

EL JUICIO FINAL: VISIONES Y ESTRUCTURAS

(Consideraciones en torno a un cuadro del Museo Provincial de Lugo)

Por José Luis Cardero López

I

"Super thronos viginti quatuor"

En la Antropología de la Religión y en los estudios de la Historia de las Religiones, los conceptos relativos a la ordenación y estructuración del espacio, o aquellos otros en los que se trata de "mediadores" (sean éstos personajes, situaciones o simplemente cosas y objetos), poseen una extraordinaria importancia, no sólo como elementos explicativos, sino sobre todo como categorías y relaciones que permiten presentar los cambios ocurridos en el proceso del pensar humano a lo largo de las diferentes etapas de su acontecer, de aquello a lo que, por ejemplo, Jacques Le Goff denomina "proceso de espacialización" del pensamiento (LE GOFF: 1981,13).

Así ocurre en las culturas cristianas y europeas con los temas, recurrentes y abundantemente tratados en los diversos campos de la literatura y del arte, acerca de la vida terrena y de lo que acontece una vez superada o atravesada la barrera de la Muerte. Esta preocupación, desde luego, no es exclusiva del cristianismo ni de las diversas formas de expresión cultural que han surgido en Europa. Como bien sabemos, en cualquiera de los grupos sociales humanos pasados o presentes, los mitos y leyendas de carácter escatológico (es decir, de aquellos que se refieren a la existencia de ultratumba) son tan abundantes como los mitos de origen, o los referidos a personajes y agentes de naturaleza intermediaria o compartida entre los dioses y los hombres, que proporcionan a éstos los primeros conocimientos (agricultura, escritura, técnica) muchas veces en oposición a los designios de la Divinidad creadora: tal es el caso del Osiris egipcio, del Marduk y del Gilgamés sumerio-babilónicos, o del Indra hindú, por no citar más que algunos ejemplos.

En realidad, la coexistencia casi obligada de ambos tipos de mitos (de origen, y escatológicos) es un corolario en el surgimiento de un aparato cultural mínimamente desarrollado, si bien en ciertos casos uno de los tipos se manifiesta con mayor pujanza que el otro, o por el contrario, ambos alcanzan un desarrollo parejo. Ello acompaña siempre al tipo de sociedad que se establece en cada circunstancia y es por tanto una manifestación ideológica que responde a los respectivos estatus sociales, económicos y políticos. El pensamiento humano jamás se articula en el vacío y siempre responde a una pulsión ordenadora y jerarquizadora del Cosmos (es decir, del Mundo), lo mismo que a una necesidad de llevar a cabo su hermeneusis.

En las diferentes expresiones culturales a que ha dado lugar el cristianismo en Europa, ya casi desde los primeros tiempos de consolidación y triunfo de aquella religión, sus adeptos quisieron plasmar en pinturas y grabados de diversa naturaleza y como exégesis y testimonio de las verdades y principios más destacados de su fe, aquellos episodios, relatos o mitos relativos a la creación del mundo y a su final, que muchos consideraban próximo. A dichos temas les acompañaban en la iconografía otros varios, de menor trascendencia tal vez, pero siempre unidos al propósito explicativo o educativo que se consideraba necesario en una época en la que todavía se conservaban pujantes las creencias paganas y precristianas en muchas regiones del mundo entonces conocido.

Los textos de las Sagradas Escrituras, sobre todo los neotestamentarios, suministraban los principales argumentos de las primeras representaciones. Sin embargo, no faltaban precedentes en los mitos de la antigüedad (Egipto, Grecia y Roma). El tema del descenso a los infiernos era conocido en Grecia: Orfeo, Polux, Teseo, Heracles, o el propio Ulises (Libro XII de la "Odisea" homérica) efectuaron ese viaje tenebroso. La doctrina platónica asume la posibilidad del castigo ultramundano de los pecados cometidos durante el transcurso de la vida ("República", Libro X). Con Platón aparece en realidad la primera manifestación de aquella idea de "espacialización" del Mas Allá, que posteriormente se desarrollaría con el cristianismo. Virgilio, en su "Eneida", completa la imagen existente hasta entonces acerca de los infiernos, presentando una topografía esquemática de ese reino ultramundano, con diferentes recintos y estancias correspondientes a las distintas clases de condenados que allí permanecían y separándolas de las pertenecientes a los "Campos Elíseos", antecedente en alguna forma del Paraíso cristiano. (LE GOFF, op. cit., 37 y s.).

Por su parte, el Antiguo Testamento judío, influenciado por los correspondientes mitos babilónicos, describía vagamente un lugar de sufrimiento -el "Shéol"- a donde Yahvé enviaba a quienes contravenían la Ley. Los Textos veterotestamentarios se refieren con una cierta frecuencia a éste lugar de exilio y dolor (Génesis, XXXVII, 35; Samuel, II, 6; Salmos, LXXXVIII, 7, entre otros), dándole un sentido de subterráneo, de prisión, de tinieblas, que luego será recogido en parte por el Purgatorio cristiano.

