, que resultó ser el propio Cristo, murió martirizado y

³⁷ *Historia de José el Carpintero*, XXII. Para un estudio más amplio al respecto, vid. RUIZ, Yesica (2016): pp. 52 y ss.

³⁸ RUIZ, Yesica (2016): p. 54.

³⁹ BROTONS, María José (2015): pp. 77 y ss.

⁴⁰ ARROYO, Amparo (2006-2007): pp. 36-37.

convencido del inmenso poder de Dios. Desde el punto de vista iconográfico, se muestra al santo dedicado a esta peculiar travesía de peregrinos, acomodados en su cintura, y, particularmente, empleado en cargar con el Niño Dios sobre sus hombros (Fig. 18). Es evidente la inspiración de esta imagen en la visión clásica de Eneas transportando a su padre Anquises pero, semánticamente, el episodio remite a Caronte, el barquero encargado de transportar las almas de los muertos en su tránsito hacia el Hades. Este aspecto relaciona a san Cristóbal con la labor como psicopompo de Hermes/Anubis y puede explicar el hecho de que el santo sea representado con cabeza de perro. Cabe destacar, además, que en el ámbito oriental, donde más a menudo suele aparecer este san Cristóbal cinocéfalo, suele ir ataviado con una armadura⁴¹, aspecto que evoca la iconografía de Anubis con coraza.

El castigo y la lucha entre el Bien y el Mal

En el juicio osiriaco, tal y como ya se ha comentado, el castigo para quienes no superaban el proceso consistía en ser privado de la eternidad, hecho derivado de la intervención de Ammyt devorando el corazón del difunto. En la Grecia clásica, por el contrario, de acuerdo con el conocido texto homérico, la muerte parece ser en sí misma un castigo, tal y como se deduce de las desconsoladas palabras que Aquiles le revela a Odiseo en su visita al Hades:

Yo más querría ser siervo en el campo
de cualquier labrador sin caudal y de corta despensa
que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron⁴².

No obstante, a pesar de esta amarga queja del Périda, el estado del común de los mortales en el Hades parece ser un estado indoloro e, incluso, inconsciente pues, para recobrar su propia identidad, para recordar su existencia, los muertos debían beber sangre, tal y como también revela Homero:

Acércoseme el alma por fin de Tiresías tebano
con un cetro de oro. Al notar mi presencia me dijo:
[...]
Mas aparta del hoyo, retira el agudo cuchillo,
que yo pueda la sangre beber y decir mis verdades⁴³.

Cierto es que se concibieron terribles castigos pero reservados únicamente a aquellos cuyos actos en vida habían sido verdaderamente atroces o habían ofendido particularmente a los dioses: Tántalo, Sísifo, Ticio⁴⁴. Estos castigos se traducen como auténticas torturas y merecieron más tarde la detallada descripción de Virgilio⁴⁵. El poeta latino, no obstante, ya concebía una clara distinción entre el Hades, sede de estos condenados, y los *Bosques Afortunados*, donde Eneas se encuentra con su padre Anquises⁴⁶. Esta disposición jerárquica de los difuntos en función de sus obras y merecimientos se consolidó en el

⁴¹ MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): p. 45.

⁴² HOMERO, *Odisea*, XI, 489-491.

⁴³ *Ibid.*, XI, 90 y ss.

⁴⁴ PLATÓN, *Gorgias*, 525e.

⁴⁵ VIRGILIO, *Eneida*, VI, 595 y ss.

⁴⁶ *Ibid.*, VI, 669 y ss.

pensamiento cristiano mediante la diferenciación entre Cielo e Infierno, y, sin duda, alcanzó su más elaborado desarrollo en la *Divina Comedia* de Dante. Pero los martirios descritos por Virgilio y ya concebidos en el mundo homérico no implicaban en absoluto la intervención de seres híbridos particularmente encargados de ejecutar los castigos, como pudiera ser el caso de la citada Ammyt o de los diablos cristianos. La presencia del can Cerbero, perro de tres cabezas que podría considerarse como una de estas hibridaciones destinadas a producir el terror de las almas, no implica suplicio alguno pues no actuaba como torturador sino como guardián de las puertas del Hades.

