

ICONOGRAFÍA DEL JUICIO FINAL EN LAS PORTADAS GÓTICAS HISPÁNICAS

ICONOGRAPHY OF THE LAST JUDGMENT ON HISPANIC GOTHIC FACADES

Irene PASCUAL ÁLVAREZ

Graduada en Historia del Arte
Universidad Complutense de Madrid

irenepascualalv@gmail.com

Número ORCID: 0000-0003-0576-7553

Recibido: 2 de septiembre de 2019

Aceptado: 29 de octubre de 2019

Resumen: La creciente importancia que experimentó el Juicio Final durante el Medievo estuvo relacionada con la aparición de una nueva sensibilidad hacia la idea de la muerte y de la salvación del alma. Esta situación llevó a la Iglesia a utilizar el tema para advertir de las consecuencias que tendrían los actos realizados en vida tras la muerte del cuerpo. Para ello, se creó todo un programa iconográfico basado en fuentes de lo más diversas, tanto textuales como artísticas, que quedó plasmado en muchas de las portadas de acceso a los templos. De esta manera, se presentó a los fieles como un acontecimiento cercano, inevitable, inminente y real.

Palabras clave: Juicio Final, Apocalipsis, Psicostasis, Cristo, Nuevo Testamento.

Abstract: The growing importance of the Last Judgment during the Medieval period was related to the emergence of a new sensitivity about the idea of the death and the salvation of the soul. This situation led the Church to use the topic to warn of the consequences of acts performed in life after the death of the body. To do this, an iconographic program was created based on different sources, both textual and artistic, which was reflected in many temple accesses facades. In this way the faithful were imposed as a close event, inevitable, imminent, and real.

Keywords: Last Judgment, Apocalypse, Psicostasis, Christ, New Testament.

Introducción

La creencia del Juicio Final, como parte de la doctrina cristiana, quedó plasmada a través de dos fórmulas iconográficas diferentes: la del mundo

occidental y la del mundo oriental. En ambos territorios se creó una iconografía del Juicio que, al basarse en los mismos textos bíblicos, compartía muchos elementos. Sin embargo, eran mayores las diferencias, especialmente en la introducción y omisión de ciertas escenas. Estas diferencias se debieron a la utilización de fuentes propias de cada una de las tradiciones que, complementando al relato bíblico, crearon dos versiones iconográficas del mismo acontecimiento.

En este estudio nos centraremos únicamente en el análisis del programa iconográfico occidental del Juicio Final, así como en su utilización dentro de las portadas de acceso a las iglesias góticas de la península ibérica, analizando solo algunos de los ejemplos más significativos¹. La fórmula occidental, bastante posterior al programa oriental², omitió toda una tradición textual que explicaría la falta de ciertos elementos que sí aparecieron en las representaciones orientales, tales como el trono vacío, el río de Fuego, la expulsión de los muertos por el mar y la tierra, o el ángel desplegando el cielo como si fuera un pergamino. Además, las representaciones bizantinas fueron, en su gran mayoría, murales, y estuvieron situadas en el interior de los templos, mientras que en Occidente se sacó la representación del tema al exterior, ocupando un lugar principal en los tímpanos de las portadas.

Elementos comunes que componen el Juicio Final

El programa escultórico del Juicio Final se compone de una serie de escenas que se incorporan a la mayoría de los programas escultóricos siguiendo un esquema compositivo semejante. De esta manera, se convierten en un signo identificativo del acontecimiento. Esta coincidencia hay que relacionarla, por una parte, con la utilización de los mismos textos bíblicos, destacando el Nuevo Testamento, que da unas directrices muy concretas en cuanto al momento del Juicio. Por otro lado, hay que tener en cuenta que una primera portada que hubiera conseguido una composición que funcionaba, iba a ser motivo de inspiración en otros territorios, por lo que muchas portadas resultaron ser similares desde un punto de vista compositivo.

El modelo que se impuso en la península ibérica procedía de Francia. Este esquema presentaba una destacada peculiaridad: la representación del tema se desarrolla dentro del tímpano de la portada, en registros horizontales superpuestos, generalmente tres. El primero, que suele ser el más grande y llamativo, se reserva para Cristo-Juez acompañado del tribunal y la corte

¹ Por limitaciones de espacio no se pueden abordar todos los ejemplos góticos del ámbito hispano. En este estudio se analizan varios ejemplos localizados en el sur de la península ibérica, tales como Sangüesa, Burgos, León, Toledo, Zaragoza, Toro, Tudela y Daroca.

² Aunque la formación iconográfica bizantina del Juicio es bastante anterior a la occidental, no parece constituir el punto de partida visual para las composiciones occidentales, ahora bien, tampoco se puede descartar un conocimiento directo o indirecto de los modelos utilizados en el arte bizantino para la creación iconográfica occidental del tema [RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 304-305]

celestial. A partir de ahí, hay que dirigir la vista hacia el registro inferior, donde se incorpora la escena de la resurrección de los muertos, convocada por los ángeles trompeteros. Seguidamente, en el registro intermedio, se encuentra el pesaje de las almas o *psicostasis*, cuya consecuencia inmediata, la separación entre salvados y condenados, se desarrolla en los laterales, terminando con la representación del Paraíso y del Infierno, respectivamente. Esta influencia se puede apreciar si se comparan, por ejemplo, la Puerta del Juicio Final de Notre-Dame de París con la Puerta de la Coronería de la Catedral de Burgos o la Puerta del Juicio de la Catedral de Toledo.



Fig 1. Arriba: Puerta del Juicio Final de la Catedral de Notre-Dame (París), principios del siglo XIII. Fuente: <https://www.alamy.es/foto-la-ultima-sentencia-timpano-neogotico-del-portal-del-juicio-final-en-la-fachada-principal-de-la-catedral-de-notre-dame-notre-dame-de-paris-en-paris-francia-el-portal-gotico-danadas-fue-restaurado-por-el-arquitecto-frances-eugne-viollet-le-duc-y-jean-baptiste-lassus-en-los-1840s-132388583.html/> Abajo: Puerta del Juicio Final de la Catedral de Toledo, principios del siglo XIV. Fuente: <https://www.flickr.com>

Ahora bien, cuando el espacio del tímpano no es suficiente para contener todo el programa, este puede verse desplazado hacia otros espacios alrededor del tímpano. Es muy habitual encontrar la representación del Paraíso y el Infierno en las dovelas de las arquivoltas, así como la escena de la resurrección de los muertos. Tal es el caso de la Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela, donde el tema se desarrolla, en su totalidad, en el espacio de las arquivoltas. Asimismo, muchas veces se puede observar la incorporación del tribunal celestial en las jambas de la portada, como ocurre en la Puerta de la Coronería de Burgos, donde los apóstoles ocupan este espacio. Es decir, aunque se sigue un esquema común, son también muchas las variaciones e innovaciones que se llevan a cabo.

- El tribunal celestial

El tribunal celestial está conformado por Cristo-Juez, representado en proporción jerárquica, acompañado de sus consejeros, generalmente los doce apóstoles, así como de toda su corte celestial.

Esta imagen de Cristo presentó durante el Medievo dos variantes iconográficas formadas según la interpretación de dos textos bíblicos, el *Apocalipsis* y el *Evangelio según san Mateo*, interpretaciones que dieron lugar a las imágenes conocidas como *Cristo apocalíptico* y *Cristo evangélico*. Ambas versiones presentan a Cristo-Juez sentado, generalmente en un trono, aunque también podemos encontrarlo sobre una nube o un arcoíris simple o doble³. Siguiendo el *Evangelio según san Juan*, Cristo preside el Juicio él solo, pues es el *único juez*, sin la participación, por tanto, de las otras dos personas que componen la Trinidad⁴.

La visión apocalíptica muestra a un Cristo en Majestad, es decir, se quiere destacar el carácter divino y majestuoso de su presencia. Por ello, aparece glorioso y triunfal, inspirando respeto, pero, especialmente, terror. Acompañando a esta imagen podemos encontrar otros elementos que también se describen en el libro del *Apocalipsis*, como puede ser la visión del tetramorfos o la presencia de los veinticuatro ancianos del Apocalipsis⁵. Esta interpretación fue más recurrente en las portadas románicas, como manifestación de la divinidad de Cristo, una imagen que intentaba, ante todo, promover el temor a las consecuencias del pecado. Sin embargo, a partir del siglo XII, fue sustituida por la del *Cristo Evangélico*, también conocido como Cristo Varón de Dolores. Esta imagen muestra a Cristo con el pecho descubierto y las manos levantadas, mostrando las heridas de la Pasión, acompañado de una serie de ángeles que portan, en sus manos veladas,

³ La versión del Cristo sobre un arco iris se inspira en un pasaje del *Apocalipsis*: "El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspe y a la cornalina; y un arcoiris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda" (4, 3).

⁴ "[...] el Padre no juzga a nadie, sino que ha entregado al Hijo todo el poder de juzgar" (*Mateo* 5, 22).

⁵ *Apocalipsis* 4, 4-11.

instrumentos referentes al ciclo de la Pasión, conocidos como *Arma Christi*⁶. No es sino un recordatorio a los fieles del sacrificio realizado por Cristo a cambio de la salvación de la Humanidad, creando así un nexo entre la Primera y la Segunda Venida de Cristo, y constituyendo una evidencia de salvación y condena para los juzgados⁷. Una de las imágenes más características para ver esa “transición” entre ambos modelos es la de la Portada del Perdón de Santa María la Real de Sangüesa (fig.2). En ella, el Cristo-Juez presenta todavía reminiscencias de las teofanías características del período románico, pero ya empieza a incorporar ciertos elementos que nos hablan de la incipiente influencia de las catedrales góticas francesas. Aunque todavía se representa realizando el gesto de bendición y sosteniendo lo que debiera ser un libro, ya vemos como deja al descubierto parte de su pecho. Este proceso de “desnudamiento” está encaminado hacia la representación de un Cristo que aparece mostrando las llagas de la Pasión, como vemos ya en las portadas de Burgos, León y Toledo. En los tres casos, además, aparece acompañado de los ángeles portadores de las *Arma Christi* que rodean su figura (fig.3).