Paralelamente a éste proceso de "espacialización" del Mas Allá -que no es posible describir aquí con detalle- en el universo cristiano surge la idea de un juicio que el alma sufrirá inmediatamente después de la muerte. Tampoco es ésta una concepción exclusiva del cristianismo. En el Antiguo Egipto existían unas elaboraciones muy desarrolladas del mito, en las que se describen con detalle los avatares que esperan al difunto en el Otro Mundo. El "maat", orden universal, comprendía en Egipto tanto la consideración rigurosa del acontecer cotidiano, como la descripción de las circunstancias que las creencias religiosas de aquella cultura suponían en el ámbito post-mortal. El Libro de los Muertos, resumen de dichas creencias, contiene textos de todas las épocas de la civilización egipcia, desde el Primer Período Intermedio (2181-2060) hasta la Época Saíta (742-712). Entre sus fórmulas o sortilegios ("rau"), que poco a poco se convierten en un elemento insparable de las ceremonias del enterramiento y funerales, está la correspondiente a la llegada del difunto ante el Tribunal de Osiris, donde por medio de un juicio, deberá probar su pureza e inocencia antes de acceder a su glorificación. (LARA PEINADO, 1989, XXXVII y s.).

Varias de las imágenes y representaciones egipcias, procedentes de los Textos de las Pirámides, de los Textos de los Sarcófagos, o del propio Libro de los Muertos, ordenado y reestructurado con muchos elementos venidos desde los conjuntos más arcaicos, en los años de la Dinastía XXVI (664-525), pasaron luego a la tradición hebrea y posteriormente a

la cristiana: así, el "pesaje del corazón" del difunto ante el tribunal de Osiris; la figura del "gran devorador" (Amnit) presto a recoger el alma del difunto si ésta no superaba la prueba; o la misma idea del juicio post-mortem, con la cual se establecía una relación entre las acciones realizadas durante la vida y el destino de ultratumba, o lo que es lo mismo: el perfeccionamiento progresivo de un orden moral, personificado aquí por la diosa Maat (LARA PEINADO. Op. cit., XLIII y s.).

Naturalmente, de ésta compleja evolución de las ideas escatológicas y de su posterior recepción y desarrollo en el cristianismo, no puedo dar aquí sinó un esbozo muy breve y rudimentario. Remito a los lectores interesados a los trabajos que se indican sumariamente en la Bibliografía del presente artículo, y particularmente a la obra ya citada de LE GOFF, o las más específicas de MIRCEA ELIADE y IOAN P. COULIANO (1990), y de JOSE M.^a BLAZQUEZ, JORGE M. PINNA y SANTIAGO MORENO (1993), allí referenciadas.

En la tradición veterotestamentaria, la idea del Juicio último es evocada en el libro séptimo de los Salmos (7, 7-9), el "Salterio" o "Libro de las alabanzas" que con el Libro de Job y los Proverbios constituía, en la tradición judaica, la serie de los "Hagiógrafos mayores" (SAGRADA BIBLIA. NACAR-COLUNGA, 1985, 683 y s.): "Alzate, Yavé, en tu ira... y despierta en mi favor, pues has decretado el juicio"... "Es Yavé quien juzga a los pueblos...". También en el Libro de Daniel (12), el profeta dice: "Las muchedumbres de los que duermen en el polvo de la tierra se despertarán, unos para la eterna vida, otros para eterna vergüenza y confusión".

Por su parte, ya en el Nuevo Testamento, los Evangelistas anuncian claramente los tiempos del fin del mundo. Así, Mateo (25, 31-46): "Cuando el Hijo del Hombre venga en su gloria y todos los ángeles con El, se sentará sobre su trono de gloria... Entonces dirá el Rey a los que están a su derecha: Venid, benditos de mi Padre... Y dirá a los de la izquierda: Apartaos de mí, malditos, al fuego eterno...". El Apóstol Juan, en el "Apocalipsis" (20, 11-15), escribe: "Vi un trono alto y blanco, y al que en él se sentaba... Vi a los muertos, grandes y pequeños, que estaban delante del trono... Fueron juzgados los muertos según sus obras...".

Todas éstas imágenes fueron recogidas progresivamente en la iconografía religiosa cristiana: El Hijo del Hombre en su trono de gloria como Juez, el pesaje de las almas, los difuntos que despiertan al son de las trompetas angélicas. En el ámbito bizantino, aparecen entre los siglos IX y X. En los frescos de la iglesia Panakia Kalketon (Tesalónica) (siglo XII), se representan también los relatos evangélicos y apocalípticos del ángel que hace rodar el libro de los cielos, del mar devolviendo a sus muertos, de los querubines apostados al oriente del Jardín del Edén, y de otros motivos que se conservarán en la Iglesia de Oriente hasta finales de la Edad Media (DUCHET-SUCHAUX, Op. cit. 211).