En lo que respecta a la iconografía cristiana, san Miguel combate con diferentes encarnaciones del Mal, dependiendo de la escena representada. En el Apocalipsis de san Juan se hace referencia al enfrentamiento del arcángel con el dragón, la serpiente del mal, la personificación de los enemigos de Dios, gracias a cuya derrota el arcángel expulsa del cielo al ángel caído y sus secuaces:

Hubo una batalla en el cielo. Miguel y sus ángeles peleaban con el dragón, y peleó el dragón y sus ángeles y no pudieron triunfar ni fue hallado su lugar en el cielo. Fue arrojado el dragón grande, la antigua serpiente, llamada Diablo y Satanás, que extravía a toda la redondez de la tierra, y fue precipitado en la tierra, y sus ángeles fueron con él precipitados⁴⁷.

Por otra parte, la psicostasia implica también un duelo entre san Miguel y el diablo, o diablos, que pugnan por forzar la balanza; si bien en ocasiones san Miguel permanece ajeno a los ardides de estos demonios, otras veces el arcángel se enfrenta directamente a sus antagonistas armado con una lanza o una espada. Esta pugna se aprecia desde las primeras representaciones y, por tanto, no puede considerarse fruto de una evolución cronológica sino que se encuentra en el germen mismo de este arquetipo iconográfico. La psicostasia cristiana lleva implícita pues una simbólica visión de la eterna dicotomía entre el Bien y el Mal. Ciertamente, sí se produce una cierta evolución que, si bien no modifica el sentido de la escena, sí subraya –a partir, sobre todo, del siglo XV– el carácter de san Miguel como “jefe del ejército de Yavhé”, siendo entonces habitual la imagen de un arcángel ataviado con bellas armaduras a la moda. El ángel amable encargado de rescatar las almas de la balanza se convierte entonces en un bravo caballero que no solo alancea al diablo sino también, en ocasiones, al condenado (Fig. 19). Esta visión militarizada del guía del Más Allá remite, de nuevo, a los casos ya comentados de Anubis o san Cristóbal.

En lo que respecta a la encarnación del Mal, desde el punto de vista iconográfico, se distingue entre el ser con el que el Arcángel lucha en el Apocalipsis y el diablo al que se enfrenta en la psicostasia. Esta diferenciación es evidente en un retablo procedente de Corrales de Duero; por una parte, san Miguel alancea al dragón, en la esquina superior izquierda (Fig. 20), mientras centra el conjunto una escena de psicostasia en la que el Arcángel rinde bajo la balanza a un demonio (Fig. 21). A diferencia del dragón apocalíptico, los diversos seres a los que san Miguel se enfrenta en las escenas de psicostasia muestran características heterogéneas: rostros felinos, cuernos de carnero, alas de murciélago, extremidades de pájaro, pechos femeninos, garras distribuidas por todo el cuerpo... Este carácter híbrido de los diablos presentes en la psicostasia remite a las características ya comentadas de la Ammyt egipcia, si bien cabe reseñar que también puede ser entendido como un recurso iconográfico, común a diversas culturas, que sirve para aglutinar el horror causado por distintos animales particularmente temidos y para generar, de este modo, entes monstruosos.

⁴⁷ Ap 12, 7-9.

La imaginería cristiana, desde fecha muy temprana, individualizó ciertos castigos para pecados determinados. La avaricia y la lujuria, presentes en la psicostasia del códice de Silos (Fig. 10), se consolidan como dos de los vicios más representados, estereotipados, respectivamente, en la figura de un hombre cargado con un enorme saco de monedas al cuello y la efigie de una mujer atormentada por serpientes que muerden sus pechos. De este modo pueden verse, entre los muertos que emergen de sus ataúdes, en el tímpano de la catedral de San Lázaro de Autun (Fig. 22). No obstante, el castigo más habitual para el común de los mortales suele concretarse a través del fuego, símbolo tanto del sufrimiento eterno como de la más absoluta aniquilación; la imagen de la caldera surge, precisamente, en época altomedieval⁴⁸ y se consolida como uno de los más populares emblemas del infierno (Fig. 23). Tal y como destaca Esperanza Aragonés, se puede rastrear un origen bíblico de esta imagen, en el pasaje que compara al Leviatán con estos recipientes abrasadores:

Sus estornudos son llamaradas, sus ojos son como los párpados de la aurora; de su boca salen llamas, se escapan centellas de fuego; sale de sus narices humo, como de olla al fuego, hirviendo; su aliento enciende los carbones, saltan llamas de su boca; en su cuello está su fuerza, y ante él tiemblan de horror⁴⁹.

En lo que respecta a la escatología egipcia, el denominado *Libro de las Cavernas*, uno de los numerosos repertorios de fórmulas funerarias del antiguo Egipto, no solo describe los diferentes estadios (*cavernas*) que el difunto deberá atravesar en el Más Allá, sino también las recompensas de los declarados “justos” y los castigos que pueden llegar a sufrir los denominados “enemigos de Osiris”. Éstos aparecen atados de pies y manos, según el tradicional arquetipo del enemigo de Egipto⁵⁰, y pueden ser mutilados, principalmente decapitados o eviscerados –privados de su corazón–, pero también, en las imágenes que acompañan los textos, aparecen colocados sobre objetos cóncavos situados sobre las llamas simbólicamente generadas por cobras⁵¹ (Figs. 24-25). Ciertos autores han sugerido la posible influencia de la iconografía escatológica egipcia en el cristianismo a través de los primitivos movimientos eremita y monástico, habida cuenta de que estos primeros monjes eligieron como morada ciertas necrópolis y templos del Egipto faraónico⁵². La hipótesis está sobradamente documentada en lo que respecta a la ocupación de los monumentos egipcios por los devotos cristianos; no obstante, resulta difícil saber si aquellos primitivos eremitas conocieron y comprendieron el alcance y el significado último de las complejas visiones egipcias, hasta el punto de llegar a concebir una versión cristianizada de las mismas.

Conclusiones

El juicio osiriaco constituye una de las primeras manifestaciones conceptuales e iconográficas que describen un examen moral para acceder a la inmortalidad. Al margen de

⁴⁸ ARAGONÉS, Esperanza (1996): p. 113.

⁴⁹ Job 41, 9-14. Vid. al respecto el breve análisis de *La caldera como infierno* en la citada ARAGONÉS, Esperanza (1996): p. 113.

⁵⁰ ARROYO, Amparo (2009): pp. 70-71.

⁵¹ HORNUNG, Erik (1999): p. 83 y ss.

⁵² Una de las versiones más completas del *Libro de las Cavernas* se halla en la tumba de Ramsés V/VI (KV9). Por otra parte, está documentada la consagración de ciertos templos egipcios como iglesias o cenobios, así como la ocupación de ciertas tumbas del Valle de los Reyes. Vid. al respecto el completo estudio de AJA, José Ramón (2006): pp. 28 y ss.

los matices analizados, es indudable que perviven en la concepción cristiana los principales rasgos de esta escena escatológica egipcia: la presencia de un ente divino psicopompo, la posibilidad del premio o el castigo –personificado en un ser híbrido– y, sobre todo, la balanza como emblema de la prueba espiritual que determina el resultado de este juicio *post mortem*. Ciertos aspectos podrían considerarse concepciones intrínsecas a la condición humana: el ansia de inmortalidad supeditada a una escrupulosa actitud moral, el terror irracional a lo desconocido –la hipotética existencia tras la muerte– y el castigo personificado en seres monstruosos. Asimismo, la balanza, como objeto que garantiza la objetividad del peso y la medida, simboliza la imposibilidad de manipular la sentencia; no en vano este instrumento se ha erigido como símbolo de la Justicia a lo largo de los siglos⁵³.