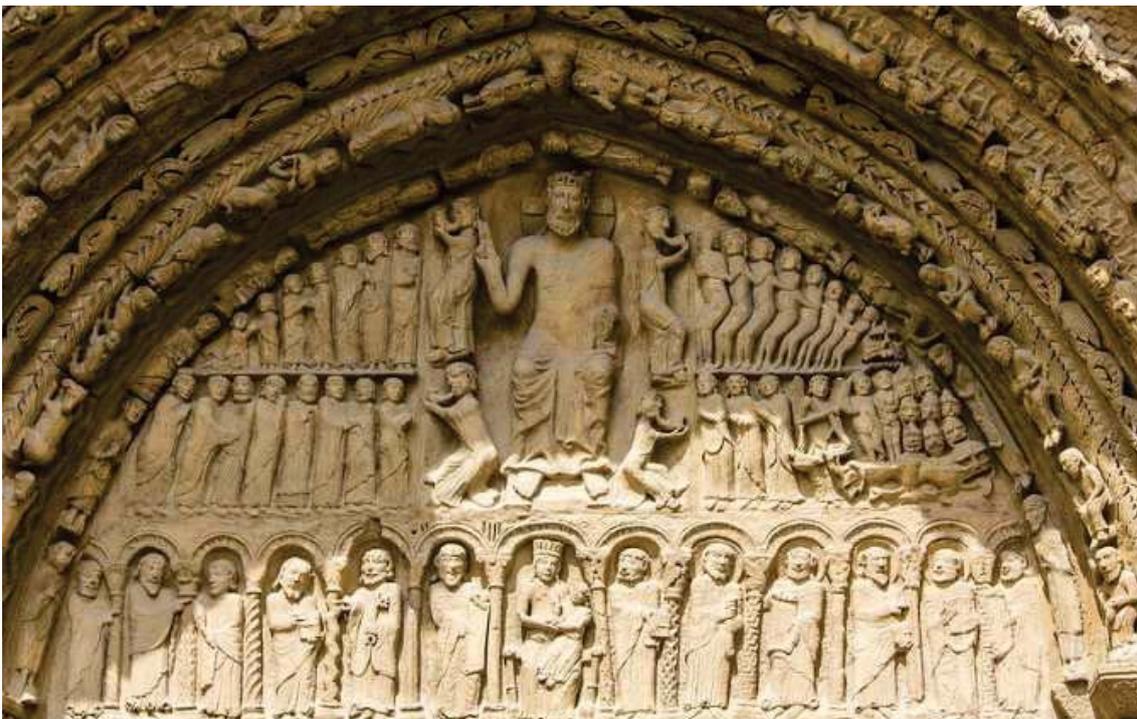


Fig 2. Juicio Final en el tímpano de la Puerta del Perdón de la catedral de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), finales del siglo XII – primeros años del XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>

⁶ RÉAU, Louis (1996-2002): p. 762.

⁷ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): p. 314.



Fig. 3. Cristo-Juez acompañado de la Virgen María y san Juan Evangelista (a su derecha e izquierda, respectivamente) y de los *Arma Christi* (Detalle), Puerta de la Coronaría de la Catedral de Burgos, mediados del siglo XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>.

Este importante cambio en la imagen de Cristo se ha relacionado con dos aspectos diferentes. Por un lado, con la creciente preocupación durante el Medievo hacia la idea de la salvación del alma tras la muerte. Esta situación fue aprovechada para presentar a un Cristo-Juez mucho más cercano a los fieles, más humano y misericordioso. Este aspecto también influyó en la aparición, junto a Cristo, de la Virgen y de san Juan Evangelista, cuyo papel como intercesores acentuaba esa posibilidad de salvación final⁸. Por otro lado, Peter K. Klein ha propuesto otro motivo para este cambio. Para él, el cambio está relacionado con la propia coherencia lógica del pensamiento escolástico y con la intención de conferir claridad al programa iconográfico de las portadas. La imagen de Cristo en Majestad, al tratarse de una teofanía, resultaba un tanto ambigua, oscilando entre la escatología presente y futura, entre la Ascensión y la Segunda Venida de Cristo. Por ello, los programas góticos adoptaron una nueva imagen de Cristo que permitiera distinguir claramente que se trataba de la Segunda Venida de Cristo⁹.

Junto con Cristo aparecen sus consejeros. Aunque podemos encontrar algunos ejemplos en los que esta función recae en los veinticuatro ancianos del Apocalipsis, no es un motivo frecuente en el ámbito hispano. Lo más normal es encontrar la representación de los doce apóstoles, pues como afirma Mateo, Jesús les concedió el desempeño de ese cargo: “[...] cuando el

⁸ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): p. 314.

⁹ KLEIN, Peter (1990): pp. 341-342.

Hijo del Hombre se sienta en su trono de gloria, os sentaréis también vosotros en doce tronos, para juzgar a las doce tribus de Israel" (*Mateo* 19, 28). Los podemos encontrar bien en el registro inferior, a modo de friso, como es el caso de la Puerta del Perdón de Santa María la Real (fig.2); en las dovelas, rodeando a Cristo, como es el caso de la Puerta del Juicio de Tudela; o bien en las jambas de la portada, como es el caso de la Puerta de la Coronería de Burgos. Estos suelen representarse bien portando los libros evangélicos o bien con los atributos alusivos a su martirio¹⁰. Este último aspecto insiste en el sacrificio de Cristo, pues los apóstoles siguieron su ejemplo dando su vida en defensa de la Palabra para lograr la salvación de la Humanidad. De este modo, se justifica su lugar preferente, constituyéndose como modelo para toda la comunidad cristiana¹¹.

- Los intercesores o abogados de la humanidad

Coincidiendo con la aparición de Cristo como Varón de Dolores, comienza a insertarse en los programas iconográficos del Juicio Final la representación de la Virgen y san Juan Evangelista (fig. 3). El arte occidental toma la representación bizantina de la *Déesis*, que muestra a Cristo crucificado flanqueado por la Virgen y san Juan Bautista, y sustituye a este último por san Juan Evangelista. Ambos personajes suelen aparecer arrodillados, con las manos juntas, en actitud de súplica, pues su función es la de ejercer como intercesores de la cristiandad. Esta iconografía se inserta en todas las portadas góticas hispánicas del siglo XIII-XIV analizadas en este artículo, como podemos ver en las portadas de Toro, Burgos, León, Toledo, Tarragona, Santa María de Vitoria-Gasteiz, la Seu Vella de Lérida o la Colegiata de Daroca.

La creación de esta iconografía se documenta en el transcurso del siglo XIII, estando ya fijada en la segunda mitad del siglo. Ambos personajes se convierten en un elemento fundamental de los Juicios Finales occidentales, pues, además de potenciar el aspecto misericordioso de Cristo, hacen alusión a la propia institución de la Iglesia¹². Simbolizan las actividades que esta podía ofrecer a los fieles para conseguir la salvación, otorgándoles la oportunidad de arrepentirse y actuar adecuadamente. Esta función de la Virgen y san Juan como intercesores de la humanidad estaba tan arraigada y asumida por el pensamiento de los fieles del momento que algunos teólogos se vieron incluso obligados a aclarar su función. El mensaje no era que existía la posibilidad de ser salvado en el último momento después de haber llevado una vida repleta de pecados gracias a la intercesión de estos personajes, sino que existía la posibilidad de que estos actuaran como abogados de aquellas personas que se hubieran arrepentido y, finalmente, elegido el buen camino. Es decir, mediante esta imagen se incita o se intenta persuadir a los

¹⁰ FRANCO, María Ángela (1999): pp. 621-631.

¹¹ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 316-317.

¹² BOERNER, Bruno (1996): pp. 55-70.

espectadores de que aún están a tiempo de corregir los errores cometidos en su vida y luchar contra el pecado para conseguir la salvación¹³.

- La llamada de los ángeles trompeteros y la resurrección de los muertos

La escena de la resurrección de los muertos puede aparecer en diferentes espacios de la portada o, incluso, omitirse, quedando implícitamente mencionada a través de los ángeles trompeteros. La introducción de la escena permite a los espectadores identificarse con el momento del Juicio, presentándose ante ellos como algo posible, como un hecho que puede afectarles en cualquier momento.

Los resucitados aparecen despertándose al toque de la trompeta de los ángeles, representados más o menos cercanos a dicha escena y en número variable, pero cuya función se identifica de manera inmediata¹⁴. Las tumbas pueden estar representadas bien como simples fosas cubiertas por lápidas funerarias o bien como sarcófagos. Los muertos salen desnudos o con restos aún de sus mortajas y, de vez en cuando, pueden portar algún elemento que nos informa acerca de su estatus social (fig. 4).

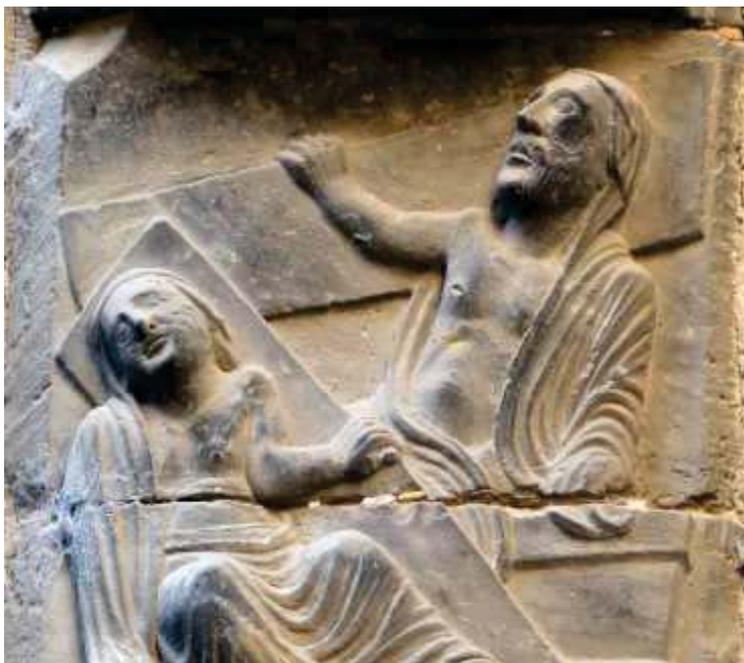


Fig. 4. Escena de la resurrección de la carne (detalle), dovela de la puerta del Juicio de la catedral de Tudela, primeros años del siglo XIII. Fuente: <https://qinnova.uned.es/ptajuicio/#/app/dovela/99>

En el caso de la Puerta del Juicio de Tudela, la escena se incluye entre las dovelas de las arquivoltas, mezclada con las representaciones del Paraíso y del Infierno. En ellas vemos a los muertos en grupos de dos o tres figuras saliendo de los sepulcros aún con las mortajas (fig.4). Lo mismo sucede en

¹³ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 315-316.