En el Occidente cristiano, el tema del Juicio Final comienza a representarse mediante el recurso a las imágenes descritas por el evangelista Mateo: "... Como el pastor separa a las ovejas de los cabritos, y pondrá las ovejas a su derecha y los cabritos a su izquierda" (25, 32-33). Y así aparece, por ejemplo, en el mosaico de la iglesia San Apolinar el Nuevo en Ravena, siglo VI. Igualmente se utiliza la parábola de las vírgenes sabias y las vírgenes ignorantes, Pero no será hasta el transcurso entre los siglos VIII a IX, que aparecerán las representaciones clásicas del Juicio Final con sus elementos característicos: Fresco de la fachada oeste de la iglesia de Mustair (Suiza), datado alrededor del año 800. La disposición en registros superpuestos que tanta fortuna cobrará en los tratamientos posteriores del tema, puede verse ya aquí: el "Adventus Dómini" o Cristo en Majestad, y el ángel de Dios

separando a los justos de los condenados. Sucesivamente se incorporan otros motivos que luego serán ya clásicos: El Juez supremo con la Cruz, símbolo de la redención (Manuscritos carolingios de Reichenau), Cristo con el pecho desnudo mostrando la herida de su costado, los tres Patriarcas, Abraham, Isaac y Jacob, y la turbamulta de los condenados, entre otros, comienzan a mostrarse en los tímpanos de las primeras iglesias románicas: Sainte-Foy de Conques (siglo XI), Saint-Trophime de Arlés, por ejemplo.

Más tarde, en las catedrales góticas, las escenas relativas al Juicio Final se pueblan con figuras y esquemas progresivamente complejos: aparecen, la Virgen y San Juan Evangelista, el grupo de los elegidos (en el seno de Abraham o guiados por los ángeles), el grupo de los condenados torturados por los demonios, el infierno representado como una gigantesca boca armada de dientes aguzados y de la que brotan llamaradas, el Arcángel Miguel pesando las almas mientras un demonio intenta vencer hacia su lado el platillo donde permanece el alma. Todo ello va acompañado en ocasiones con imágenes relativas a otros episodios de las escrituras, y además de en las iglesias, dichos temas son recogidos también por los artistas de la época y posteriores (Van Eyck, Memling, Miguel Angel, Rubens, etc.) (DUCHET-SUCHAUX, Op. cit., 212).

En España, el tema del Juicio Final aparece en los Beatos, manuscritos que transmiten los Comentarios al Apocalipsis, atribuidos a Beato de Liébana y redactados por vez primera en el año 776 (DE SILVA Y VERASTEGUI, S.: 1993, 4). Entre ellos, en el Beato de la Biblioteca Nacional de Madrid (hacia 930-950), en el de los reyes Fernando I y Sancha (año 1047), o en el Beato Navarro de la Biblioteca Nacional de París (finales del siglo XII). Excepto en el primero -y más antiguo de los mencionados- que reproduce el tema en forma indirecta (visión del Hijo del Hombre sobre una nube con una hoz en las manos, ángeles que cortan las viñas) y sincrética de diversas escenas relacionadas simbólicamente con el Juicio, los dos siguientes presentan ya una disposición jerarquizada y estratificada de los personajes (Cristo en majestad, elegidos, condenados, visión del infierno) que será repetida una y otra vez por los artistas siguientes.

En relación con los Beatos, hay que mencionar también el de San Andrés de Arroyo (Biblioteca Nacional de París, principios del siglo XIII) como asiento de diversas novedades introducidas por el miniaturista respecto a los elementos que tradicionalmente integraban el tema del Juicio. Así vemos una disposición más clara de los personajes, la representación del infierno como una boca gigantesca y abierta que se traga a los condenados, y por primera vez, la distinción y señalamiento de individuos pertenecientes a los estamentos sociales de la época entre los justos y entre los condenados: reyes, obispos, abades, monjes, nobles y pueblo llano (DE SILVA Y VERASTEGUI, Op. cit., VIII). La estratificación social así recogida, que se prolongará en los Juicios Finales esculpidos en las portadas de catedrales e iglesias, inaugura una modalidad en el tratamiento, de gran importancia por lo que tiene de testimonio respecto a las nuevas fuerzas y clases sociales que, por entonces, comienzan a emerger y a señalarse en Europa.

II

"Nomem illi mors"

En relación con el tema de éste trabajo, el Museo Provincial de Lugo conserva en sus salas dedicadas al Arte Sacro, junto a diversas muestras de pintura de temática religiosa, imaginería y distintos objetos litúrgicos, un interesantísimo cuadro titulado precisamente "El Juicio Final". Se halla colocado en la primera de dichas salas, sobre la pared existente frente a la entrada desde el refectorio, y muy próximo a la escalera que conduce a la planta superior del edificio. En el cartel identificativo que lo acompaña se dice:

"Anónimo español. El Juicio Final. Finais do S. XV - principios S. XVI.

