

---

# Medievalismo en Extremadura

Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas  
de la Edad Media

---

Jesús Cañas Murillo  
Fco. Javier Grande Quejigo  
José Roso Díaz (Eds.)

Medievalismo en Extremadura  
Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas  
de la Edad Media



Cáceres  
2009

MEDIEVALISMO en Extremadura : Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media / Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo, José Roso Díaz (Eds.). — Cáceres : Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, 2009

XXII, 1310 pp. ; 17 × 24 cm.

ISBN 978-84-7723-879-9

1. Literatura medieval-historia y crítica. I. Cañas Murillo, Jesús (Ed.). II. Grande Quejigo, Javier (Ed.). III. Roso Díaz, José (Ed.). IV. Título. V. Universidad de Extremadura, Servicio de Publicaciones, ed.

82.09"04/15"

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.



© Jesús Cañas Murillo, Fco. Javier Grande Quejigo y José Roso Díaz, de la edición, 2009

© De los autores, 2009

© Universidad de Extremadura-Grupo "Barrantes Moñino", para esta 1.ª edición, 2009

Ilustraciones de cubierta: miniaturas de cancioneros del siglo XIII (Biblioteca Vaticana y Biblioteca Nacional de Francia) recogidas en el libro de Martín de Riquer, *Vidas y retratos de trovadores. Textos y miniaturas del siglo XIII*. Barcelona, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, 1995.

Edita:

Universidad de Extremadura. Servicio de Publicaciones

Plaza de Caldereros, 2. 10071 Cáceres (España)

Tel. (927) 257 041; Fax (927) 257 046

E-mail: [publicac@unex.es](mailto:publicac@unex.es)

<http://www.unex.es/publicaciones>

I.S.B.N.: 978-84-7723-879-9

Depósito Legal: M-52.674-2009

Impreso en España - *Printed in Spain*

*Impresión:* Dosgraphic, s. l.

# LA REPRESENTACIÓN DE LA CONDENA COMO DEVORACIÓN

Nora M. Gómez  
*Universidad de Buenos Aires*

La representación del Infierno como boca bestial devoradora llegó a ser el motivo casi obligado de la presentificación de ese concepto teológico que implicaba el destino final de quienes se apartaran de la dogmática cristiana. Podemos sugerir que fue uno de los mayores logros artísticos e imaginativos del arte medieval religioso, a punto de ser «una de las más memorables imágenes de la Edad Media»<sup>1</sup>. Que los monjes iluminadores anglosajones de principios del siglo XI hayan imaginado el lugar de condena eterna como una boca bestial, terrible y devoradora, seguramente se pueda justificar en el uso doctrinal de las artes visuales que implementara la Iglesia como medio de adoctrinamiento, como modo de interpelar al receptor para hacerlo reflexionar acerca de las consecuencias del alejamiento del dogma, con la pretensión de lograr la penitencia y el arrepentimiento de los vivos ante el espectáculo de los muertos condenados y devorados. Mostrar la bestialidad del castigo era una admonición, un llamado a la vida piadosa. Los artistas apostaron a la fuerza expresiva, a la naturaleza amenazante y destructiva de las fauces devoradoras, confiaron en su impacto dramático, supieron encontrar el medio idóneo para representar lo irrepresentable del Infierno, para darle forma a su infigurabilidad: la imagen teriomórfica.

## 1. LAS FUENTES VETEROTESTAMENTARIAS

Al indagar acerca del origen de tal representación, hemos recurrido a las fuentes escriturarias, reservorio indiscutido de las imágenes figurativas medievales, pero advertimos que la Boca del Infierno no encuentra allí su referencia textual concreta.

A partir de la afirmación de Emile Mâle<sup>2</sup>, se ha repetido convencionalmente que la Boca del Infierno es la boca de Leviatán de la cual habla el *Libro de Job*<sup>3</sup>, pero los versículos aludidos no brindan un correlato con la imagen plástica, sólo aportan algunos elementos constitutivos: la analogía entre sus fauces y la puerta o entrada al infierno. Tal vez los elementos más sugestivos sean las llamaradas que salen de su boca, su aliento atizador de carbones y capaz de convertir el mar en ardiente brasero. Si bien encontramos analogías con los elementos tradicionales del Infierno, llamas, carbones, humo, no hallamos alusión a la acción devoradora manifiesta en la imagen artística.

---

<sup>1</sup> Schmidt (1995: 60).

<sup>2</sup> Mâle (1938: 422).

<sup>3</sup> *Job* 41, 6-25.

San Gregorio, máximo exegeta del *Libro de Job*, asocia a Leviatán con las fuerzas del mal en acción en el mundo terrenal<sup>4</sup>: sus fauces son los malos doctores que abren la vía de la perdición, las llamas son las palabras de los falsos predicadores, el humo es la imagen de la mentira; es decir que se trata de una interpretación moral, mientras que la «interpretación escatológica permanece excluida de la exégesis gregoriana»<sup>5</sup>. Razones por las cuales la descripción bíblica de Leviatán y su temprana interpretación medieval no determinó la iconografía de la Boca de Infierno.

El *Libro de Jonás* presenta otra imagen de monstruo marino: un gran cetáceo que por orden de Yavé tragó a Jonás; en el texto se asimilan las entrañas del animal con el lugar del castigo<sup>6</sup>. Ante el arrepentimiento y las súplicas del personaje, Yavé lo salva y la ballena lo arroja en tierra. Los Padres enfatizaron el sentido salvífico: el hombre devorado por la muerte y el Infierno, devorado por un monstruo marino asociado con Satán puede ser salvado por Dios. También se asoció la permanencia de tres días en el vientre de la ballena-Infierno con la muerte y resurrección de Cristo, y por transición a la resurrección general del género humano anunciada en la Biblia. Esta acción animal está más conectada con la devoración representada en la imagen plástica, pero ésta no presenta rasgos de cetáceo, sino que mayoritariamente refleja las características de una boca leonina.

En las fuentes bíblicas la naturaleza violenta y siniestra del león queda manifiesta<sup>7</sup>, su boca amenazante, su poder arrebataador y desgarrante. Se lo homologa con la fuerza devoradora de Satán<sup>8</sup> y por carácter transitivo los artistas pudieron plasmar la devoración como forma de condena, pero la imagen escrituraria no explicita la condena eterna como devoración animal. De todos modos consideramos que la boca del león fue un elemento constitutivo de mayor peso que el de Leviatán.

También hemos de considerar la figura del dragón por su asociación demoníaca, muy presente en el texto apocalíptico<sup>9</sup>, pero no presenta función engullidora. Y la caracterización de la Boca del Infierno con rasgos dragonianos aparecerá más tardíamente.

Otros textos veterotestamentarios presentan al Infierno como un pozo abierto que devora<sup>10</sup>: el sheol como lugar subterráneo que traga a los condenados. Pero esta devoración cósmica es una imagen inanimada. Los creadores de la boca artística animaron dramáticamente el pozo y le confirieron carácter bestial.