¹⁴ El libro del *Apocalipsis* menciona siete trompetas (8, 11), mientras que otros textos, como el *Evangelio según san Mateo* no especifica la cantidad de ángeles, sino que simplemente menciona su presencia.

la Puerta de la Coronería de Burgos y del Juicio de León, pero en este caso aparecen ya desnudos. Diferente a estas, la catedral de Tarragona nos muestra la escena de la resurrección de los muertos en el registro intermedio, a modo de friso. En él vemos doce sarcófagos pétreos en cuyo interior se encuentran los difuntos arrodillados, suplicando y dirigiendo su mirada hacia Cristo. En este caso están vestidos, portando elementos que permiten distinguir diferentes estamentos (fig.5).

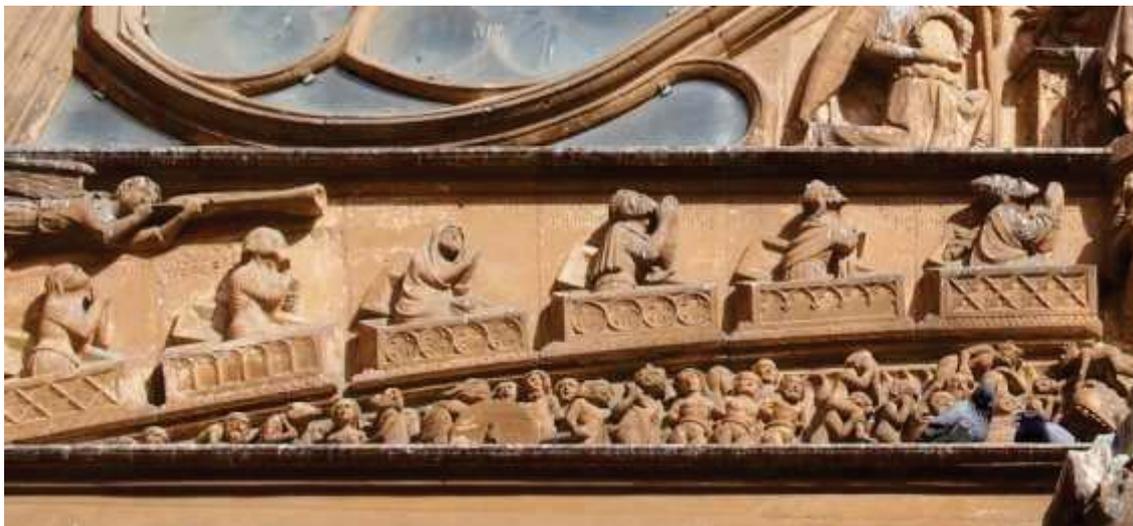


Fig 5. Escena de la resurrección de la carne (detalle), registro intermedio de la Puerta Central de la Catedral de Tarragona, finales del siglo XIII y siglo XIV. Fuente: <http://viajarconelarte.blogspot.com/2018/12/la-fachada-occidental-de-la-catedral-de.html>

A pesar de que la doctrina cristiana no se puso de acuerdo acerca de cómo ocurriría la resurrección de la carne, los artistas occidentales adoptaron una iconografía que se mantuvo en casi todas las representaciones. Esta sigue la versión dada por san Pablo, quien afirmó que la resurrección sería instantánea. Es decir, los muertos adoptarían inmediatamente su apariencia carnal, con un cuerpo sano y embellecido, sin marcas de enfermedades corporales. Asimismo, a consecuencia de las reflexiones realizadas y admitidas por los teólogos de la Edad Media, e impuestas a los artistas, todos los resucitados debían aparentar la edad que tendría Cristo cuando murió crucificado y triunfó sobre la muerte. Es decir, los muertos, aproximadamente, debían de aparentar treinta años, lo que justificaría la inexistencia de figuras de niños o de ancianos en los programas. Todas las portadas hispanas analizadas en este artículo siguen estas directrices a excepción de la Portada Central de la Catedral de Tarragona, donde se pueden diferenciar las edades de los difuntos.

- [El pesaje de las almas y la separación de los salvados y los condenados](#)

El pesaje de las almas aparece, generalmente, bajo los pies de Cristo-Juez, situándose entre los salvados y condenados, a derecha e izquierda de Cristo, respectivamente. El pesaje se compone por la figura del arcángel san Miguel sujetando la balanza, objeto que sirve para pesar las acciones de los

difuntos (fig.6). Junto a él, a su izquierda, suele aparecer algún diablillo que intenta tirar de la balanza a su favor, haciendo trampas para modificar el resultado del pesaje. Por el contrario, a su derecha, se sitúa un ángel que espera a las almas declaradas justas para ayudarles a acceder al Paraíso¹⁵.

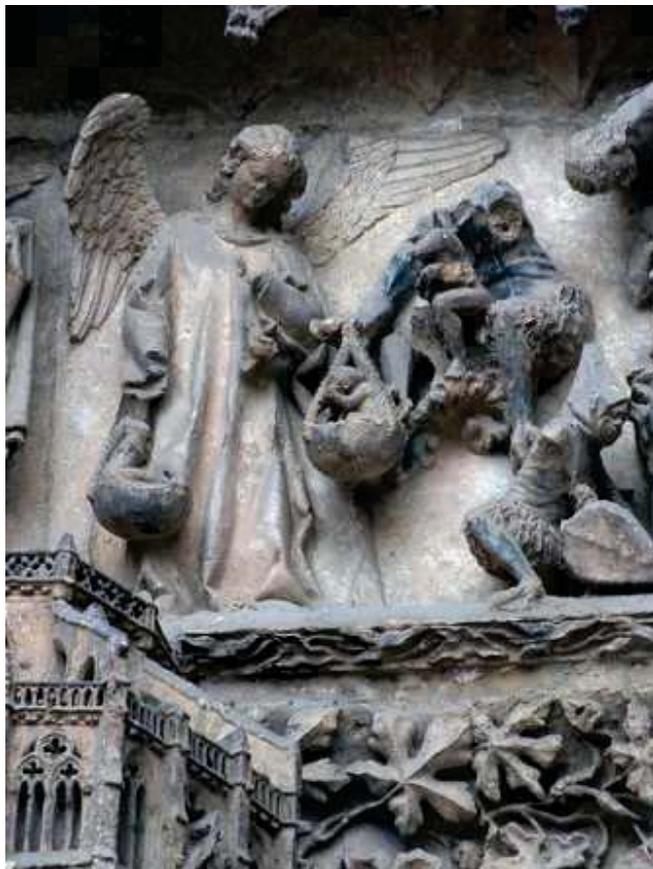


Fig 6. San Miguel pesando las almas (detalle), registro inferior del tímpano de la Puerta del Juicio de la catedral de León, mediados del siglo XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>

La Portada del Perdón de Santa María la Real es la primera que incluye la escena del pesaje dentro del contexto del Juicio Final en el ámbito de la escultura hispana. Al tratarse de la primera representación, la escena toma un lugar más secundario, desplazándose hacia la izquierda de Cristo, pero ya actúa como punto de divergencia entre los grupos de salvados y condenados. En las puertas de Burgos, León o Santa María de Victoria-Gasteiz aparece la escena del pesaje bajo los pies de Cristo. Sin embargo, en otras portadas esta escena va a ser omitida, como es el caso de Tudela, Tarragona o Daroca, donde directamente vemos las representaciones del Paraíso y el Infierno.

Los cortejos de salvados y condenados se despliegan en dos filas a derecha e izquierda de Cristo y san Miguel. Son muchas las referencias bíblicas y extrabíblicas que podemos encontrar de ambos espacios,

¹⁵ Aunque en la mayoría de los ejemplos es el arcángel san Miguel quien maneja la balanza, hay que destacar que, en alguna ocasión, esta acción puede ser llevada a cabo también por el propio Dios, como en la Iglesia de Saint Révérien de Nièvre (Borgoña), pero no es el caso de nuestras portadas hispanas.

especialmente en relación con las penas que sufrirían los condenados en el Infierno. Es en esta parte donde los artistas van a dejar desplegar su imaginación. Ambos cortejos se sitúan ocupando todo el registro intermedio, alargándose, en la mayoría de los casos, hasta las dovelas inferiores de las primeras arquivoltas. En todo este conjunto se desarrollan motivos de lo más diversos que confieren a las escenas una riqueza iconográfica muy significativa.

Los salvados están vestidos con mantos y túnicas, pues la desnudez se consideraba un estado humillante que no se correspondía con su dignidad. Se dirigen, de manera ordenada y acompañados por ángeles, hacia la entrada del Paraíso. Una entrada que, generalmente, se representa mediante una pequeña fortificación a modo de puerta tras la cual se encuentra el Reino del Cielo, donde pueden aparecer diversos personajes que ya han conseguido la salvación esperada. Estos se muestran como ejemplo a los fieles, quienes, si quieren alcanzar el mismo destino, debían actuar como tal y seguir los mandatos de la Iglesia¹⁶.



Fig 7. Cortejo de salvados (detalle), registro inferior del tímpano de la Puerta del Juicio de la catedral de León, mediados del siglo XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>

Una de las escenas más destacadas de este cortejo es la de la Puerta del Juicio de la Catedral de León, donde aparecen una serie de personajes elegantemente vestidos que forman un grupo más o menos heterogéneo (fig.7). Estos componen lo que se ha denominado la "antesala del cielo", ya que la entrada al Paraíso se sitúa al final del registro. En ella los personajes están celebrando haber pasado la prueba del pasaje realizando una suerte de fiesta. Conversan entre ellos animada y alegremente mientras que simpáticos angelitos hacen sonar un órgano. La mayoría de los autores destacan de este

¹⁶ Otra de las representaciones del Paraíso es la del Seno de Abraham, que toma su base de la parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón (*Lucas 16, 1-31*), pero que no es habitual en las portadas hispanas.

grupo su “naturalismo expresionista”, en el que elegancia, expresividad, movimiento y desequilibrio constituyen factores principales¹⁷.

Por su parte, el cortejo de condenados, en claro contraste con el anterior, aparece representado de manera desordenada y caótica. Los condenados, encadenados y desnudos, son dirigidos por seres híbridos hacia la entrada del Infierno, los cuales ya se divierten torturándolos. La representación más habitual de acceso a este lugar es la conocida como Boca de Leviatán, unas grandes fauces abiertas plagadas de colmillos y de cuyo interior salen llamaradas de fuego. Lo vemos, por ejemplo, en Santa María la Real de Sangüesa, en la Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz o en la Catedral de Toledo, donde este monstruo aparece tragándose a los condenados (fig.8). Sin embargo, este motivo puede ser sustituido por un gran caldero llameante en cuyo interior arden los pecadores. Por ejemplo, en la Catedral de León, donde tres grandes calderos son avivados por pequeños diablillos mientras otros arrojan en ellos a los condenados (fig.9).