Táboa, Doado por D. Alvaro Gil".

Por su parte, en el "Catálogo de Pintura" del Museo Provincial, la obra se reseña de la siguiente forma:

"El Juicio Final, Tabla, 2,29 x 2,48.

En medio, el Padre, juez, en óvalo formado por cabezas de querubines, sobre sus hombros, la espada y el laurel. Un segundo óvalo formado por ángeles militantes, adorantes, trompeteros (con las palabras "sortiu" y "a judici"), y en medio, uno que porta los símbolos de la Pasión. A los lados, dos filas de santos y doctores que convergen hacia el Padre. En la parte inferior: a la derecha, los malditos conducidos por los demonios al fuego eterno; destaca una monja a la que un demonio le arranca la lengua; sobre ella, en la capa de un fraile, "ego solvium". A la izquierda, los bienaventurados conducidos por ángeles.

Tabla de fines XV o principios XVI. Donativo de D. Alvaro Gil Varela (CARBALLO-CALERO RAMOS, M.^a VICTORIA. 1969, 158).

Para llevar a cabo mi propósito de examinar el simbolismo general que encierra esta obra, así como los motivos y elementos configuradores de dicho simbolismo enmarcados en la tradición iconográfica e histórica que sumariamente he señalado en el capítulo anterior, voy a comenzar haciendo una descripción amplia del cuadro. Es necesario advertir que, a lo largo de esa descripción, hablaré de la disposición de las imágenes que se presentan a nuestra vista, no desde la perspectiva que se ofrece al espectador colocado ante el cuadro, sino desde la mostrada por la propia pintura respecto a sí misma, en tanto que universo y texto dotado de motivos, sentidos e intenciones propias y peculiares.

Esta segunda perspectiva es, según podremos observar, importante para entender el propósito de la obra en lo que se refiere a su hermenéusis, y también en relación a los objetivos exegéticos y expositivos que, sin duda, presidieron el trabajo de su autor. A fin de simplificar las referencias, seguiré en la explicación el esquema que aparece en la figura 1.

La pintura, tal y como vemos, está dividida horizontalmente en dos partes de dimensiones similares (superior e inferior). La parte superior, a su vez, se halla dividida en tres sectores (a los que en el esquema de la figura 1 designo como "A", "B" y "C"). El sector

central es de doble tamaño que los laterales. La segmentación está conseguida mediante unas molduras superpuestas a la tabla de soporte y unidas al grueso marco que sostiene el conjunto del cuadro. La parte inferior aparece sin división alguna, pero en razón de la iconografía allí representada, señalo en ella dos sectores (D1 y D2), cuya pertinencia justificaré más adelante. Las divisiones y segmentaciones antedichas acentúan el significado y el simbolismo de la obra, según veremos.