A modo de conclusión parcial, las imágenes bíblicas de las fauces de Leviatán, la ballena y el león se asimilan a Satán, no al Infierno propiamente dicho, y la boca cósmica es inanimada, incongruentes, entonces, con la imagen artística que representa al mundo infernal como devorador y con carácter de fauces bestiales. Es decir que «ninguno de los textos aquí citados constituyen la clave de la imagen de la Boca del

<sup>4</sup> *Moralia in Job*, libro XXXIII.

<sup>5</sup> Baschet (1993: 237).

<sup>6</sup> *Jonás* 2, 1-3.

<sup>7</sup> *Salmos* 7, 2; 10,9; 22,21.

<sup>8</sup> *I Pedro* 5,8.

<sup>9</sup> *Apocalipsis* 12, 9; 20,10.

<sup>10</sup> *Isaías* 5, 14; *Números* 16,30-33, *Salmos* 106,17; 69,15.

Infierno<sup>11</sup>. Ninguna de las figuras devoradoras por separado determinó la iconografía de la Boca artística, sino que «la unión, la coalescencia de estas imágenes textuales representó uno de los mayores logros artísticos e imaginativos»<sup>12</sup>.

Pero la representación de la condena como una boca animal monstruosa y devoradora, referenciada en las imágenes teriomórficas del Antiguo Testamento, revelan tradiciones que exceden el ámbito de los relatos hebreos. Proponemos, entonces, un apuntalamiento mítico de esta particular imagen infernal.

## 2. LAS FUENTES MITOLÓGICAS

Las fuentes escriturarias, cuya coalescencia intervino en la formación del motivo iconográfico de la Boca del Infierno deben ser contextualizadas en los sistemas mitológicos del Cercano Oriente, coetáneos cronológica y geográficamente con los escritores de la Biblia hebrea.

Durante y después del exilio en Babilonia, los hebreos entran en contacto con sus antiguos mitos; otros fueron tomados prestados de los sucesivos opresores: persas, griegos de época helenística y romanos, aunque mayoritariamente fueron las fuentes canánitas las que dejaron sus huellas en los textos sagrados del judaísmo<sup>13</sup>. Los más importantes enlaces quedaron al descubierto a partir de las exploraciones arqueológicas de Ras Shama en Siria, en 1928-29: en la ciudad de Ugarit la cultura semítica y la indoeuropea intercambiaron ideas y creencias. Lo mismo ocurriría más tardíamente en Alejandría helenística, donde los hebreos entraron en contacto con sectas y escuelas religiosas, en un clima cosmopolita y sincretista con mezcla de elementos egipcios, persas, babilónicos y griegos<sup>14</sup>.

La tradición hebrea concebía al pecado como una ruptura del pacto con Yavé, con lo cual se asignaba a la responsabilidad humana la causa del distanciamiento y consecuente exoneración divina. Pero las sectas apocalípticas del siglo III y II a.C. perguenaron la idea del mal en la tierra como la actividad de un principio cósmico, independiente, desprendido de la creación divina: la caída de los ángeles rebeldes liderados por Asael, Semihazah o Satán según las versiones<sup>15</sup>. Estos escritos que no fueron canonizados ni por el judaísmo ni el cristianismo, son especialmente importantes para la historia de la rebeldía satánica como origen del mal en un cosmos creado y organizado por un único Dios<sup>16</sup>, e inaugura en el pensamiento judío el viejo tema del combate mítico entre fuerzas ordenadoras positivas y fuerzas caóticas negativas. Viejo patrón narrativo del combate entre el héroe y su adversario, plasmado en mitos y leyendas; patrón que será aplicado por la apocalíptica apócrifa y canónica y en el cristianismo como la beligerante dualidad ética: el combate entre el bien y el mal, entre los ángeles rebeldes y arcángeles, entre Cristo y Sa-

<sup>11</sup> Baschet (1993: 241).

<sup>12</sup> Schmidt (1995: 60).

<sup>13</sup> Forsyth (1987: 12).

<sup>14</sup> Minois (1994: 81).

<sup>15</sup> I *Enoch*, I-XXXVI.

<sup>16</sup> Forsyth (1987: 18).

tán, entre las huestes celestiales de San Miguel contra las demoníacas en forma de dragón<sup>17</sup>.

En este mito del combate encontramos un claro eco de la mitología de Cercano Oriente; nos ocuparemos en particular de la figura del adversario, molde del Satán hebreo o demonio de la versión griega de los Setenta, con las consiguientes transformaciones, adaptaciones y resemantizaciones dogmáticas.

La figura del adversario es un agente, un activo personaje en el mito, y mayoritariamente presentado en forma animal. Hemos seleccionado las leyendas y mitos que nos permitan trazar paralelos o analogías con la función y morfología de las formas teriomórficas escriturarias que sugirieron a los artistas medievales el motivo iconográfico de la Boca del Infierno.

## 2.1.

En un poema sumerio<sup>18</sup> de la tercera dinastía de Ur (c. 2100 a.C.) Gilgamesh se debe enfrentar con el monstruo terrestre Huwawa, guardián de los bosques de cedros por orden del dios Enlil, que devastaba la población y la ciudad de Uruk. Se lo describe como demonio de la muerte, con cara de león, boca flamígera y soplido mortal; es un adversario semidivino. Gilgamesh debe viajar a la misteriosa tierra que habita, combatirlo y finalmente darle muerte. La conexión de Huwawa con Satán hebreo se puede demostrar alegando que: aparece mencionado Gilgamesh y su adversario en fragmentos arameos encontrados en los rollos del Mar Muerto, junto a textos apocalípticos de la comunidad esenia de Qumram; también se han encontrado fragmentos de la epopeya en versión acadia en Meggido, Palestina. También debemos tener en cuenta el contacto de los hebreos con creencias mesopotámicas durante su exilio en Babilonia; además la historia de Gilgamesh se había difundido largamente por la vía hitita en las culturas semita e indoeuropea y entre los griegos de época micénica<sup>19</sup>. Se ha comparado a Gilgamesh con Heracles griego y con San Jorge cristiano<sup>20</sup>.

## 2.2.

El patrón del combate se mantiene constante, mientras que el contexto y las implicaciones varían. En el mito acadio de Labbu<sup>21</sup>, que sobrevive en una versión acadia y otra babilónica muy fragmentarias, este adversario se presenta como un dragón, como una serpiente de mar, cuya boca medía seis codos, con capacidad para dragar el mar en nueve codos y atrapar pájaros a una distancia de sesenta codos, su poder también se manifestaba en su cola; asolaba a la ciudad y mataba a sus habitantes. El dios Sin lo traspasa con sus flechas y en honor a su victoria se le ofrece un lugar destacado en el reino celestial de los dioses. Podemos detectar aquí un temprano prototipo del

<sup>17</sup> Lucas 22,3. Juan 12,31. *Apocalipsis* 12, 7-9.

<sup>18</sup> Pritchard (1969: 18-20). El poema probablemente sea el más antiguo relato del combate mítico, pervive en versión asiria y babilónica, aunque en estado fragmentario.

<sup>19</sup> Forsyth (1987: 22).

<sup>20</sup> Kramer (1959: 170-181).