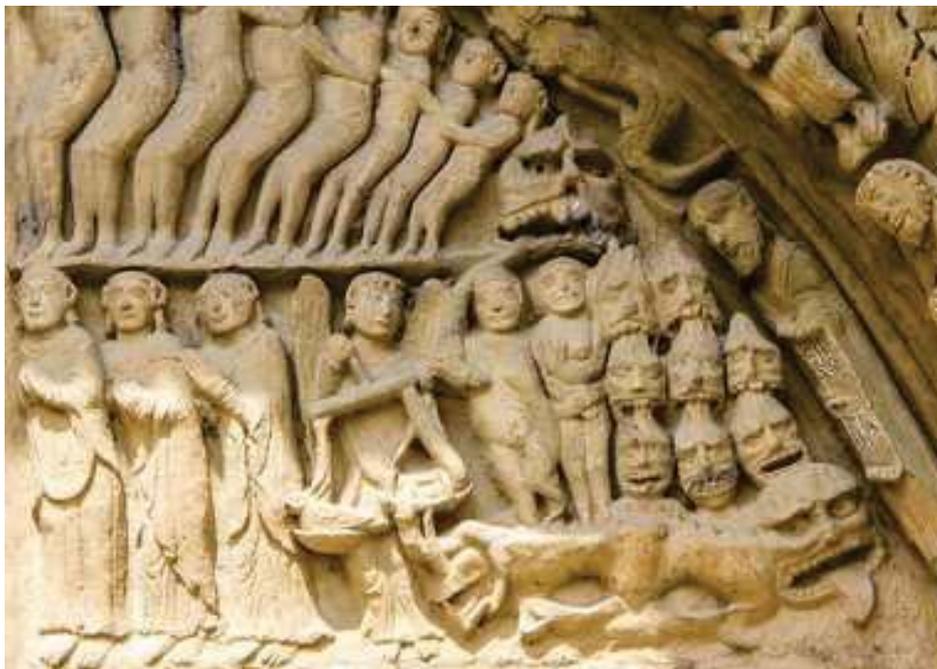


Fig 8. San Miguel pesando las almas y condenados siendo tragados por una gran boca monstruosa (Detalle), tímpano de la Puerta del Perdón de Santa María la Real de Sangüesa (Navarra), finales del siglo XII – primeros años del XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>

¹⁷ Autores como Gómez Moreno elogian su “intensidad, viveza y fantasía” [GÓMEZ-MORENO, Manuel (1925/1926): p. 241]; Yarza señala la “impresión de profundo desequilibrio” de las figuras [YARZA LUACES, Joaquín (1982): pp. 235-236]; Azcárate lo califica de “realismo o naturalismo expresivo” y habla de la “estilización de las figuras” [AZCÁRATE, José María de (2007): p. 163]; Ara Gil habla de “expresividad elegante y cortesana” [ARA GIL, Clementina Julia (1998): pp. 464-465], y Ángela Franco vuelve a insistir en el sacrificio de las proporciones a favor de la expresividad y el “nerviosismo” [FRANCO MATA, Ángela (1998): pp. 331-332].

En este Infierno podemos encontrar representados a demonios que adoptan formas monstruosas de lo más variadas y que se dedican a torturar a los condenados, realizando toda clase de tormentos. Una de las mejores portadas en este sentido es la de la Catedral de Tudela, pues la totalidad de las arquivoltas de su lado izquierdo está dedicada a los castigos infernales¹⁸. Estos suelen relacionarse con pecados concretos que se habían cometido en vida y que, en algunos casos, se asocian con una clase social determinada. Entre ellos, los más representados y, por lo tanto, denunciados, fueron el de la avaricia y la lujuria.



Fig. 9. Infierno (detalle), registro inferior del tímpano de la Puerta del Juicio de la catedral de León, mediados del siglo XIII. Fuente: <https://www.flickr.com>

El pecado de la avaricia, que llegará a desbancar incluso a la soberbia, adquirió importancia gracias a la progresiva monetarización de una sociedad que se orientó decididamente hacia una economía en la que empezaron a despuntar las primeras manifestaciones de un incipiente precapitalismo. Poco a poco, el valor de uso empezó a dar paso al valor de cambio y al consiguiente culto al dinero¹⁹. De esta manera, desde principios del siglo XI, tuvo lugar un importante despertar económico que llevó a una creciente persecución de bienes materiales por parte de la sociedad medieval. Esta actitud comenzó a preocupar a la Iglesia, pues se alejaba de los ideales de humildad y pobreza establecidos por Cristo. Además, se vio afectada por una multiplicación de

¹⁸ Recomiendo la página web <https://qinnova.uned.es/ptajuicio/#/app/dovela/99>. En ella se puede obtener una visión completa de cada una de las dovelas que conforman el conjunto de la portada.

¹⁹ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2003): p. 219.

denuncias y condenas por el pecado de la simonía. Esta preocupación por la posesión de bienes materiales tuvo su reflejo en la iconografía del Juicio Final, introduciéndose en el Infierno el castigo del avaro. Este personaje, condenado a cargar eternamente sobre su cuello las riquezas que había atesorado en vida, porta una pequeña bolsa al cuello. Este objeto actúa como atributo de su condición pecadora y, al mismo tiempo, como instrumento de su castigo (fig. 10). La mayoría de las representaciones muestran a personajes masculinos, laicos y religiosos, lo que se ha relacionado con el papel marginal de la mujer en estas incipientes actividades económicas²⁰.



Fig. 10. Representación de la avaricia (detalle), dovela de la Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela, primeros años del siglo XIII. Fuente:

<https://qinnova.uned.es/ptajuicio/#/app/dovela/148>

Por su parte, el pecado de la lujuria sería condenado por la Iglesia ya desde épocas muy tempranas, pues esta siempre mostró una particular aversión hacia la conducta lujuriosa. La asociación entre lo carnal y el imperio del mal quedó asentando de manera muy temprana en la mentalidad cristiana, especialmente a través del Pecado Original y de la figura de Eva. Sin embargo, esta preocupación experimentó un importante auge a partir del siglo XII debido, por una parte, al interés por acabar con la relajación moral del clero y, por otra, con el deseo de imponer a los laicos unas normas de comportamiento más rigurosas en relación con la sexualidad. Por ello, en los

²⁰ RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2003): p. 229.

programas iconográficos del Juicio se dejó para la representación de la conocida como *femme aux serpents*, una mujer a la que varias serpientes o sapos muerden el pecho (fig. 11). Al contrario que en el anterior caso, el personaje que sufre este castigo siempre va a ser una mujer, lo que debe ponerse en relación con la profunda misoginia que impregnó el pensamiento cristiano de ese momento, especialmente dentro de los ámbitos monásticos. La imagen se insertó, pues, como una amenazante advertencia acerca de los efectos que conllevaba la concupiscencia de la carne.

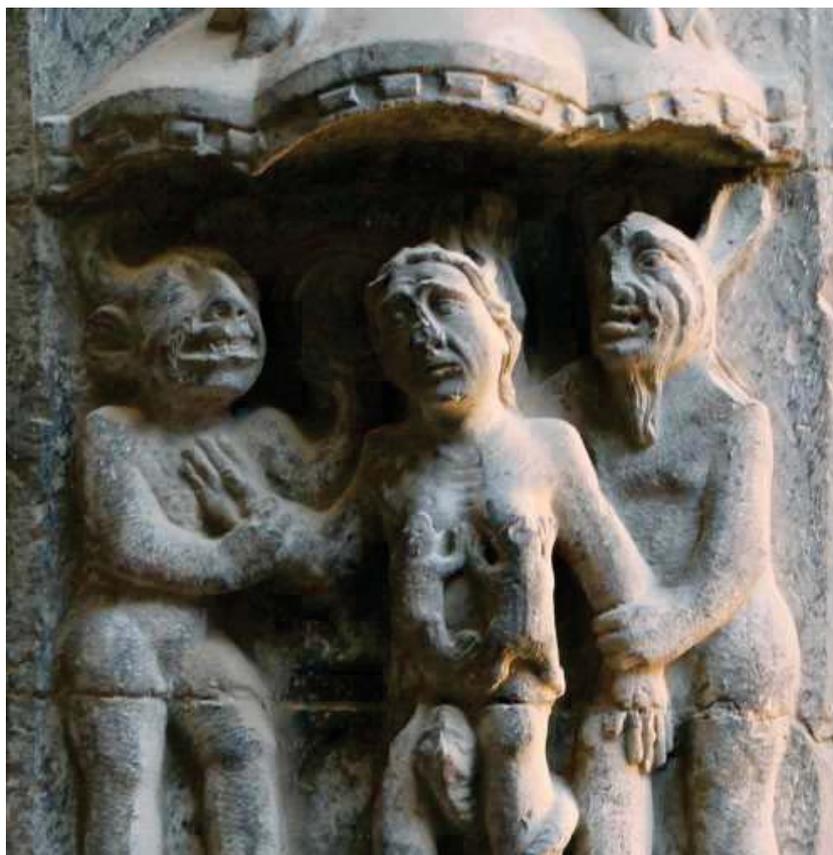


Fig. 11. Representación de la lujuria (detalle), dovela de la Puerta del Juicio de la Catedral de Tudela, primeros años del siglo XIII. Fuente: <https://qinnova.uned.es/ptajuicio/#/app/dovela/148>

Podemos encontrar la representación de ambos pecados en la mayoría de los Juicios Finales de las portadas hispánicas. Tal es el caso de Santa María la Real de Sangüesa, donde se incluyen en el cortejo de condenados; de la Catedral de Tudela, entre los muchos castigos realizados por los seres infernales; en la Catedral de Burgos, situados en los extremos del tímpano, en las dovelas más cercanas al espectador, o en la Catedral de Tarragona, de nuevo entre el cortejo de condenados.

Fuentes escritas

Uno de los aspectos más interesantes de la configuración iconográfica del Juicio Final es que no encuentra su base textual en una única fuente escrita,

sino que para su formación se utilizaron fuentes de las más diversas tradiciones. Todas estas fuentes sirvieron a los artistas para dar forma a un programa iconográfico unitario que relatara el acontecimiento de la forma más comprensible. La fuente principal de inspiración fueron las Sagradas Escrituras, especialmente los textos neotestamentarios y, sobre todo, el último libro de la Biblia, el conocido como *Apocalipsis de san Juan*. Sin embargo, a pesar de que son muchas las referencias que nos hablan de la llegada del *día de la ira* o del *juicio divino*, estas no permitían la creación de un escenario preciso del acontecimiento. Por ello, los artífices acudieron a otras tradiciones de carácter religioso y literario que completaran su significado.