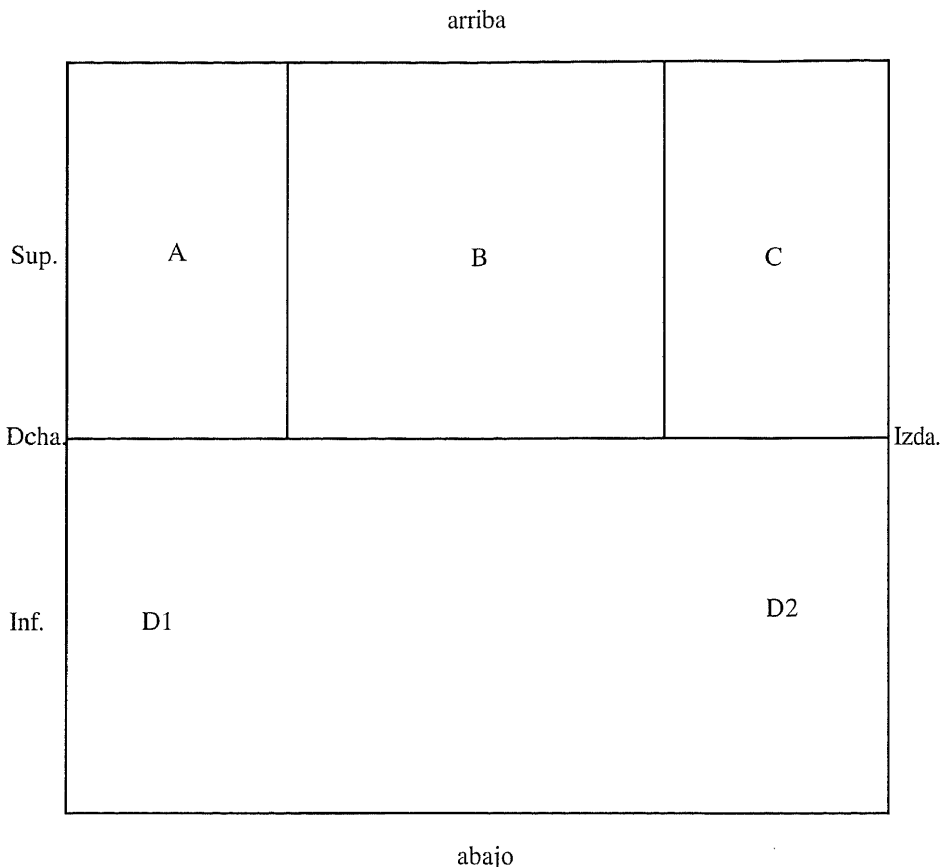


FIGURA 1: Sentidos y direcciones del cuadro respecto a sí mismo.

En la sección superior designada como "A", aparecen dos filas de personajes sentados. En la más próxima al motivo central del cuadro ("B"), hay ocho figuras entre las cuales pueden identificarse -en orden descendente- a la Virgen, a San Pedro, y a San Juan Evangelista con el libro de la Revelación abierto sobre sus rodillas. Dos de los personajes, aparecen revestidos con hábitos de órdenes religiosas. La segunda fila está formada por siete figuras que exhiben los símbolos que acreditan su condición: palmas, instrumentos musicales, tiara papal... Un rasgo destacable en éstas figuras de santos, apóstoles y mártires es el aire de ausencia que muestran algunos de ellos: dirigen su mirada hacia el espectador, o

la dejan vagar en otras direcciones. En el caso del Evangelista, éste parece absorto en su libro y un tanto ajeno a la "Maestas Domini" que se manifiesta próxima a él. En esta sección, ángulo inferior derecho de la misma, se ve señalado el límite entre el Paraíso y el mundo terrenal mediante un borde de nubes. Dos figuras de pequeño tamaño con el rostro vuelto hacia lo alto y dos cabezas de rasgos infantiles, simbolizan almas bienaventuradas que están a punto de cruzar dicho límite.

Dispuesta simétricamente respecto al motivo central, aparece la sección superior a la que designo como "C". En ella, igual que en la anterior, se muestran otras dos filas de ocho y siete personajes sentados en disposición semejante a la ya vista en "A". También entre ellos es posible distinguir diversos santos, apóstoles, profetas y personajes bíblicos (Santiago el Mayor, Zacarías -con una inscripción que lo identifica- el rey David coronado y con su arpa, Santa Inés), así como otros dos revestidos con hábitos de las órdenes mendicantes. Casi todos ellos llevan en sus manos libros cerrados, palmas, espadas, incluso un corderillo. Es significativo que la única inscripción onomástica del cuadro sea precisamente la de Zacarías, uno de los "Profetas menores" (siglo VI A. C.), que ha transmitido a la tradición escatológica cristiana sus ocho visiones anunciadoras de Cristo y reveladoras de muchos detalles acerca de los habitantes del mundo celestial.

Tal y como ocurre en la sección "A", algunos de los figurados en la "C" dirigen su rostro hacia el espectador, y otros adoptan aquél aire ausente del que habalamos antes. Se hallan asimismo separados del lado "terrestre" del cuadro por un nimbo o borde arqueado.

Entre las dos secciones descritas en la parte superior, encontramos la que sin duda contiene el motivo más importante de la pintura (desinada como "B" en el esquema). En ella se representa a Cristo resucitado y triunfante ("Maestas Domini"), con la mitad superior de su cuerpo desnuda, los brazos levantados, y mostrando los signos y heridas de la Crucifixión (en la cabeza, manos, pies y costado derecho). Sobre su hombro derecho, aparece una espada; sobre el izquierdo, un ramo de laurel, elementos que simbolizan en la iconología cristiana el poder de Cristo como Juez, y su triunfo sobre la muerte. En efecto, la espada es un símbolo de autoridad y de justicia; aparece en numerosas representaciones del Juicio Final en manos de Cristo o en su proximidad; es uno de los argumentos de la Ley y de la Fuerza y en tal manera es sostenida frecuentemente por los representantes de Dios. En los textos sagrados, la Palabra divina es comparada con una espada (Apóstoles, 1, 16).

En relación con éstos motivos, hay que señalar que en el sello de la Inquisición aparecen también el laurel y la espada, a ambos lados de una cruz, encerrados en un óvalo y rodeados por la leyenda "Exurge Domine et judica causam tuam", tomada del libro de los Salmos (73). Lo que confirma el carácter atribuido a dicha simbología.