<sup>21</sup> Traducción inglesa de algunos fragmentos en Forsyth (1987: 44-45).

dragón apocalíptico, cuya cola arrasaría con las tres cuartas partes de las estrellas del cielo; a su vez homologar la victoria de Sin con la que la exégesis bíblica atribuye a Cristo: es el único que puede doblegar a Leviatán y pescarlo con su anzuelo.

Ni el monstruo Huwawa ni Labbu son bestias cosmológicas, desde el momento que asolaban ciudades ya constituidas: se los combate en un intento de preservar el orden creado.

### 2.3.

El mito cananeo más importante para afirmar el poder del dios Baal es el que refiere su combate con Yamm (el mar)<sup>22</sup>, esta entidad es un dios primigenio, a modo del Pontos griego, encarna el caos, el poder desintegrador del agua como mar furioso, por lo cual el combate se registra como una lucha por el poder de reino. Aquí los correlatos con la concepción que atestiguan versículos bíblicos: la cavidad ctónica del sheol también aludida como profundidad abismal acuática<sup>23</sup>.

Baal mata a Yamm y parte su cráneo en dos: señalemos analogías con la partición del mar Rojo para salvar al pueblo elegido y la del Jordán como rito renovador del pacto de Yavé con los israelitas<sup>24</sup>.

También Baal debe emprender un viaje al otro mundo para combatir a Mot, el rey de la muerte, divinidad ctónica que amenaza la fertilidad de la tierra. Mot es presentado como abismo devorador, sus fauces son el acceso al más allá, su apetito es insaciable; se le aconseja a los heraldos de Baal que no se acerquen mucho porque serán como «un cordero en su boca, como un cabrito en las muelas de sus fauces»<sup>25</sup>. Su vientre, entonces, es el destino de los muertos. Tal como Jonás, Baal es devorado y resucitado a instancias de su hermana-esposa, la terrible guerrera Anat. Aún más, en otro fragmento Baal lucha con el dragón Lotan, la serpiente retorcida de siete cabezas<sup>26</sup>; en su nombre reconocemos al Leviatán de los textos hebreos; por su raíz (= retorcer, espiral) al dragón apocalíptico omnipresente en la revelación juanina, homologado con Satán<sup>27</sup> y previamente en la profecía de Daniel<sup>28</sup>.

### 2.4.

En el poema babilónico *Enuma Elis* (c. 1100 a.C.) el dios Marduk derrota al monstruo femenino Tiamat: océano primigenio, boca inmensa y terrible, perteneciente a la vieja generación de dioses que debe ser derrotada por la nueva; como Yamm ugarítico, como Tifón hesiódico creado como última resistencia de la primera generación de dioses griegos que serán desplazados por la generación de los olímpicos. Marduk,

<sup>22</sup> Estos mitos-poemas vieron la luz en los descubrimientos arqueológicos de Ras Shamra, datan de mediados de siglo XIV a.C. Algunos fragmentos en Gordon (1949: 68 y 137).

<sup>23</sup> *Salmo* 69,15.

<sup>24</sup> *Éxodo* 15,18; *Salmos* 74; *Libro de Job* 9,8 y *Josué* 3, 5.

<sup>25</sup> Xella (1987: 110).

<sup>26</sup> Versos traducidos en Forsyth (1987: 62).

<sup>27</sup> *Apocalipsis* 12,2-3; 13,1; 17,3; 20,10, sólo por citar algunos versículos.

<sup>28</sup> *Daniel* 14, 23.

Zeus, Yavé, señores del trueno, el relámpago y los vientos son capaces de derrotar a las bestiales fuerzas primigenias y organizar el universo. La partición en dos mitades de Yamm y también de Tiamat, se ha asociado con la creación del cielo y la tierra en el primer día<sup>29</sup>.

## 2.5.

Algunos textos hititas hallados en Ugarit, presentan semejanza con la tradición hesiódica; recordemos que los mayores contactos entre Grecia y el Imperio hitita ocurrieron en el período minoico-micénico; no podemos asegurar que haya sido a través de una transmisión textual, pero sí por tradición oral, tal como ocurría con los relatos homéricos y hesiódicos.

En el mito hitita de la descendencia, un episodio relata que la vieja generación vencida de dioses, produce al monstruo Ullikummi, para desafiar al nuevo panteón divino. Zeus, debió vencer a la monstruosa Kampe, guardiana del Tártaro por orden de Crono, para liberar a sus tíos los Cíclopes y a los Hecatonquiros, con la ayuda de los cuales podrá vencer a su padre Crono y a los Titanes. Se la representa con cincuenta cabezas de todo tipo de bestias, con torso de mujer, resto de serpiente y dotada de alas negras<sup>30</sup>. Pero aún habiendo ganado la contienda y encarcelado a los Titanes en el Tártaro y repartido el poder entre sus hermanos ordenando el dominio cósmico, debe encarar el combate con los Gigantes y vencer a su vengador: el monstruo Tifón, hijo de Gea y Tártaro. Por su tamaño y fuerza superaba a todos los hijos de la Tierra, era más grande que las montañas, su cabeza tocaba el cielo, sus brazos extendidos llegaban a Oriente y Occidente, por manos tenía cien dragones, rodeado de serpientes de la cintura para abajo, con cuerpo alado y ojos flamígeros. Zeus lo vence trabajosamente arrojándole el monte Etna, cuyas llamas son producidas por el mismo Tifón o bien son los rayos con que Zeus lo fulminó<sup>31</sup>.

Pero Tifón tuvo hijos con Equidna: el can Cerbero multicéfalo; la Hydra de Lerma que devastaba cosechas y ganado, el León de Nimea que devoraba a los habitantes del lugar. A todos estos adversarios monstruosos se debió enfrentar Heracles<sup>32</sup>.

Gea también había concebido a la serpiente Pitón, a veces masculino, otras un híbrido de mujer serpiente, que con el poder de su cola ceñía nueve veces al monte Parnaso<sup>33</sup>, vencida por Apolo; la pitonisa de su oráculo en Delfos recuerda su nombre y se conmemoraba la victoria divina en los juegos píticos.

La mitología griega también presenta su monstruo marino primordial: Keto, hija de Ponto y Gea, su nombre genérico cetos alude a todos los monstruos marinos. Plinio nos asombra con su tamaño: doce metros de longitud, su columna vertebral de cincuenta centímetros; y Ovidio la describe grande como un barco. Su hijo, Ladón, dragón de cien cabezas, custodio de los frutos de oro de la Hespérides, será vencido por Heracles.

<sup>29</sup> Génesis I,1.

<sup>30</sup> Grimal (1984: 85).

<sup>31</sup> Issi (1996: 471).

<sup>32</sup> Grimal (1984: 239-257).

<sup>33</sup> Issi (1996: 239-240).