El sincretismo greco-egipcio y la transmisión de modelos egipzantes en el arte occidental, propiciados principalmente gracias a la amplia difusión del culto isíaco, apuntan, no obstante, a la contaminación iconográfica e iconológica de los nuevos modelos de expresión; todo ello, unido al privilegiado acceso del primitivo movimiento monástico a los repertorios egipcios del Más Allá, confirma la necesaria relación entre la visión escatológica egipcia del juicio osiriaco y el proceso *post mortem* concebido en el pensamiento cristiano.

La postrera evolución cultural de Occidente supuso, por último, una necesaria transformación que definió una nueva visión del Más Allá, de los jueces, de los guías y de los verdugos de nuestras almas pero que, en definitiva, responde al mismo miedo ancestral que los habitantes del valle del Nilo tuvieron a la aniquilación de la propia conciencia. Los egipcios, un pueblo que disfrutó tanto de la vida que quiso hacerla perdurar tras la muerte, temieron ante todo la inexistencia, la desaparición, la nada. El cristianismo, por su parte, tiñó ese castigo de sufrimiento eterno, inspirado quizá en las visiones de los “enemigos de Osiris” o bien en las terribles torturas del Tártaro heleno, sin embargo, el más temido de los castigos, aquel que sobreviene en el Juicio Final, sigue remitiendo, de algún modo, a la inexistencia y es lo que san Juan denomina “la segunda muerte”: “El vencedor no sufrirá daño de la segunda muerte”⁵⁴.

Bibliografía

AJA, José Ramón (2006): “Egipto y la asimilación de elementos paganos por el cristianismo primitivo: cultos, iconografías y devociones religiosas”, *Collectanea Christiana Orientalia*, nº 3, pp. 21-47.

ARAGONÉS, Esperanza (1996): *La imagen del mal en el románico navarro*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, Pamplona.

ARROYO, Amparo (2006-2007): “Evolución iconográfica y significado del dios Bes en los templos ptolemaicos”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie II. Historia Antigua*, t. 19-20, pp. 13-40.

ARROYO, Amparo (2009): “Aspectos iconográficos de la magia en el antiguo Egipto: Imagen y palabra”, *Akros. Revista del Museo de Melilla*, nº 8, 2009, pp. 63-72.

⁵³ Vid. al respecto los estudios de RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2003); RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2006).

⁵⁴ Ap 2, 11.

- ARROYO, Amparo (2013): “Un ejemplo del sincretismo greco-egipcio: Hermes-Anubis y Hermes-Thoth”. En: GARCÍA, Fernando; GONZÁLEZ, Pilar; HERNÁNDEZ, Felipe; OMATOS, Olga (eds.): *TH ΓΑΛΩΣΣΑ ΜΟΥ ΕΛΩΣΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ*. Homenaje a la profesora Penélope Stavrianopulu. Logos Verlag, Berlín, pp. 59-84.
- BROTÓNS, María José (2015): *El diablo en la literatura griega del cristianismo primitivo: de los inicios a los padres alejandrinos*, tesis doctoral inédita. Universidad de Valladolid.
- CALONGE, Julio (1987): *Diálogos II. Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Gredos, Madrid.
- CASTEL, Elisa (1999): *Egipto. Signos y símbolos de lo sagrado*. Alderabán, Madrid.
- CASTEL, Elisa (2001): *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Alderabán, Madrid.
- CRESPO, Emilio (2000): *Iliada*. Gredos, Madrid.
- DANTE ALIGHIERI (2012): *Divina Comedia*, traducción de Abilio Echeverría. Alianza Editorial, Madrid.
- DÍEZ DE VELASCO, Francisco P. (1995): *Los caminos de la muerte: religión, rito e iconografía del paso del más allá en la Grecia antigua*. Trotta, Madrid. Disponible en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/los-caminos-de-la-muerte-religion-rito-e-iconografia-del-paso-al-mas-alla-en-la-grecia-antigua--0/> (consulta de 24/2/2017).
- FRANKFORT, Henri (1976): *Reyes y Dioses: Estudio de la religión del Oriente Próximo en la antigüedad en tanto que integración de la sociedad y la naturaleza*. Revista de Occidente, Madrid.
- GARCÍA, Manuela (1995): *Sobre Isis y Osiris*. Istituti editoriali e poligrafici, Pisa-Roma.
- GARCÍA, María Dolores (2000): “San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico”. En: MOLINA, José Antonio (ed.): *La exégesis como instrumento de creación cultural. El testimonio de las obras de Gregorio de Elbira*. Universidad de Murcia, Murcia.
- HOMERO (2000): *Odisea*, traducción de José Manuel Pabón. Gredos, Madrid.
- HORNUNG, Erik (1999): *The Ancient Egyptian Books of the Afterlife*. Cornell University Press, Nueva York.
- KASTER, Joseph (1970): *The Literature and Mythology of Ancient Egypt*. Allen Lane, Londres.
- LARA, Federico (2014): *Libro de los Muertos*. Tecnos, Madrid.
- LIBRÁN, Myriam (2001): “Zeus Tragodoumenos: Apariciones de Zeus como personaje en la tragedia”, *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, nº 11, pp. 101-126.
- LÓPEZ, Francisco; THODE, Rosa (1969): *Los Textos de las Pirámides*. Disponible en línea: <http://www.egiptologia.org/pdfs/LosTextosdelasPiramides.pdf> (consulta de 15/2/17).
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2009): “San Cristóbal”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 43-49.