- Textos bíblicos

Las referencias que encontramos en el Antiguo Testamento son bastante escasas, aludiendo principalmente a la figura del Dios de la Antigua Ley como juez justo. Lo vemos, por ejemplo, en *Salmos 98, 9* donde se menciona como Jehová “viene a juzgar la tierra” y “juzgará al mundo con justicia y a los pueblos con equidad”. No habla del Juicio Final como tal, pero alude ya a esa función de juez que caracterizará a Cristo en la iconografía posterior. La fuente más destacada del Antiguo Testamento es, sin embargo, el capítulo 12 del *Libro de Daniel*, donde, aunque no se menciona explícitamente el juicio, sí que se habla del momento en el que los muertos resucitarán para ser juzgados y separados entre salvados y condenados, sentencia que, además, será eterna.

Aunque el Antiguo Testamento menciona algunos elementos que luego van a formar parte de la representación del Juicio Final es, sobre todo, en el Nuevo Testamento donde se da una mayor información sobre el acontecimiento. Destacan especialmente los capítulos 24 y 25 del *Evangelio según san Mateo*, que constituyen una de las bases fundamentales en la creación de los elementos que se van a incorporar al programa iconográfico:

Quando el Hijo del Hombre venga con todo su esplendor acompañado de todos sus ángeles, se sentará en su trono glorioso. Todas las naciones del mundo serán reunidas en su presencia, y él separará a unos y a otros, como el pastor separa a las ovejas de los machos cabríos [...] Luego el rey dirá a los unos: “Venid, benditos de mi Padre; recibid en propiedad el reino que se os ha preparado desde el principio del mundo. [...] A los otros en cambio dirá: “¡Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno preparado para el diablo y los suyos! [...] De manera que estos irán al castigo eterno; en cambio, los justos irán a la vida eterna (*Apocalipsis 25, 31-46*).

El resto de las referencias contenidas en los Evangelios se dedican, fundamentalmente, a agregar algunos detalles secundarios. Entre estos se encuentra, por ejemplo, la mención a la resurrección de la carne, de la que los evangelistas dan diferentes opiniones, sin embargo, el arte cristiano dará la razón a Juan, quien afirma que la resurrección final será universal: “[...]llega la hora en que cuantos están en los sepulcros oirán su voz y saldrán: los que han obrado bien, para la resurrección de la vida, y los que han obrado

mal, para la resurrección del juicio" (*Juan* 5, 28-29). Por ello, en los programas iconográficos se resucita al mismo tiempo a salvados y a condenados, incluso, en algunos casos, podemos ver como estos no se mezclan. Es decir, ya se representa a los salvados a la derecha de Cristo y a los condenados a la izquierda, conocedores de su destino final.

Por último, cabe destacar el *Apocalipsis de san Juan*, donde se relata el fin del mundo, incluyendo el Juicio Final. Destaca el ciclo de las siete trompetas, cuando, tras sonar la última, da comienzo el "tiempo del juicio", que separará a los justos y humildes de los condenados y, especialmente, el momento en el que se narra la celebración precisa del acontecimiento:

Vi luego un trono resplandeciente y majestuoso. Ante la presencia del que estaba sentado en él desaparecieron el cielo y la tierra, sin dejar rastro tras de sí. De pie ante el trono estaban todos los muertos, los humildes y los poderosos. Entonces fueron abiertos los libros. También fue abierto otro libro: el libro de la vida. Los muertos fueron juzgados conforme a sus acciones [...]. Y la muerte y el abismo fueron después arrojados al lago de fuego, es decir, a la segunda muerte. Allí fueron arrojados también aquellos cuyo nombre no estaba inscrito en el libro de la vida (*Apocalipsis* 20, 11-15).

También San Pablo va a sintetizar todos los anteriores planteamientos en sus *Hechos de los Apóstoles* y en sus *Epístolas*, desarrollando el momento de la resurrección de la carne. Este afirma que "los muertos resucitarán incorruptos y nosotros seremos inmutados"²¹ y señala el Juicio Final como momento en el que Dios "dará a cada uno según sus obras", otorgando a aquellos que preservan el bien la vida eterna y descargando sobre los rebeldes "verdadera ira e indignación"²².

Ahora bien, las Sagradas Escrituras no solo van a servir como fuente para conformar la imagen principal del Juicio Final, sino que también van a inspirar muchas de las visiones del Paraíso y del Infierno. Un buen ejemplo de ello es el *Libro de Job*, incluido en el Antiguo Testamento, donde, en una de las visiones, aparece la descripción de una enorme bestia que se encuentra en la base iconográfica del gran Leviatán, monstruo infernal que actuará como puerta del Infierno:

¿Pescarás con anzuelo a Leviatán, sujetarás su lengua con cordeles? [...] El círculo de sus dientes infunde terror [...] Sus estornudos son llamaradas [...] de su boca salen llamas, se escapan centellas de fuego; sale de sus narices humo, como de la olla de fuego, hirviente; su aliento enciende los carbones [...] y ante él tiemblan de terror" (*Job* 41, 1-22).

Lo mismo sucede con la representación del Paraíso, donde va a triunfar, sobre todo, la representación de la puerta por la que deberán cruzar los salvados para acceder al Reino del Cielo. Esta puerta es mencionada ya en *Salmos* 118, 20, donde se habla de "la puerta de Yahvé" por la que "los triunfadores" entrarán. Ahora bien, no es una puerta cualquiera, sino que se conforma como una suerte de pequeña fortaleza o torre que encarna la Jerusalén Celeste, ciudad que es descrita en el *Apocalipsis* 21, 1-14 como "la

²¹ Primera Carta a los Corintios 15.

²² Romanos 2, 6-8.

ciudad santa [...] que descendía del cielo, de Dios, y tenía la Gloria de Dios", a la que irán a parar los bienaventurados. Una entrada que suele estar custodiada por un ángel, como lo estaba la puerta de entrada al *Jardín del Edén*, o, más característico, por la de san Pedro, guardián de las llaves del cielo. Esta función le es atribuida en *Mateo* 16, 18-19, donde se nos dice que Jesús le entregó las llaves como signo de su supremacía sobre los demás discípulos: "[...] Yo te daré las llaves del Reino de los Cielos". Tras esta puerta lo más normal es que aparezca un cielo caracterizado por la vegetación, aludiendo de nuevo a ese jardín primigenio, repleto de personajes celestes que cuidan por la paz de los salvados.

- Textos religiosos extrabíblicos

Saliendo de la tradición que conforman las Sagradas Escrituras, son muchos los textos que van a abordar, de alguna manera, diferentes cuestiones del Juicio Final. Estos parten de lo ya expuesto en la Biblia, pero lo van a desarrollar añadiendo algunos elementos que van a ser también incorporados al programa iconográfico.

Tal es el caso de dos apócrifos del Antiguo Testamento. El primero de ellos es el *Libro de Henoc*, de origen judío y datado hacia el siglo II-I a.C., donde se menciona el "juicio que el Señor de los espíritus ha preparado para aquellos que no se inclinan ante la ley de la justicia, para aquellos que rechazan el juicio de la justicia y para aquellos que toman su nombre en vano", día en el que "está preparado para los elegidos un pacto, pero para los pecadores [un] castigo"²³. El segundo ejemplo es el *Libro IV de Esdrás*, también conocido como *Apocalipsis de Esdrás*, texto judío que data del siglo I d.C. en el que se realiza una extensa descripción del día del Juicio Final, momento en que "la tierra devolverá aquellos que se hayan acostado en ella, el polvo resucitará a aquellos que se han dormido en él y luego las moradas devolverán a las almas que fueron colocadas en ellas"²⁴.

Por su parte, dentro de los apócrifos del Nuevo Testamento destaca el conocido como *Apocalipsis de san Pablo*, del siglo IV, donde se describe el resultado del Juicio Final, es decir, lo relativo a la felicidad de los justos y a los terribles castigos que sufrirán los condenados en el Infierno. Es especialmente interesante el pasaje que dedica a la descripción de este último lugar, donde "todo era tiniebla" y "ardía un fuego que les atormentaba [a los condenados]". Menciona, además, los diversos tormentos reservados a los condenados según los pecados que se habían cometido en vida.

Por último, dentro de las obras que se van a dedicar a comentar y razonar sobre ciertos elementos que forman parte del Juicio Final, cabe destacar la obra escrita por san Agustín *Ciudad de Dios* (412-426). En ella, realiza una profunda reflexión acerca de la resurrección de la carne el día del Juicio Final.

²³ *Libro de Henoc* 1, 60-7.

²⁴ *Libro de Esdrás* 7, 26-34.

Después de resumir todas las ideas desarrolladas en los Evangelios, agrega un detalle de crucial importancia que el arte cristiano adoptará a la iconografía: todos los hombres resucitarían con la edad en la que Cristo fue sacrificado, es decir, hacia los treinta años.

- Textos literarios

Los textos literarios a los que nos vamos a referir se enmarcan ya en los siglos de la Baja Edad Media. Estos desarrollan el acontecimiento como había sido descrito en la Biblia, tomando como referencia fundamental el *Evangelio según san Mateo* y el *Apocalipsis*. Ahora bien, los autores van a utilizar ese material con un carácter pedagógico, es decir, sus composiciones van a señalar la utilidad del miedo como estímulo para actuar en correspondencia con la moral que impone la Iglesia. El miedo debe ser utilizado como freno ante la tentación. Estos textos alcanzaron una importante popularidad durante la Edad Media en paralelo a la atracción que sintió el hombre por los sucesos excepcionales o sobrenaturales, entendidos como signos premonitorios enviados como castigo divino²⁵.

Una de las obras literarias más destacadas es la compuesta por Gonzalo de Berceo entre 1236 y 1246, titulada *Los signos del Juicio Final*. Se trata del primer testimonio conservado en castellano de estas dimensiones, y el único del siglo XIII. El texto está compuesto siguiendo la lectura de san Jerónimo sobre el *Apocalipsis*, así como la tradición de poemas y textos latinos que interpretaban los quince signos del Juicio Final²⁶. Cuenta con 77 estrofas que se dividen, desde el punto de vista temático, en las dedicadas a los signos que anteceden al Juicio y las que se centran en narrar el propio Juicio. Berceo finaliza los signos premonitorios con el momento en el que el ángel hará sonar la trompeta con la que llamará a los muertos para su resurrección:

El postremero día, como dice el profeta,
el ángel pregonero sonará la corneta;
oírlo han los muertos quisque en su causeta,
correrán al Juicio quisque con su maleta.