Si bien estos monstruos-adversarios griegos que entablan combates sucesivos con diversos héroes semidivinos o divinos de la arcaica mitología griega, nos resultan más conocidos por el prestigio de dicha mitología y su tan mentada influencia posterior, debemos contextualizarlos en la época en que fueron concebidos. Los relatos de Homero y Hesíodo de los siglos VII y VIII a.C. presentan tantas analogías y similitudes con leyendas y mitos de los pueblos del antiguo Cercano Oriente y en particular con los escritos de la Biblia hebrea que deberíamos estar pensando que «perteneían a un patrimonio cultural más bien homogéneo, de gran antigüedad y de larga difusión, aún teniendo en cuenta las variantes, desviaciones y formulaciones locales»<sup>34</sup>.

Hemos hecho referencia a mitos y relatos mesopotámicos y cananeos del segundo milenio a.C. en los que el adversario se presenta como monstruo terrestre o acuático; deberíamos justificar cómo pervivieron, cómo fueron transmitidos durante el primer milenio para que las analogías que hemos establecido entre ellos y las formas teriomórficas escriturarias no resulten casuales o caprichosas. Ya hemos aludido al contacto directo que los israelitas tuvieron con la tradición mesopotámica durante el exilio de casi medio siglo en Babilonia; asimismo los sustratos de la religión cananea pervivían en las zonas donde se estableció el pueblo hebreo después del éxodo desde Egipto. También destacamos el esfuerzo de transcripción y preservación de antiguos textos de Sumeria y Acadia llevado a cabo por el equipo de escribas que organizara Assurbanipal, rey de Asiria del siglo VII a.C., en la famosa biblioteca de Nínive. Aún capturada Babilonia, el rey persa Ciro preservó la tradición mitológica local, cuyas fuentes sirvieron a Berosus para escribir su historia de Babilonia en 275 a.C. Pero la mejor evidencia de la supervivencia de los antiguos mitos es el Viejo Testamento: «Aquí más que en ningún otro lado, la continua relevancia de los viejos mitos puede ser demostrada»<sup>35</sup>.

## 2.6.

En la concepción egipcia del más allá, los que no superaban la prueba de la balanza, eran condenados por el tribunal presidido por Osiris, a lugares tenebrosos y cargados de tormentos. Los textos del Imperio Nuevo (c. 1500), y en particular *El Libro de los Muertos*, se detiene en la descripción de figuras adversarias que infligen tormentos a los muertos: la serpiente Apopis que acosa diariamente al dios sol Re; la diosa Sekhmet con sus amenazantes fauces leontocéfalas, pero fundamentalmente la devoradora Ammit, con cabeza de cocodrilo, parte de su cuerpo de león y el resto de hipopótamo, descendiente de demonios caníbales de los textos del Viejo Imperio. Sus enormes fauces, erizadas de dientes agudos engullen pecadores, los destruye totalmente y envía sus restos al lugar de la Aniquilación, en lo más profundo y tenebroso del infierno. No se trata aquí de una situación de combate, sino que el monstruo devorador representa el destino del pecador: tal es el significado de la Boca del Infierno cristiana.

«Parece bastante verosímil que en el extenso repertorio imaginativo medieval relativo a las penas en el más allá hayan confluído elementos de origen egipcios por me-

<sup>34</sup> Xella (1987: 100).

<sup>35</sup> Forsyth (1987: 92).

diación de los Evangelios apócrifos coptos»<sup>36</sup>. Agreguemos que los severos ascetas del Desierto egipcio estuvieron en contacto con estas tradiciones, por medios orales o también por las pinturas de las tumbas donde muchos de ellos tenían sus ermitas: a ellos debemos muchas de las horribles evocaciones de seres infernales monstruosos que «han oprimido y condicionado mentalmente a generaciones enteras de occidentales»<sup>37</sup>.

No estamos proponiendo una relación directa y causativa, pero estas representaciones del adversario monstruoso o bien, como en el caso egipcio, la devoración animal como condena ultramundana, demuestran la existencia de lugares comunes en distintas culturas, que interactuaron entre sí en regiones que serán sometidas por los griegos macedónicos, por los romanos y convertidas en parte al cristianismo o por el Islam, y «representan hitos en el mundo mental del viejo Mediterráneo»<sup>38</sup>.

## 2.7.

Por último hemos de considerar la figura del Ogro, el arquetipo mítico del monstruo devorador, un antropófago gigante asociado con Crono-griego o Saturno romano. Orcus era una vieja divinidad romana de los muertos, tal como Hades griego era lugar y personificación infernal, asociado después de la conquista de Grecia por Roma con el dios Saturno quien devoraba a los hijos que iba pariendo Cibeles. Siendo ésta su característica más importante, pudo haber influido más directamente que cualquier otra bestia antigua en la configuración de nuestra Boca del Infierno, por proximidad cronológica con el primer cristianismo<sup>39</sup>. Sus fauces, su dentadura, sus ojos y mirada flamígera son evocadas por Virgilio en *Geórgicas*, por Lucrecio en *De Natura Rerum*, por Cicerón en *De natura Deorum*<sup>40</sup>.

## 3. LAS FUENTES CRISTIANAS

### 3.1.

Consideremos ahora el *Fisiólogo*, texto griego compuesto entre el siglo II y V de nuestra era en Alejandría: lugar de encuentro y convergencia del Antiguo Cercano Oriente, de la cultura griega y de la primera teología cristiana. Es una compilación pseudo científica en que se utilizan animales reales e imaginarios para ilustrar aspectos del dogma cristiano, por lo que podemos afirmar que se trata de una obra moralizante<sup>41</sup>. Su fuente principal fue Plinio El Viejo y su obra *Naturalis Historia* de treinta y seis volúmenes del siglo I.

Se menciona a la ballena, aspidoquelonio, que con su aroma atrae a los peces y los devora, también asociada con una isla sumergible. El cocodrilo que es el infierno

<sup>36</sup> Scandone Matthiae (1987: 38).

<sup>37</sup> *Ibidem* (39).

<sup>38</sup> Bernstein (1993: 48).

<sup>39</sup> Issi (1996: 363).

<sup>40</sup> I, 277; I, 115 y VI, 763 y sig.; 2, 26, respectivamente.

<sup>41</sup> Guglielmi (1971: 7-8).

espiritual que arrebató y tortura a las almas por su gran boca, pero que puede ser vencido por el niluo o por la hidra de agua que se introducen por sus fauces y desgarran sus entrañas. También el equinémón engaña al dragón y lo desgarró<sup>42</sup>. Una vez más el viejo patrón del combate mítico se evidencia; el triunfo sobre el dragón-serpiente, como adversario cosmológico, como ser infernal, como ser demoníaco, hemos podido comprobar que ocurre repetidas veces en la mitología: Baal, Marduk, Apolo, Heracles; también en la hagiografía cristiana San Jorge, Santa Margarita, Santa Marta, son héroes que lo vencen por una cuestión de poder o para hacer prevalecer el bien. El mismo Cristo desciende a las fauces del limbo para rescatar a los justos.

Se ha repetido incansablemente que el *Fisiólogo* gozó de enorme popularidad en toda la Edad Media, pero debemos advertir que también suscitó desconfianza porque lo consideraron relacionado con los gnósticos<sup>43</sup>. Si bien no toda representación teriomórfica medieval tuvo en cuenta los valores simbólicos que se le atribuyeron a los animales en obras como el *Fisiólogo* o los posteriores *Bestiarios*, en el caso de la Boca del Infierno se tuvieron en cuenta las precisiones significativas satánicas e infernales de los animales a que aludiéramos arriba, para cargar a la imagen de un fuerte contenido moral, no como meras criaturas del mundo imaginario, y en función de los intereses doctrinarios y coercitivos de la Iglesia.