MILTON, Cynthia (1959): “La portada de Santa María la Real de Sangüesa”, *Príncipe de Viana*, año 20, nº 76-77, pp. 139-186.

NÁCAR, Eloíno; COLUNGA, Alberto (trads.) (1983): *Sagrada Biblia*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

NILSSON, Martin P. (1950): *The Minoan-Mycenaean religion and its survival in Greek religion*. Gleerup, Lund.

PRITCHARD, James B. (ed.) (1969): *Ancient Near Eastern Texts Relating to the Old Testament*. Princeton University Press, Princeton.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2003): “La imagen de la Justicia en las artes plásticas (Desde la Antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo)”, *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, vol. I, pp. 1-28.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Isabel (2006): “Las imágenes de la Justicia en la Edad Moderna: génesis y análisis iconográfico”, *Anales de Historia del Arte*, nº 16, pp. 103-129.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): “La psicostasis”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7, pp. 11-20.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2004): “La imagen del Juicio Final en la retablistica gótica catalano-aragonesa: su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal”, *Cuadernos de arte e iconografía*, t. XIII, nº 26, pp. 397-430.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2005): “Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa”, *Codex aquilarensis*, nº 21, pp. 6-28.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): “La balanza como instrumento escatológico: el tema del pasaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica”. *Codex aquilarensis*, nº 24, pp. 62-97.

ROMERO, Claudina (2013): “Símbolos de poder e indumentaria romana en las divinidades orientales”, *Eikón/Imago*, nº 3, pp. 69-92.

ROSCHER, Wilhelm H. (1890): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. B.G. Teubner. Leipzig.

RUIZ, Yesica (2016): *Aproximación al estudio de la Justicia Divina en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, tesis doctoral inédita. Universidad del País Vasco.

SÁNCHEZ, Ángel (2000): *Diccionario Jeroglíficos Egipcios*. Alderabán, Madrid.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles (2010): “La iconografía de la psicostasis a través de un ejemplo hispano: la portada sur de San Miguel de Biota”, *Historias del Orbis Terrarum*, nº 4, pp. 151-173.

SANTIAGO DE LA VORÁGINE (1982): *La leyenda dorada*. Alianza, Madrid.

SANTOS OTERO, Aurelio de (2009): *Los Evangelios Apócrifos*. Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

VIRGILIO (2010): *Eneida*, traducción de José Luis Vidal. Gredos, Madrid.