Cuantos nunca murieron en cualquier edad,
o niños, o eguados o en gran vejeidad,
todos de treinta años, cuento de Trinidad,
vendrán ese día ante la Majestad (22-23).

Como vemos, Berceo se hace eco de la tradición de san Agustín y nos dice que los muertos, a la hora de la resurrección tendrán todos treinta años. Tras este acontecimiento da inicio la celebración del Juicio en sí mismo, en el que estando "el Rey" en el centro, los justos serán puestos "a la diestra partida" y los malos "a siniestro". A continuación, dedica diversas estrofas a la descripción del Infierno y de los tormentos que sufrirán en él los

²⁵ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): p. 279.

²⁶ Para más información sobre la obra véase: RUIZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (1990); SAUGNIEUX, Jöel (1981): pp. 161-178.

condenados, denunciando los vicios más comunes de cada estamento social. De esta manera se recuerda a los fieles que no existirá distinción alguna cuando se trate de ser castigado. Tras ello, como era de esperar, enumera los gozos que les esperarán a los bienaventurados en el cielo, entre los que destaca el no volver a padecer ningún tipo de mal. Para concluir, insiste en lo terrible que será la llegada del Juicio, ante la que todo el mundo, incluso los ángeles, sentirán un pavor y un miedo enormes. Por ello, finaliza la obra aconsejando que, para evitar sufrir las condenas del infierno descritas anteriormente, cada uno debe de corregir su comportamiento:

Todos los cristianos que en Cristo creemos,
si estas visiones escusar las quereos,
mejoremos las vidas, penitencias tomemos,
ganaremos la gloria, el mal escusaremos (76).

Otro poema que sigue la línea de Gonzalo de Berceo es el conocido como *Libro de miseria d'omne*²⁷, compuesto por 502 estrofas que forman parte del mester de clerecía fechado en la primera mitad del siglo XIV basado en el *De contemptu mundo* de Inocencio III (1160-1216). Desde la estrofa 461 hasta la 472 el poema nos habla del Juicio Final, otorgando una gran importancia al temor que producirá el acontecimiento. Asimismo, en las estrofas siguientes se hace hincapié en la eternidad de los castigos del Infierno, explicando en qué consistirán las diferentes penas. El poema finaliza nombrando las siete obras de misericordia que al fiel le conviene practicar para poder ser declarado justo el día del Juicio y lograr alcanzar el paraíso²⁸.

En el mismo camino se encuentra la obra del *Viridario* o *Vergel de la consolación*, traducción anónima de la segunda mitad del siglo XIV de un manual religioso redactado en el siglo XIII, el *Viriarium consolationis*. La obra se estructura en cinco libros, destacando el último de ellos, cuyos capítulos finales reciben el título de *El día del juyzio*, *Ante del día del juyzio*, *Ynfierno y Parayso*. En ellos el autor habla del temor que inspirará la celebración del juicio, un temor que será de gran ayuda para evitar caer en el pecado antes de su llegada. De esta manera recalca la utilidad que posee la enseñanza a los fieles acerca del acontecimiento para que tengan siempre presente que los actos realizados en vida dictaminarán una sentencia de recompensa o de castigo que será eterna²⁹.

Por otra parte, la introducción de la Virgen y san Juan Evangelista se encuentra también en relación con los textos literarios. Un ejemplo perfecto de esta relación son las famosas *Cantigas de Santa María*, llevadas a cabo por el monarca Alfonso X entre mediados del siglo XIII y 1284, año de su fallecimiento. Estas dedican dos de las composiciones finales, la número 421

²⁷ Para más información sobre el poema véase: RODRÍGUEZ RIVAS, Gregorio (1993): pp. 5-21.

²⁸ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 288-290.

²⁹ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 290-293.

y 422³⁰, a la llegada del Juicio Final. Como bien sabemos, esta obra es concebida como una alabanza a la Virgen y, por ello, dentro del contexto de la llegada del Juicio, se resalta la función de esta como intercesora de los fieles ante la ira de Cristo. Es decir, se presenta a la Virgen como la persona que rogará a su hijo por el perdón de la Humanidad. La obra se hace eco de toda una tradición desarrollada anteriormente que, poco a poco, va a ir dotando de mayor importancia a la figura de la Virgen como intercesora y que hará su presencia en los programas del Juicio cada vez más importante, igualándola a la propia imagen de Cristo-Juez³¹.

Para concluir, cabe señalar que el Juicio Final fue un asunto tan sumamente conocido y estuvo tan presente en la vida de las personas de la Edad Media que no solo quedaría reflejado en textos religiosos y literarios. Encontramos su presencia, incluso, en las conocidas como *Siete Partidas*, cuerpo normativo redactado en la Corona de Castilla durante el reinado de Alfonso X el Sabio:

E este nuestro señor Jesucristo [...] ha de venir en la fin del siglo a juzgar a los vivos e a los muertos por dar a cada uno lo que mereció. A cuya venia han todos de resucitar en cuerpo e en almas, e en aquellas mismas que antes habían de recibir juicio según las obras que hicieron del bien e del mal. E habrán los buenos gloria sin fin, e los malos pena para siempre³².

Fuentes artísticas

Ahora bien, la iconografía del Juicio Final no solo va a beber de la tradición textual, sino que, en su proceso de configuración, presenta también una importante base de carácter visual.

El Juicio Final cristiano no es sino la celebración de un juicio divino que tendrá lugar al final de los tiempos y que permitirá, a aquellos que logren superarlo, alcanzar la vida eterna. El origen de la creencia en un tribunal donde el hombre es juzgado por sus acciones debemos buscarlo en la civilización del antiguo Egipto³³. Esta llegó a concebir un complejo mundo de ultratumba en el que el tránsito al más allá requería, por parte del difunto, el conocimiento de una serie de repertorios textuales. Estos repertorios darían lugar a una abundante e importantísima literatura funeraria entre la que destacó el conocido como *Libro de los Muertos*. En uno de los capítulos se narra la celebración del *Juicio de Osiris*, acontecimiento que generó una rica iconografía que ilustró muchos de los papiros de este género.

³⁰ ALFONSO X EL SABIO (ca. 1270-1282): *Cantigas de Santa María* [Edición de FILGUEIRA VALVERDE, José (1986)].

³¹ Existen otras fuentes interesantes que, por razón de espacio, no han sido abordadas en este texto, tales como los *Ars Moriendi*.

³² ALFONSO X EL SABIO (1256-1265): *Las Siete Partidas* [Edición de SÁNCHEZ-ARCILLA, José (2004): p. 8].

³³ ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2017): pp. 81-103.

Esta iconografía muestra al difunto acompañado del dios Anubis enfrente de una gran balanza, instrumento que simboliza el juicio *post mortem*, pues es en ella donde se pesan las acciones realizadas en vida (fig. 12). En el mundo egipcio los elementos que se pesan en la balanza no son "almas", sino más bien símbolos que representan dos conceptos abstractos. Por un lado, tenemos el corazón del difunto, como símbolo de su pensamiento, de su conciencia, considerado como el responsable de las decisiones tomadas a lo largo de toda la vida. Por otra parte, en el otro platillo se coloca la pluma de la diosa Maat, símbolo de la verdad, la justicia y el orden establecido. El equilibrio entre ambos platillos determinaba la superación de la prueba y la consiguiente presentación del difunto ante Osiris, dios del renacer. Este actúa como juez supremo y recibe a los declarados como justos sentado en su trono. Sin embargo, si, por el contrario, el difunto no conseguía superar la prueba, su corazón sería arrojado a la diosa Ammyt, divinidad híbrida en la que se congregaban la esencia de los tres animales más temidos en el Nilo.

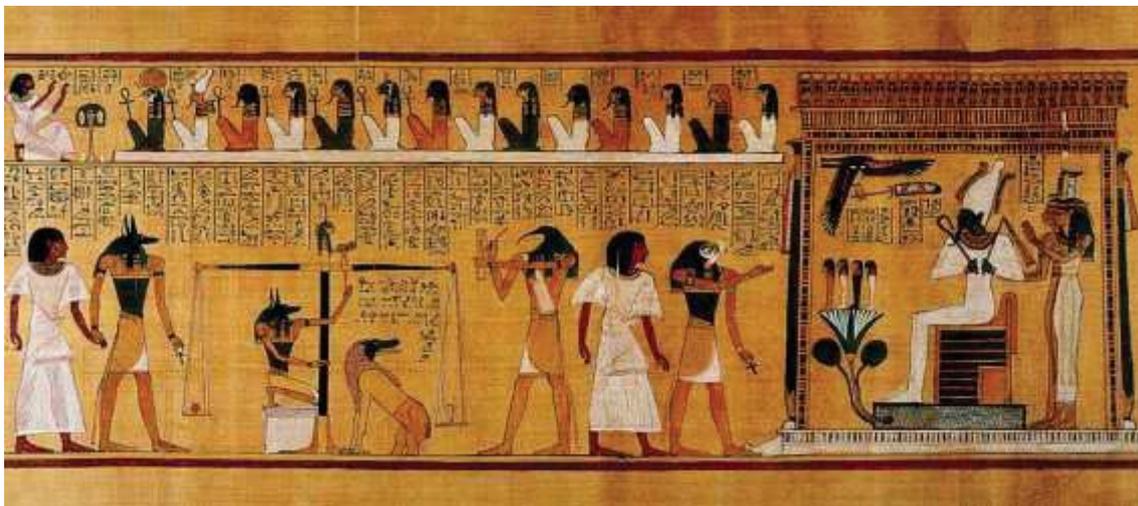


Fig. 12. Papiro de Hunefer, ca. 1310 – 1275 a.C.). Fuente: <https://sanandotuorigen.com/juicio-final-egipcio/>

Este tipo de creencias, muy enraizadas en la piedad popular de las gentes del Valle del Nilo, permanecieron vivas durante mucho tiempo después, siendo asimiladas entre las primeras comunidades cristianas de Egipto, los coptos. De esta manera, la convivencia de creencias y la visualización de este tipo de iconografías conllevaron una paulatina adaptación de las mismas a la religión cristiana, manteniendo su sentido original, pero cambiando su significación religiosa³⁴. Muchos de los elementos que se representan en este juicio egipcio fueron también incorporados al Juicio Final cristiano. En ellos la presencia de un dios que ha conseguido superar la muerte, y que actúa, por lo tanto, como juez supremo. Asimismo, la idea de que es acompañado y asesorado por una serie de figuras de las que se destaca su carácter sagrado y que van a actuar como tribunal celestial.