### 3.2.

En la obra enciclopédica *Etimologías* de San Isidoro de Sevilla, el libro XII<sup>44</sup> trata sobre las bestias: león, tigre, lobo, zorro, perro, simios y otros, y los caracteriza por su crueldad con la boca o las uñas.

Menciona al dragón, el mayor de todas las serpientes y de todos los animales de la tierra, pero su boca es pequeña y el poder lo detenta con su cola. El basilisco, rey de las serpientes, mata con su aliento y con su mirada, devora a sus víctimas; la anfíbema y la hidra con sus múltiples cabezas; y tantísimas otras serpientes que el «número de sus nombres es equivalente al de las muertes que provocan»<sup>45</sup>.

En el apartado 6, menciona a las ballenas, grandes como montañas y recuerda el engullimiento de Jonás y asocia sus entrañas con el infierno; al cocodrilo de gran tamaño y terrible fuerza, sumamente agresivo con sus dientes y uñas; su enorme boca desgarradora se abre completamente porque es el único animal que mueve el maxilar superior. Y por último, una referencia antigua griega: San Isidoro evoca el estrecho de Sicilia, de muy mala fama porque allí habitan Escila y Caribdis devoradoras de barcos y tripulación<sup>46</sup>.

San Isidoro sienta los fundamentos del naturalismo cristiano medieval, muestra sus reservas con respecto a la credulidad de Plinio o los desvaríos de Ovidio, e influye largamente en la Península Ibérica, donde los *Bestiarios*, tan profusamente copiados

<sup>42</sup> *Fisiólogo* (1971: 70, 76).

<sup>43</sup> Boto Varela (2000: 73).

<sup>44</sup> San Isidoro (1988: XII, 58-123).

<sup>45</sup> *Ibidem* (XII: 89).

<sup>46</sup> *Ibidem* (XIII: 151).

e ilustrados en ejemplares ingleses y franceses, son muy escasos; es más, «ni un solo manuscrito con un texto de esta clase fue ilustrado aquí»<sup>47</sup>. De hecho no consideraremos estas obras como posible fuente iconográfica de nuestra Boca, de suyo iluminadas en el ámbito anglofrancés a partir de mediados del siglo XII y principios de la siguiente centuria, porque estamos indagando acerca de origen del motivo iconográfico de la Boca del Infierno, cuyos primeros ejemplos artísticos datan de mediados del siglo XI.

#### 4. LAS IMÁGENES

##### 4.1. Los ejemplos escultóricos

La fachada occidental de San Martín de Tours de Artaiz, de mediados del siglo XII, presenta un complicado mensaje escatológico con escenas neotestamentarias que aluden al Juicio Final en sus metopas, y alternan con imágenes profanas en sus modillones. En la metopa que presentamos (Foto 1) se representa el descenso de Cristo al Infierno para rescatar a los justos y a Adán y Eva. Los *Evangelios* canónicos no refieren la Anástasis, se la narra en el apócrifo *Evangelio de Nicodemo*. El Infierno es la Boca: sus fauces invertidas, con mirada penetrante y ceño fruncido; a la derecha Cristo barbado simultáneamente clava la cruz de su muerte y resurrección en el demonio instigador del pecado y perdición de los hombres, y con su otra mano libera a Adán de las fauces infernales. El perro que muerde el brazo del personaje y quiere impedir su salida referencia al can Cerbero, guardián del Hades, aunque también debemos recordar que el perro era considerado animal diabólico e imagen del demonio<sup>48</sup>.



Foto 1.

En las arquivoltas del portal lateral derecho del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, del maestro Mateo a partir de 1188, cuatro gigantescos monstruos, en consonancia con expresivos animales esculpidos en las basas de los pilares, infligen castigo a unos condenados desnudos: unos penden, ahorcados y maniatados,

<sup>47</sup> Yarza Luaces (1989: 30).

<sup>48</sup> Aragonés Estella (1996: 49-50). En el románico navarro la escena de la Anástasis también aparece en el capitel de la galería norte del claustro de San Pedro de Rúa, en un capitel de la galería este del claustro de la catedral de Tudela.

de la cabeza del monstruo (los avaros)<sup>49</sup>; otros están a punto de ser devorados por las fauces bestiales (los lujuriosos. Foto 2). Si bien el programa iconográfico de este portal no representa el Juicio Final, estos monstruos antropófagos hacen referencia a las consecuencias escatológicas de conductas pecaminosas<sup>50</sup>.

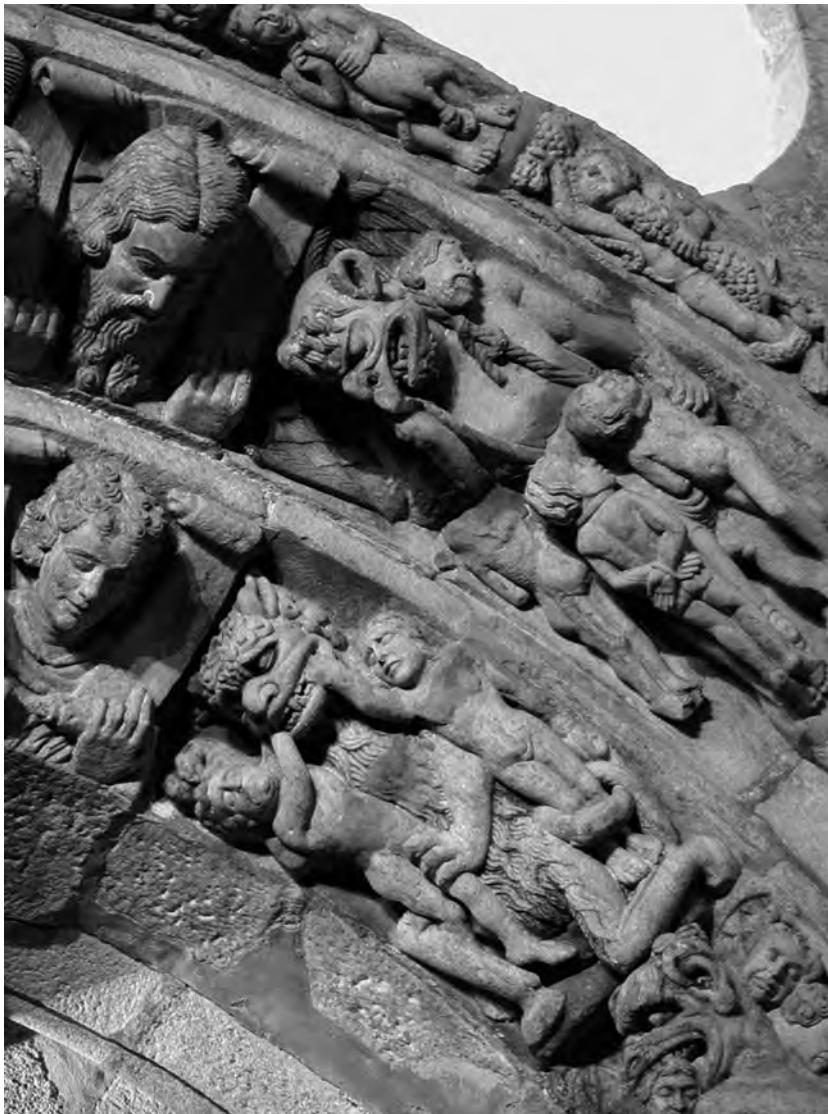


Foto 2.