En el cuadro que comentamos, Cristo aparece sentado sobre una especie de arco, en un diseño análogo al utilizado en las representaciones de la "Maestas Domini" que podemos ver en muchas fachadas románicas. El sentido de la presencia y el tamaño del Salvador -que, en los tímpanos, apenas puede ser contenido por la mandorla que lo rodea- lo confirma como "Cosmocócrator" (Señor del cosmos, de las cosas), como "Cronocrátor" (Señor del Tiempo) y como señor de la vida humana, por tanto (GUERRA, 1978. 344 y s.). Tal imagen aparece igualmente recogida en la pintura mural con esas características (por ejemplo, en las de San Clemente de Tahull).

En nuestro cuadro, se mantiene esa disposición en un orden general. Los pies de Cristo se apoyan sobre nubes. A la altura de su costado derecho, la leyenda "Venite benedicti"; al mismo nivel, en su costado izquierdo, figura "Ite maledicti". El efecto "ascen-

dente" y "descendente" provocado por el mismo acto de lectura de dichas frases en uno y otro caso, es uno de los elementos ordenadores y jerarquizadores del cuadro, según comentaré luego.

La imagen del Salvador triunfante se muestra rodeada en un primer óvalo por diez criaturas celestes, representadas por cabezas infantiles con alas. La criatura superior y la inferior de éste óvalo poseen dos alas cada una, mientras que las otras ocho (dispuestas cuatro a cada lado del óvalo), ostentan cada una dos pares de alas plegadas hacia arriba y hacia abajo. Se trata sin duda de los "Kerúbím" (querubines) de la angeología rabínica, que los presenta frecuentemente próximos -o rodeando, sosteniendo- a la presencia divina (Números, 7,89; Samuel, 4,4; Isaías, 37,8; Salmos, 80,2, entre otros) (GONZALO RUBIO, 1977. 23 y s.). *Querubines y Serafines están en lo más alto de la jerarquía angélica según Dionisio Areopagita*: rodean el trono de Dios, o protegen con sus alas el Arca de la Alianza. En la visión de Isaías, los serafines tenían cada uno seis alas, y en la de Ezequiel, los querubines tenían "cada uno cuatro caras, y cada uno cuatro alas" (Ezequiel, 1, 5-10).

Por fuera de éste primer óvalo y a su derecha (según el sentido del cuadro) aparecen otros once ángeles de cuerpo entero con alas. Su distribución de arriba hacia abajo es:

-Tres parejas de ángeles:

* Las dos primeras, con sendos bastones de mensajeros (que revelan una de sus misiones características).

* La tercera, revestida de armaduras, portan escudos y mazas (este tipo de presentación de los ángeles como "caballeros" tiene lugar sobre todo a partir del siglo XIV). (DUCHET-SUCHAUX, Op. cit., 26 y s.).

-Una fila arqueada de cinco ángeles arrodillados, la mirada dirigida hacia Cristo, y las manos juntas en actitud orante.