▲ Fig. 1. *Juicio de Osiris. Papiro de Hunefer. Hoja 3. Dinastía XIX (1295-1186 a.C.). Londres, British Museum.*

http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00815/AN00815830_001_1.jpg [Foto: The British Museum. Captura: 21/2/2017]



◀ Fig. 2. *Juicio de Osiris (detalle). Papiro de Ani. Hoja 37. Dinastía XVIII (1550-1295 a.C.). Londres, British Museum.*

http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00684/AN00684647_001_1.jpg [Foto: The British Museum. Captura: 16/2/2017]

▼ Fig. 4. *Monomaquia de Aquiles y Memnón. Pintor de Ixion, ánfora de figuras rojas, c. 330-320 a.C. Leiden, Rijksmuseum.*

[Foto: Wikimedia, según ilustración publicada en ROSCHER, Wilhelm H. (1890): p. 1142. Captura: 22/2/2017]



◀ Fig. 3. *Kerostasia. Lecito de fondo blanco y figuras negras, c. 490-480 a.C. Londres, British Museum.*

http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=459047&partId=1&searchText=black+figure+hermes&page=1 [Fotos: The British Museum. Captura: 22/2/2017]

▼ Fig. 5. *Hermes Psicopompo. Pintor de Saburoff (atr.), lecito de fondo blanco, c. 475-425 a.C. Atenas, Museo Nacional. Dibujo: tutorial de F. Díez de Velasco.*

<https://fradive.webs.ull.es/introhis/muerte/> [captura: 12/3/2017]





Fig. 6. *Hermès-Anubis*, siglo I-II d.C. Roma, Museos Vaticanos.

[Foto: autora (2008)]



Fig. 7. *Anubis*, siglo I a.C.-I d.C. Amsterdam, Rijksmuseum.

<http://www.globalegyptianmuseum.org/record.aspx?id=14322&lan=E> [Fotografía: Foto: The Global Egyptian Museum. Captura: 13/3/2017]



Fig. 8. *Horus*, siglo I d.C. Londres, British Museum.

http://www.britishmuseum.org/collectionimages/AN00043/AN00043763_001_1.jpg [Foto: The British Museum. Captura: 13/3/2017]



▲ **Fig. 9. *Horus caballero*, siglo IV d.C. París, Musée du Louvre.**

<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/horus-horseback> [Foto: Musée du Louvre. Captura: 13/3/2017]



▲ **Fig. 10. *Inferno y psicostasia*. Beato de Silos, c. 1100. Londres, BL, Ms. Add. 11695, fol. 2r.**

<http://artehistorienciencia.blogspot.com.es/2007/11/breve-estudio-sobre-el-origen.html> [Foto: Arte, Historia y Ciencia. Captura: 15/3/17]

► **Fig. 11. *Fresco del Juicio Final*. Maestro del Juicio Final, contrafachada de la iglesia de Santa María de Taüll (Lérida), c. 1123. Barcelona, MNAC.**

<http://www.museunacional.cat/es/colleccion/juicio-final-de-santa-maria-de-taull/mestre-del-judici-final/015836-000> [Fotografía: MNAC. Captura: 15/3/17]





Fig. 12. Psicostasia. Capitel de la iglesia de Santa María de Wamba (Valladolid), siglo XII.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wamba_Santa_Mar%C3%ADa_capital1183.JPG [Foto: Wikimedia. Captura: 15/3/2017]



Fig. 13. Psicostasia. Tabla procedente de la iglesia de San Miguel de Soriguerola (Gerona), siglo XIII. Barcelona, MNAC.

http://museunacional.cat/sites/default/files/003901-000_090275m.jpg [Foto: MNAC. Captura: 17/3/2017]



Fig. 14. Psicostasia (detalle del Juicio Final). Gislebertus, tímpano de la catedral de San Lázaro de Autun (Francia), c. 1130-1135.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Doomsday_jugement_-_damned.JPG [Foto: Wikimedia. Captura: 20/3/2017]



Fig. 15. Psicostasia (detalle del Juicio Final). Tímpano de la portada del Juicio Final de Notre Dame de París (Francia), c. 1220.

http://c1038.r38.cf3.rackcdn.com/group1/building492/media/media_23735.jpg [Foto: Open Buildings. Captura: 20/3/2017]