<sup>49</sup> También recibían este castigo los usureros, como tal aparece representado en el dintel del infierno del tímpano de Conques, en los frescos de la Capilla Scrovegni de Padua, en una arquivolta de la Catedral de Orense.

<sup>50</sup> Yarza Luaces (1984: 42-43).

En el dintel de la Catedral de León, segunda mitad del siglo XIII, el escultor disocia el motivo de la caldera y de la Boca. En torno a dos marmitas los demonios atizan el fuego y arrojan a los condenados dentro. Se triplica el motivo de la Boca: las tres cabezas devoradoras aluden a las tres caras de Lucifer o paródicamente a la Trinidad<sup>51</sup>. Las cabezas invertidas presentan fiera expresión, dientes desgarradores y están talladas con gran maestría. Las frentes, el ceño contraído y sus orejas confirman su animalidad salvaje.

Todo el dintel esculpido de la Catedral de Toledo corresponde a la representación infernal, donde el punto central y convergente es una Boca invertida, alimentada por demonios que arrojan condenados dentro.

En el marco iconográfico del Juicio Final de la fachada occidental de Santa María de Tudela, de fines del siglo XII, las arquivoltas presentan un desarrollo excepcional de los castigos infernales. En una de sus dovelas se representó la Boca invertida y con portentosa dentadura, con el caldero dentro, donde dos figuras demoníacas sumergen a los condenados.

En el tímpano sur de la Catedral de Sangüesa, el maestro Leodegarius, representa la versión completa del Juicio Final (c. 1170): a la izquierda de Cristo Juez, en el registro superior e inferior diez cabezas diabólicas, con cabellos crispados, enormes y dentadas bocas, con gesto amenazante, increpan frontalmente al espectador. Los ocho condenados desnudos, en escala descendente, enfatizan el sentido de caída en el Infierno: la Boca invertida del margen inferior devora a una pareja de lujuriosos y se asegura su alimento ya que está directamente conectada con el platillo de la balanza del pesaje de almas (Foto 3). La multiplicación de Bocas seguramente buscaba un mayor impacto visual para reforzar el sentido admonitorio de la crueldad devoradora de la condena. Las serpientes, como agentes del demonio, atacan a la pareja de condenados y hacen inclinar el peso de la balanza hacia las fauces devoradoras<sup>52</sup>.

En la portada dedicada a la Virgen de la Colegiata de Toro, fines del XIII, la octava arquivolta representa la segunda venida de Cristo: las dovelas del arco izquierdo por menorizan distintos tipos de pecados, pero destacamos que el destino final de todos los condenados es la Boca del Infierno, de perfil, dentada y en plena función devoradora.

En el Juicio Final de la Catedral de Tarragona (c. 1375) más de la mitad del tímpano es vidriera; Cristo Juez en el centro, y en este mismo eje axial, en el dintel, se abren las Bocas del Infierno, dos grandes fauces contrapuestas y juntas, hacia donde se dirigen sendas comitivas convergentes de condenados: mujeres, clérigos, un rey coronado, resignados todos, son conducidos por demonios para ser engullidos por las dos bocas.

Consideramos que la Boca del Infierno representada en la escultura monumental, sobretodo en los portales de acceso al edificio, posibilitó el acceso visual a mayor cantidad de espectadores, y por lo tanto consumaba ampliamente su función didascálica.

<sup>51</sup> Franco Mata (1998: 275-789).

<sup>52</sup> Aragonés Estella (1996: 55-58).

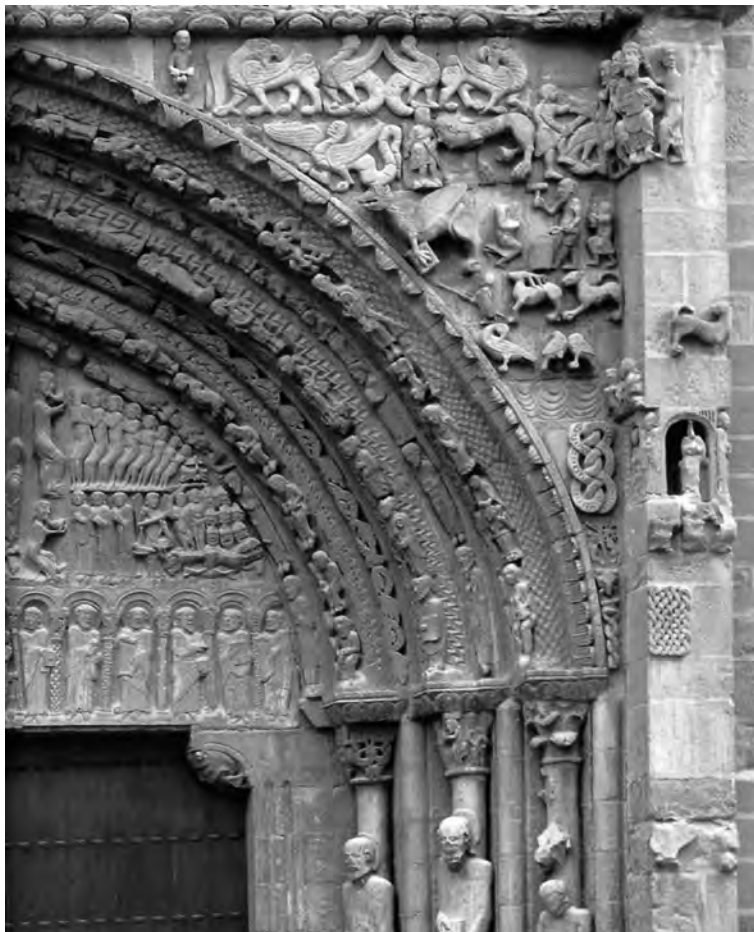


Foto 3.

La imagen pública de la condena como devoración monstruosa impactaba emotivamente, pretendía generar temor ante las consecuencias de una vida alejada de la preceptiva dogmática cristiana.

#### 4.2. Los ejemplos miniados

El *Beato de Burgo de Osma*<sup>53</sup>, de 1086, en su f. 23 presenta uno de los infiernos más interesantes de los ejemplares románicos. Demonios oscuros con enormes cabezas calvas o rasuradas, bocas abiertas y dentadas sugieren su función engullidora; los condenados desnudos son acosados por serpientes. En el centro, una cabeza devoradora que excede el marco de la miniatura, indica la entrada a las profundidades del Infierno inferior. Bien que los primeros ejemplos iluminados anglonormandos repre-

<sup>53</sup> Archivo de la Catedral de Burgo de Osma, Cod. 1, f. 23.

sentando el Infierno como Boca devoradora dataran de las primeras décadas del siglo XI<sup>54</sup>, creemos que más que pensar en su influencia en la miniatura peninsular, debemos tener en cuenta la tradición oral de los hádices musulmanes. En el infierno musulmán, «incluso identificado con él, se encuentra un monstruo de varias cabezas y bocas que devora a pecadores»<sup>55</sup> (Foto 4).