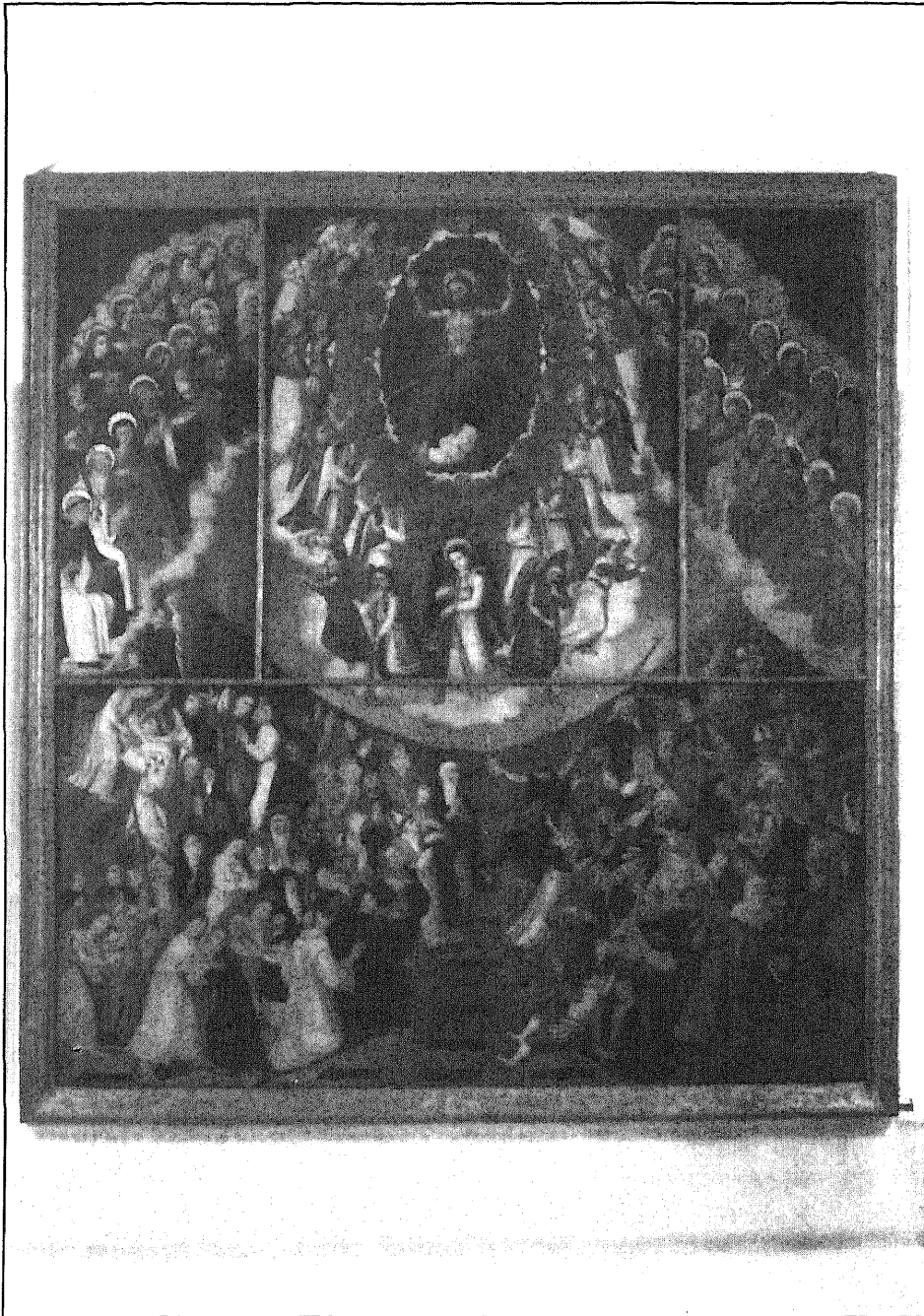
A la izquierda del óvalo (siempre según el sentido del cuadro) se muestran otros doce ángeles, pero en disposición un tanto menos estructurada que la antes descrita para el lado opuesto. Los seis primeros parecen estar de pie, con cuerpo y rostro vueltos hacia la "Mañestas Domini". Los demás, arrodillados, con la vista igualmente dirigida hacia Cristo, y las manos juntas.

En la parte baja de esta sección central, figuran cinco ángeles más: dos de cada lado, con trompetas, y uno en el centro, revestido de dalmática en la que aparece una gran cruz roja. Este último porta los instrumentos de la *Crucifixión*: apoyados sobre su hombro derecho, la cruz de madera, la corona de espinas, una lanza, una pértiga bifurcada en su extremo que sostiene una esponja; en su mano izquierda, los tres clavos. Los ángeles trompeteros extremos de ambos lados tienen, junto a la boca de resonancia de sus respectivos instrumentos, sendas inscripciones: a la derecha, "sortiu"; a la izquierda, "a judici" (siempre en el sentido del cuadro).

Describiré ahora la mitad inferior de la pintura. Como ya he dicho, en ella no aparece división física alguna, pero sí existe una clara partición simbólica, determinada por la propia iconografía. a la derecha de ésta porción inferior (designada como "D1" en el esquema, figura 1), aparecen los justos. Una fila, la más próxima al espacio de separación, se compone de personajes arrodillados, con sus rostros vueltos hacia lo alto y en actitud extática. Por detrás, siete ángeles mezclados entre los elegidos conducen a algunos de entre ellos, bien sosteniéndolos, o señalando hacia arriba, encaminándolos hacia una escalera cuyos peldaños conducen al mundo celestial. De la boca de uno de los bienaventurados -revestido de un hábito blanco, con una cruz- sale una leyenda: "Santo, Santo, Santo".

A la izquierda de la mitad inferior, en la sección designada "D2", y separada de la anterior por un espacio vacío, se muestran los condenados. Es quizá la parte más desestructurada del cuadro. Una turbamulta de individuos empujados por los demonios hacia el fuego eterno que les aguarda con sus llamas en la esquina izquierda, y que simboliza seguramente el terror y la confusión en que aquellos desdichados se ven sumidos. Los diablos muestran un curioso dimorfismo: mientras tres o cuatro de ellos presentan una figura más o menos humanizada, el resto aparece con rasgos claramente animalescos y monstruosos, tal como suelen recogerse en los grabados, pinturas y esculturas medievales: cuernos de fauno, pies de cabra, alas de murciélago, y cola. En todo caso, los sectarios del infierno arrastran a los condenados, algunos de los cuales intentan resistirse luchando contra ellos. Los rostros de los réprobos, muestran el horror de la situación; unos se llevan las manos a la cabeza, y otros parecen dirigir sus lamentos hacia el Eterno Juez, que les ha apartado de sí.