³⁴ AJA SÁNCHEZ, José Ramón (2016): pp. 26-27.

Sin embargo, el elemento iconográfico más característico que van a presentar ambos juicios es el pesaje de las acciones del difunto a través de una balanza, también conocido como *psicostasis*³⁵. En el caso egipcio es el dios Anubis el que maneja la balanza, junto a la que aparece Ammyt, preparado para devorar el corazón del difunto. La imaginería cristiana va a sustituir a Anubis por el arcángel san Miguel, encargado del pesaje, mientras que el Ammyt va a ser sustituido por uno o varios demonios. Estos siempre se representan cercanos al platillo izquierdo (el de las malas acciones), esperando a que la balanza se incline a su favor y poder llevarse al pecador al Infierno.

No deja de sorprender como este tema fue asimilado por el cristianismo, no solamente en la iconografía religiosa, sino también en los textos de los pensadores cristianos primitivos³⁶. Ciertos autores han sugerido que esta influencia iconográfica se produjo a través de los primeros eremitas y comunidades monásticas establecidas en Egipto. Así, estos primeros hombres santos eligieron como morada ciertas necrópolis y templos del Egipto faraónico, quizás por su lejanía. La ocupación de los monumentos egipcios por los devotos cristianos está perfectamente documentada. Sin embargo, resulta difícil establecer hasta qué punto aquellos primeros personajes conocieron y comprendieron el alcance y el significado último de las complejas visiones de la civilización egipcia, concibiendo una versión cristianizada de las mismas³⁷.

Lo cierto es que las referencias textuales bíblicas a la figura de la balanza son muy escasas y, en la mayoría de los casos, son tratadas de forma muy general. Las referencias más claras aparecen en el *Libro de Job*, "¡Péseme Dios en la balanza, y Dios reconocerá mi integridad!" (31, 6), y en el *Libro de Daniel*, "Tú has sido pesado en la balanza y hallado falto de peso" (5, 27). En los textos canónicos la balanza no adquiere ninguna connotación claramente escatológica. Sin embargo, ciertos apócrifos escritos en el marco de las primeras comunidades cristianas en Egipto, en contacto quizás con las creencias de los antiguos egipcios, vuelven a citar la balanza ya con un cierto sentido funerario. Tal es el caso del *Apocalipsis de Esdrás*, apócrifo de finales del siglo I d.C.: "Pesa hoy en la balanza nuestros pecados y los de los habitantes del mundo, de modo de encontrar la más pequeña cantidad que haga mover la cruz de la balanza" (3, 34); o el conocido como *Testamento de Abraham*, compuesto por un judío durante el siglo II d.C.: "Antes de la mesa estaba sentado un ángel de luz sosteniendo en su mano una balanza[...]".

Ahora bien, ninguno de estos textos relaciona la balanza con la figura del arcángel san Miguel, personaje encargado de realizar ese pesaje de las

³⁵ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): pp. 11-20.

³⁶ AJA SÁNCHEZ, José Ramón (2006): pp. 34-35.

³⁷ ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2017): p. 95.

almas. Aunque algunos apócrifos sí que relacionan al arcángel con un contexto funerario, simplemente lo mencionan como “guía del difunto”; en ningún caso es él quien realiza el pesaje³⁸. Por tanto, el origen de la introducción de la *psicostasia* en los programas cristianos no se encuentra en las fuentes textuales bíblicas o apócrifas, sino que hay que buscarlo en iconografías anteriores.

En la antigua religión egipcia el dios que se asociaba a la balanza era Anubis, justamente por su carácter funerario. Esta cualidad del dios dará lugar a un sincretismo con la divinidad griega de Hermes/Mercurio, quien, entre sus muchas funciones, se encargaba de guiar a las almas hacia el otro mundo. De esta manera, se produjo una nueva iconografía que conservaba atributos de ambos dioses. Este nuevo dios *psicopompo* formará parte del conjunto de creencias y divinidades griegas que se introdujeron muy pronto en la cultura romana. Tendrá una extensa pervivencia en la plástica y estatuaria de los siglos I a III d.C., e incluso más allá³⁹. Todo parece apuntar a que es en el ambiente de las primeras comunidades cristianas coptas, donde, a principios del siglo IV, se produjo un proceso de sincretismo por el que la figura de san Miguel se asimiló a la del Hermes *psicopompo* griego. Es más, parece ser que las primeras representaciones plásticas relacionadas con la *psicostasis* cristiana pudieron ser amuletos mágicos en los que se identificaba a Hermes con san Miguel⁴⁰.

Ahora bien, este fenómeno de transferencia religiosa de modelos iconográficos paganos no solo se produce en relación con el mundo del Antiguo Egipto, sino que implicó también la asimilación de modelos desarrollados por la mitología grecorromana. En el mundo griego el Hades era un lugar tenebroso donde se llevaban a cabo castigos terribles reservados para aquellos que habían herido u ofendido la voluntad de los dioses. Estos se traducían en auténticas torturas que serían descritas detalladamente por Virgilio⁴¹. Este autor, además, estableció ya una clara jerarquización de los lugares a donde iban a parar los difuntos tras su muerte, el mundo infernal del Hades y los Jardines Elíseos. Esta jerarquización de espacios en función de las actuaciones previas de los difuntos se consolidaría en el pensamiento cristiano mediante la diferenciación entre Cielo e Infierno.

Este último lugar se va a convertir en el arte cristiano en la vivienda de todo tipo de seres monstruosos que encarnan el Mal y que, en su mayoría, van a presentar un carácter híbrido. Este carácter remite tanto a la antigua divinidad egipcia Ammyt, como personaje que aúna en sí mismo diferentes partes de seres temidos, como a ciertos aspectos propios de la mitología griega, especialmente relacionados con el mundo báquico y con Dioniso. Este dios del teatro y el desenfreno siempre se acompañaba de toda una corte de

³⁸ Tal es el caso del *Testamento de Abraham* (siglo II d.C.).

³⁹ AJA SÁNCHEZ, José Ramón (2006): pp. 33-34.

⁴⁰ RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): p. 13.

⁴¹ *Eneida* 6, 595 y ss.

seres, los sátiros, que, en el pensamiento cristiano, se van a relacionar con la lujuria. Estos seres, que tenían un aspecto híbrido entre cabra y humano, inspirarán, sin duda, la iconografía de los diablos que habitaban en el Infierno cristiano.

Contexto cultural geográfico y cronología

La aparición del Juicio Final como tema principal en las portadas de las catedrales hispanas tiene su origen en el siglo XII. En este momento se comenzó a configurar un primer esquema iconográfico que alcanzaría su definición y época de apogeo en la centuria siguiente, tomando influencias de las grandes portadas góticas del territorio francés.

Ahora bien, todo este proceso de consolidación del programa del Juicio Final en las portadas de las iglesias no se entiende sino es en relación con el propio desarrollo histórico y social de la Baja Edad Media. Hay que tener en cuenta que los siglos XII-XV estuvieron jalonados por una serie de episodios que desencadenaron importantes hambrunas y epidemias en las ciudades y en sus inmediaciones. Esto afectó de manera importante a la mentalidad de la sociedad, que relacionó estos sucesos con la certeza de la llegada del fin de los tiempos y el consecuente destino del alma. A todo ello se sumó la aparición de las creencias milenaristas de finales del siglo XII, especialmente de la mano de Joaquín de Fiore. Este anunció la llegada de una etapa de violencia y desgracias, dando lugar, ya en los siglos XIII y XIV, a numerosos movimientos heterodoxos y heréticos⁴². En el caso de la península, la gran cantidad de manuscritos hispanos que se han conservado del *Comentario al Apocalipsis*, realizados entre los siglos X y XIII, constituyen un importante testimonio de ese creciente interés por el mundo de la escatología.

Todo ello tuvo una importante repercusión en el pensamiento de la gente común, detectándose un cambio de actitud y una nueva sensibilidad hacia la muerte que, consecuentemente, despertó una importante preocupación por la salvación del alma⁴³. Nos encontramos, por tanto, ante “unas gentes que experimentaban un agudo miedo a la muerte por cuanto tenían no solo raíces psicofisiológicas y existenciales, sino también religiosas, ya que ningún mortal podía estar seguro de escapar a los tormentos del infierno”⁴⁴. Los hombres y mujeres medievales temían su situación futura tras la muerte, sopesando las fuerzas del bien y del mal a la hora de pasar al “más allá”. Se temía la cercanía del Juicio Final, así como las pequeñas cifras que algunos religiosos daban acerca del número de personas que conseguirían la salvación. Todo ello, unido a la evidente brevedad de la vida durante el

⁴² Sobre este asunto véase: TÖPPER, Bernard (2003): pp. 254-255.

⁴³ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 273-274.

⁴⁴ GUREVICH, Aron (1997): p. 92.

período bajomedieval, hizo que los hombres y mujeres buscaran la mayor protección posible ante la muerte cercana⁴⁵.

Fue la Iglesia la que se presentó como única vía capaz de proporcionar esa salvación y evitar los castigos del infierno a través del arrepentimiento y de la adopción del camino marcado por el cristianismo. El alma de las personas que habían llevado una vida llena de pecados sería condenada al sufrimiento eterno. Sin embargo, el alma de aquellas que habían seguido los mandatos de Cristo podría optar a la salvación eterna y gozar del Paraíso. No había mejor manera de transmitir este mensaje a los fieles que plasmando visualmente el momento del Juicio Final las portadas de acceso a las iglesias. Se mostró este acontecimiento como el supremo acto judicial divino que pondría fin a la historia y que dictaminaría el definitivo y eterno destino de cada una de las almas en el más allá. De esta manera, se advertía de lo que pasaría si, llegada la hora, no se había seguido los mandatos impuestos por la Iglesia.