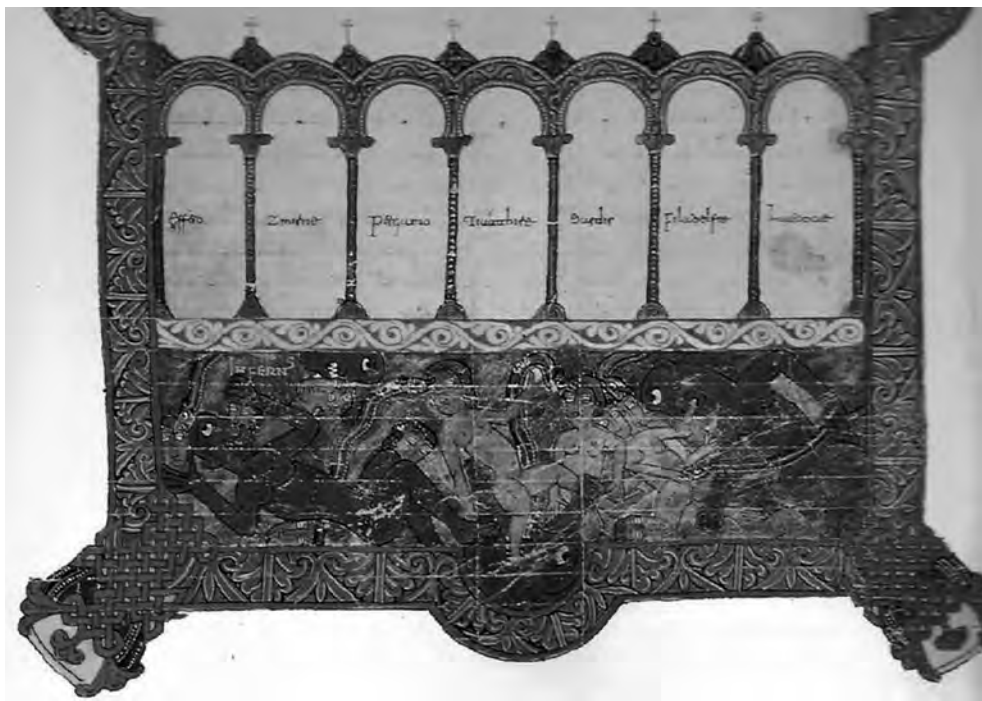


Foto 4.

De las seis miniaturas del Nuevo Testamento de la *Biblia de Ávila*<sup>56</sup> (c. 1170), la cuarta, en su registro medio, representa la Anástasis. Cristo Redentor cumple su promesa de rescatar del Infierno a los justos de la antigua alianza: unas fauces leoninas flamígeras y de perfil optimizan el movimiento horizontal de salida, aunque unos diablejos pretenden retenerlos. Aquí la Boca vomita a los condenados por mandato de Cristo, e invierte, pero no contradice, su función devoradora.

En la *Biblia de Sancho el Fuerte* de Navarra (c. 1197)<sup>57</sup>, en folios enfrentados dos escenas infernales: las calderas llameantes entremezcladas con bestias cornudas; en el recto la Boca del Infierno, con cabellera y orejas flamígeras cual chimeneas ultramundanas, mirada frontal y agudos colmillos, la devoración punitiva también tenía

<sup>54</sup> Los manuscritos: *Caedmon* (Oxford Bodleian Library), *Harley 603*, *Tiberius Psalter*, *Liber Vitae*, *Aelfwine Prayerbook* (British Library).

<sup>55</sup> Yarza Luaces (1987: 87).

<sup>56</sup> Biblioteca Nacional de Madrid, MS. Vit 15-1.

<sup>57</sup> Bibliotheque Municipale de Amiens, Ms. 108, ff. 254v.-255.

que ver con el desgarramiento físico. Resulta bastante inusual la posición dada a la Boca, tal vez se trate de una evolución del motivo, tal vez una originalidad hispana (Foto 5).

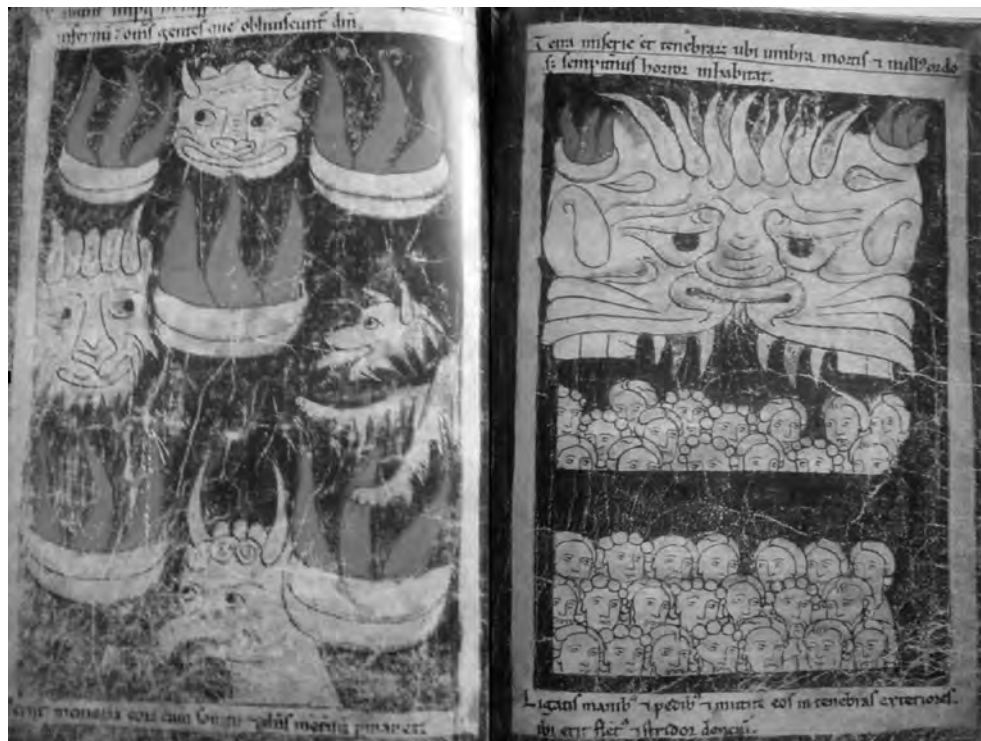


Foto 5.