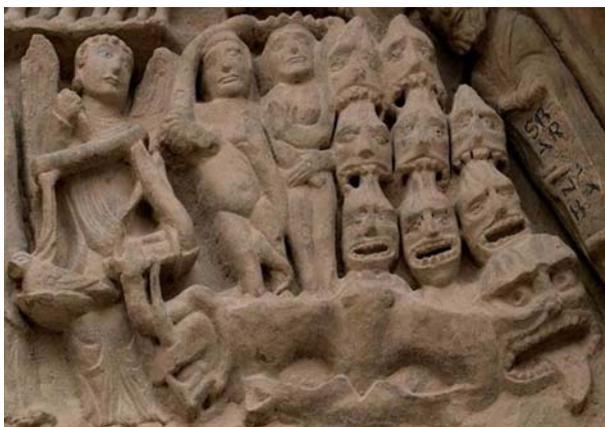


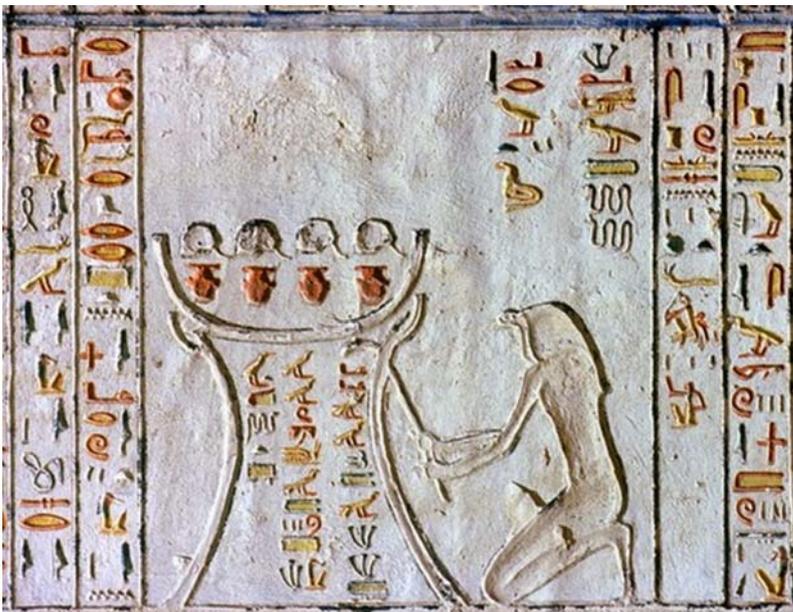
Fig. 16. Psicostasia (detalle del Juicio Final). Portada meridional de la iglesia de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), finales del siglo XII.

http://cvc.cervantes.es/artes/camino_santiago/segunda_etapa/sanguesa.htm# [Foto: Centro Virtual Cervantes. Captura: 20/3/2017]



Fig. 17. Vulcano, Plutón, Baco y Mercurio. De Rerum Naturis de Rabano Mauro, 1425. BAV, cod. Pal. lat. 291, fol. 190r.

<blob:null/a1105379-7245-4486-ba28-288b924f3455> [Foto: Universitätsbibliothek Heidelberg. Captura: 20/3/2017]



▲ Fig. 23. *Condados en las calderas. Portada del Juicio Final de la catedral de León (detalle), siglo XIII.*

<http://adarve5.blogspot.com.es/search?q=catedral+de+le%C3%B3n>
[Foto: Almanaque. Captura: 24/3/2017]

◀ Fig. 24. *Libro de las Cavernas. Quinta división. Escena 9. Tumba de Ramsés V/VI (KV9), antecámara E de la Sala de Pilares, muro derecho, c. 1147-1136 a.C.*

http://artehistoriaegipto.blogspot.com.es/2013_03_31_archivo.html [Foto: Arte, Historia, Egipto. Captura: 26/3/2017]

◀ Fig. 25. *Libro de las Cavernas. Quinta división. Escena 9. Tumba de Ramsés V/VI (KV9), antecámara E de la Sala de Pilares, muro derecho, c. 1147-1136 a.C.*

http://artehistoriaegipto.blogspot.com.es/2013_03_31_archivo.html [Foto: Arte, Historia, Egipto. Captura: 26/3/2017]