Hay que tener en cuenta que la sociedad medieval era, en su gran mayoría, analfabeta. El común de los fieles, que acudía frecuentemente a escuchar los sermones a las iglesias, no adquiría el conocimiento de la doctrina cristiana a través de los libros, sino que lo hacía a través de la visión y de la audición. En la memoria de los fieles se mezclaban las representaciones iconográficas que jalonaban los elementos arquitectónicos de las iglesias con los recuerdos de las lecturas y de los sermones impartidos en el templo. Es decir, era a través de la confluencia de ideas en imágenes y sermones como se formaba en la memoria del fiel la visión que la Iglesia quería transmitir, sin necesidad de que estos acudieran a la lectura de las Sagradas Escrituras⁴⁶. El fin de estos programas iconográficos no era únicamente ornamental, como puede parecer hoy en día, sino que detrás de su configuración existieron unos intereses didácticos y doctrinales muy potentes⁴⁷. Un ejemplo de ello es la elección del lugar de representación del Juicio. Los templos poseían varias entradas, pero la norma general fue que la representación del Juicio se situara en la occidental. Esta ubicación no era casualidad, sino que se eligió precisamente por ser el occidente por donde tendría lugar el comienzo del Juicio, coincidiendo con la puesta del sol y la llegada de la noche.

En el territorio hispano una primera formulación escultórica del Juicio en sus elementos esenciales se dio en la portada de Santa María la Real de Sangüesa, hacia la segunda mitad del siglo XII. Sin embargo, todavía se trataba de una formulación un tanto híbrida, por cuanto que combinaba elementos propios de las teofanías intemporales con otros de carácter más judicial, como pueden ser la separación entre salvados y condenados. A

⁴⁵ ARRANZ GUZMÁN, Ana (1986): pp. 309-322.

⁴⁶ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): p. 9.

⁴⁷ CURROS, María Ángeles (1991), p. 24.

partir de ahí, el programa iconográfico del Juicio fue definiéndose cada vez más, en paralelo a la creciente preocupación por la idea de la muerte y la salvación. De esta manera, en portadas del siglo XIII-XIV, como Burgos, León o Toledo, ya vemos como se puso todo el interés en las consecuencias directas del Juicio, dotándolo de un carácter judicial y de imposición moral. Un esquema que, además, presentó ya influencias de las grandes portadas góticas del territorio francés. A partir de entonces, y a lo largo de los siglos XIV-XV el tema se fue expandiendo a otros territorios de la península, especialmente del norte, de manera que podemos ver su influencia en portadas como la de Tarragona, Toro o Vitoria⁴⁸.

Sin embargo, ya en el siglo XV el tema comenzó a mostrar ciertos cambios, y su importancia como tema principal en las portadas de las iglesias fue disminuyendo. Buen ejemplo es la Portada de los Apóstoles de la Catedral de la Seu Vella de Lérida o la Portada del Perdón de la Colegiata de Daroca, donde el interés se centra, esencialmente, en la figura de Cristo y su corte celestial. En ambos casos se prescindió de la escena del pesaje, de la separación entre salvados y condenados, y de las representaciones del Cielo y el Infierno, incluyéndose únicamente la escena de la resurrección de la carne. Esta situación pudo deberse a la aparición de una nueva idea relacionada con un *juicio postmortem* particular⁴⁹. La separación de ambos juicios, uno celebrado tras la muerte directa del cuerpo y otro tras la llegada del final de los tiempos, pudo influir en la configuración de un nuevo Juicio Final que se celebraría una vez que el alma de los individuos ya había sido juzgada.

Bibliografía

AJA SÁNCHEZ, José Ramón (2006): "Egipto y la asimilación de elementos paganos por el cristianismo primitivo: cultos, iconografías y devociones religiosas", *Collectanea Christiana Orientalia*, n.º 3, pp. 26-27.

ARA GIL, Clementina Julia (1998): "Escultura gótica en León y su provincia (1230-1430)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología (BSAA)*, t. 64, pp. 464-565.

ARRANZ GUZMÁN, Ana (1986): "La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿continuidad o ruptura?", *La España medieval*, n.º 8 (Ejemplar dedicado a: Estudios en memoria del profesor D. Claudio Sánchez Albornoz), pp. 109-124.

ARROYO DE LA FUENTE, Amparo (2017): "Evolución iconográfica e iconológica del Juicio Osiriaco en la Edad Media", *Revista digital de iconografía*

⁴⁸ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 306-307.

⁴⁹ RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): pp. 155-166.

medieval, vol. 9, n.º 17, pp. 81-103 [disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-17>]

AZCÁRATE, José María de (2007): *Arte gótico en España*, Cátedra, Madrid.

BOERNER, Bruno (1996): "Réflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIII^e siècle". En: BOESPLUG, François: *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (Actas del Coloquio de la Fundación Hardt, del 13 al 16 de febrero de 1994, Génova), Poitiers, pp. 55-70.

CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús María (1969): "Berceo como fuente de iconografía cristiana medieval", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n.º 34-35, pp. 177-193.

CAROZZI, Claude (2000): *Visiones apocalípticas en la Edad Media. El fin del mundo y la salvación del alma*, Siglo Veintiuno de España, Madrid.

CASTRO CARIDAD, Eva María (2017): "El Juicio Final en textos litúrgicos medievales", *Vagueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, n.º 17, pp. 39-61.

CURROS, Ángeles (1991): *El lenguaje de las imágenes románicas. Una catequesis cristiana*, Encuentro, Madrid.

FRANCO MATA, Ángela (1998): *Escultura gótica en León y su provincia (1230-1530)*, Instituto leonés de Cultura, Diputación de León, León.

FRANCO MATA, Ángela (1996): "Juicios Finales en la escultura monumental de las catedrales de Burgos y León y sus áreas de influencia. Peculiaridades iconográficas hispánicas". En: BOESPFLUG, François: *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique* (Actas del Coloquio de la Fondation Hardt, del 13 al 16 de febrero de 1994, Génova), Poitiers, pp. 175-198.

GÓMEZ-MORENO, Manuel (1925/1926): *Catálogo monumental de España. Provincia de León (1906-1908)*, Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

GUREVICH, Aron (1997): *Los orígenes del individualismo europeo*, Crítica, Barcelona.

HANI, Jean (2018): *El simbolismo del templo cristiano*, José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.

HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2008): "Las visiones infernales: pecados, pecadores y tormentos". En: VV.AA: *Poder y seducción de la imagen románica*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 79-116.

KLEIN, Peter (1990): "Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XII^e s.: Moissac – Beaulieu – Saint-Denis", *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. 33, n.º 132, pp. 341-342

LABARGA GARCÍA, Fermín (1998): "Iconografía y Arte Cristiano", *Anuario de historia de la Iglesia*, n.º 29, pp. 213-228.

POZA YAGÜE, Marta (2010): "La Avaricia", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 2, n.º 4, pp. 9-19 [disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/la-avaricia>].

POZA YAGÜE, Marta (2010): "La Lujuria", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. 2, n.º 3, pp. 33-40 [disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/lujuria>].

POZA YAGÜE, Marta (2016): *Portadas románicas de Castilla y León*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo.

RÉAU, Louis (1996-2002): *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento*, t. I, Vol. 2, El Serbal, Barcelona [Traducción de RÉAU, Louis (1955-1959): *Iconographie de l'art chrétien*, 3 vols., Presses Universitaires de France, Paris].

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2008): "La balanza como instrumento escatológico: el tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica", *Codex aquilarensis*, n.º 24, pp. 62-97.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2003), *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón* (Tesis doctoral dirigida por el Joaquín Yarza Luaces), Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2010): "Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano", *Studium Medievale*, n.º 3, pp. 103-131.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, José Manuel (2008): "Las visiones celestiales en la iconografía románica". En: VV.AA: *Poder y seducción de la imagen románica*, Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, pp. 39-76.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura (2012): "La Psicostasis", *Revista digital de iconografía medieval*, vol. 4, n.º 7, pp. 11-20 [disponible en: <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/psicostasis>].

RODRÍGUEZ RIVAS, Gregorio (1993): "El *Libro de miseria de omne* y el mester de clerecía", *Boletín de la Biblioteca Méndez Pelayo*, LXIX, pp. 5-21.

RUIZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (1990): *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.

RUIZ GALLEGOS, Jessica (2015): *Aproximación al estudio de la justicia divina en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media* (Tesis doctoral dirigida por Iñaki Bazán Díaz y Eukene Martínez de Lagos), Universidad del País Vasco, pp. 304-305.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío (2004): "Discursos y poéticas en la escultura gótica leonesa del siglo XIII". En: YARZA LUACES, Joaquín, HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y BOTO VARELA, Gerardo (eds.): *La catedral de León en la Edad Media* (Actas del Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media, del 7 al 11 de abril de 2003, León), Universidad de León, León, pp. 203-239.

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*, n.º 4, pp. 151-173.

SAUGNIEUX, Jöel (1891): "Berceo y el Apocalipsis", *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, pp. 161-178.

TÖPPER, Bernard (2003): "Escatología y Milenarismo". En: LE GOFF, Jacques (ed.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Akal, Madrid, pp. 254-255.

YARZA LUACES, Joaquín (1987): *Formas artísticas de lo imaginario*, Anthropos, Barcelona.

YARZA LUACES, Joaquín (1982): *Historia del arte Hispánico. Tomo II. La Edad Media*, Alhambra, Madrid.

YARZA LUACES, Joaquín (1989): "Reflexiones sobre la iconografía medieval hispana", *Cuadernos de arte e iconografía*, t. 2, n.º 3 (Ejemplar dedicado a: Actas del Primer Coloquio de Iconografía), pp. 27-46.

VV.AA. (2011): *The Last Judgement in Medieval Preaching*, Brepols, Bélgica.

FUENTES

Biblia [Edición castellana de la Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), Madrid, 1986].

Evangelios apócrifos [Edición de DE SANTOS OTERO, Aurelio (2002): *Los Evangelios Apócrifos*, BAC, Madrid].

JACOBO DE LA VORÁGINE (ca. 1230-1298): *La Leyenda Dorada* [Traducción de MACÍAS, José Manuel (2001): *Santiago de la Vorágine. La leyenda dorada*, Alianza, Madrid, vol. I-II, 10ª reimpresión de la 1ª edición de 1982].

GONZALO DE BERCEO (ca. 1198-1264), *De los signos que aparecerán antes del Juicio Final* [Edición de RAMONEDA, Arturo (1979): *Signos que aparecerán antes del Juicio Final. Duelo de la Virgen. Martirio de san Lorenzo*, Castalia Ediciones].

ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María* [Edición de FILGUEIRA VALVERDE, José (1986), *Cantigas de Santa María*, Castalia, Madrid].

ALFONSO X EL SABIO (1256-1265): *Las Siete Partidas* [Edición de SÁNCHEZ-ARCILLA, José (2004): *Las Siete Partidas: El libro del Fuero de las Leyes*, Partida primera, título III, proemio, Reus S.A., Madrid].