En dos folios enfrentados y a plena página se presenta el desarrollo completo del Juicio Final en el *Beato de Manchester* (fines del XII)<sup>58</sup>. En el registro inferior del recto un Infierno dinámico, con condenados en diversas posiciones, contrapuesto al orden compositivo y rítmico de los personajes de otros registros, torturados por diablos y serpientes. Un ser satánico montado sobre la Boca del Infierno caza pecadores con sus garfios para arrojarlos al interior de la Boca, funcionando ésta como entrada a otra instancia punitiva, aún más cruel e infigurable, que le es vedada a los vivos (Foto 6).

Pero el iluminador del *Beato de San Andrés de Arroyo*<sup>59</sup> (c. 1220) se atreve a representar lo que acontece allende la Boca-entrada: el único folio conservado del Juicio Final expone en perspectiva rebatida el interior del Infierno y los castigos allí impartidos. Un grupo de tonsurados y avaros arden eternamente en el fuego, otros son descuartizados por una rueda trozadora, mientras cuatro demonios armados dirigen la faena.

<sup>58</sup> John Rylands University Library, Manchester, MS lat. 8, ff. 195v.-196.

<sup>59</sup> Bibliotheque Nationale, Paris, MS nouv.acq.lat 2290, f. 160.

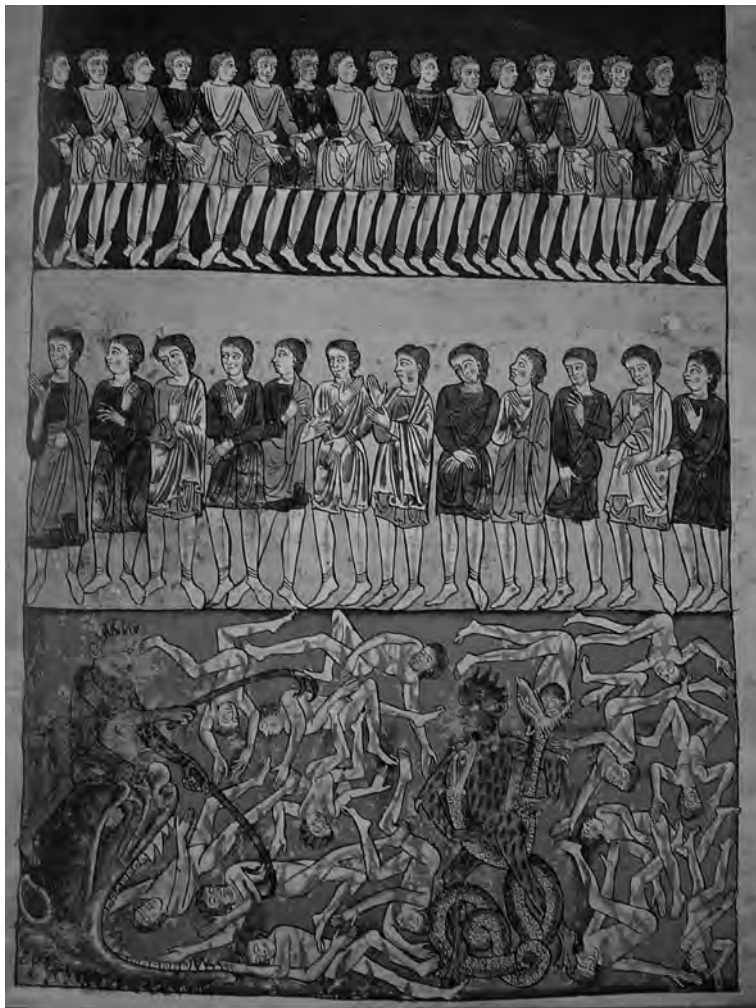


Foto 6.

Estos manuscritos iluminados circulaban en un ámbito monacal o real, más privado y restringido, por lo tanto la Boca del Infierno limitaba su función instructiva para una audiencia laica, y primaba su carácter devocional y meditativo. No obstante, por la ductilidad de la técnica pictórica, por sus posibilidades cromáticas, por la riqueza de los materiales empleados, seguramente produjeran mayor impacto visual.

## 5. CONCLUSIONES

Fundamentalmente hemos querido demostrar que:

- a) La Boca del Infierno no fue sugerida únicamente por la figura bíblica de Leviatán, convención simplista repetida hasta en los estudios más recientes.

- b) Las figuras teriomórficas bíblicas asociadas con el infierno y el demonio presentan analogías muy locuaces con las de relatos mitológicos del antiguo Mediterráneo y Próximo Oriente, y que más que símbolos demoníacos o infernales propios del judaísmo y el cristianismo, responden a patrones muy difundidos entre culturas paganas, y que los textos religiosos bíblicos no fueron impermeables a tales influencias. Nos resulta imprescindible tener en cuenta esta mitozoología medieval a la hora de buscar las fuentes iconográficas de la Boca del Infierno.
- c) Cuando el sheol hebreo se transformó en Infierno cristiano, los artistas-artesanos del Occidente Medieval crearon una mitofanía: la Boca del Infierno es la representación de la condena como decoración.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aragonés Estella, E.: *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra, 1996.
- Baschet, J.: *Les justices de l' Au-Delà. Représentations de l' enfer en France et en Italie (XII-XV siècles)*, Rome, École française de Rome, 1993.
- Bernstein, A.: *The formation of Hell*, New York, Cornell University Press Ithaca, 1993.
- Boto Varela, G.: *Ornamento sin delito*, Silos, Abadía de Silos, 2000.
- Forsyth, N.: *The old enemy. Satan and the Combat Myth*, Princeton, Princeton University Press, 1987.
- Franco Mata, A.: *Escultura gótica en León y provincia. 1230-1530*, León, Instituto leonés de cultura, 1998.
- Gordon, C.: *Ugaritic Literature: a comprehensive translation of the poetic and prose texts*, Rome, Pontifical Biblical Institute, 1949.
- Gregorio Magno: *Los Morales*, Buenos Aires, Poblet, 1945.
- Grimal, P.: *Diccionario de Mitología griega y romana*, Buenos Aires, Piados, 1984.
- Guglielmi, N.: *El Fisiólogo*, Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- Isidoro de Sevilla: *Etimologías*, Madrid, BAC, 1988.
- Issi, M.: *Diccionario ilustrado de los monstruos*, Barcelona, José J. Olañeta, Editor, 1996.
- Kramer, S.: *History begins at Sumer*, New York, Doubleday Anchor, 1959.
- Mâle, È.: *L' art religieuse au XIII siècle. Etude sur l' iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d' inspiration*, Paris, Armand Collin, 1938.
- Pritchard, J.: *Ancient Near Eastern texts in relation to the Old Testament*, Princeton, Princeton University Press, 1969.
- Scandone Matthiae, G.: «El Más Allá en el Antiguo Egipto», en P. Xella (ed.), *Arqueología del Infierno*, Barcelona, AUSA, 1991.
- Schmidt, G.: *The iconography of the Mouth of Hell*, London, Associated University Presses, 1995.
- Xella, P.: «Imago mortis en la Siria Antigua», en P. Xella (ed.), *Arqueología del Infierno*, Barcelona, AUSA, 1991.
- Yarza Luaces, J.: *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- : *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Barcelona, M. Moleiro Editor S.A., 1998.