El conjunto del cuadro desprende una gran emotividad, de acuerdo con el propósito que inspiró a su desconocido artífice. Presenta, a mi juicio, muchos rasgos en común con el universo iconográfico en el que solían asentarse este tipo de trabajos; rasgos que serán utilizados asimismo en otras composiciones semejantes a lo largo de las distintas épocas históricas, según he comentado ya. Pero lo que intentaré a continuación es llevar a cabo un examen de esta simbología ofrecida a nuestra observación.



III

"Obscuratus est sol et aer"

Las inquietudes en torno al origen del mundo que nos rodea, y sobre cual será su hipotético final, han incidido siempre sobre las actividades humanas, y en múltiples aspectos y manifestaciones de ellas. En las épocas históricas, inspiraron a los artistas que nos legaron sus testimonios de aquella pulsión que provoca la Trascendencia. Pero los símbolos y las estructuras simbólico-cognitivas que los recogen son seguramente muy anteriores al acontecimiento artístico en sí mismo, considerado como hecho y realización "per se". El ser humano sintió la necesidad de limitar el entorno de esa Trascendencia, de dibujar el recinto del "témenos", asiento o residencia de la divinidad, a fin de que, desde ese entorno (primero la caverna, la matriz terrestre, luego el zigurat, la pirámide, más tarde el templo) fuera posible la teofanía, el encuentro con lo Sagrado.

Preocuparse por el encuentro con la divinidad es preocuparse también por el comienzo del mundo, inaugurar el tiempo cronológico que abarca en sus extremos ese comienzo y el consiguiente final. El tiempo cíclico de algunas mitologías y el tiempo lineal de otras (entre las que se cuenta la cristiana) son maneras distintas de entender ese hecho derivado del conocimiento -y reconocimiento- del límite entre lo sagrado y lo mundano. Pero ambas participan de un mismo impulso en favor de entender y asumir aquella Trascendencia.

Porque lo Sagrado -según nos dice EUGENIO TRIAS (1994. 82 y s.)- pronto revelará su ambivalencia (lo Santo y lo Demoníaco, lo Puro y lo Execrable) y marcará con esa impronta de lo simbólico todo el acontecer, y el obrar, del individuo humano. No hay que olvidar que los símbolos ligan, acercan, fusionan dialécticamente, lo antagónico, lo inmezclable, lo opuesto, lo contradictorio. Ese es su papel y su carácter principal. Por ello el ser humano es quizá ante todo, un animal capaz de simbolizar. Por ello también, sus obras representan mucho de aquello que alberga en su cabeza.

El tema que tratamos concierne directa, íntimamente, a semejante proceso. Los Apocalipsis tallados en la piedra de los templos medievales, casi siempre en el acceso a los lugares sagrados, hablan al creyente de cualquier época de algo que para él son verdades de la fe, una fe extendida como sentimiento universal (el Cronocrátor no es sólo Señor de un tiempo, sino de todos los tiempos, del Tiempo que los engloba a todos ellos). Pero también hablan a muchos otros individuos (por escasa sensibilidad que muestren) acerca de aspectos profundamente ligados a su manera misma de elaborar los pensamientos, pasiones, deseos y esperanzas, dejando aparte cualquier intención religiosa. Es un proceso que se remonta -como muy bien afirma TRIAS- a las épocas remotas en las cuales las cavernas, las oquedades de la tierra, eran el primer y tembloroso contacto del humano con los misterios del nacer, del vivir, y del morir.

Los apocalipsis pétreos, o aquellos otros minuciosamente plasmados por los miniaturistas en sus pergaminos, hablan de una Humanidad que ya ha concluido su camino

por el mundo, o que está muy próxima a su final. Son por tanto una ojeada -a veces temerosa, pero siempre inundada de una cierta esperanza- a los tiempos terminales. Allí se ve -como nos dice Juan- "... un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono uno sentado... Y sobre la cabeza del Sentado, un arco iris de esmeralda..." Es la imagen de la Justicia, pero también de la Amenaza; de la Clemencia, pero también del que está a punto de segar la mies de la Tierra. En los Apocalipsis comienza a mostrarse la naturaleza ambivalente de lo Sagrado.

Pero es en el tema del Juicio Final donde esa bipolaridad confundida manifiesta todas sus posibilidades. En los pergaminos, en las portadas románicas, en los cuadros como el que nos ocupa en éste comentario, se ve claramente presentada esa ambivalencia, una ambivalencia que divide al Mundo más allá de su final. Porque el Apocalipsis todavía está dentro del tiempo cronológico. El Juicio, representa lo que ocurrirá cuando el tiempo se haya consumido. Para hablar con más propiedad -y en un sentido estructuralista- diré que, en el Juicio Final, es decir, sobrepasado el tiempo cronológico, la ambivalencia se transformará, se cristalizará, en una bipolaridad firmemente establecida, cuando precisamente se separen, primero, lo Sagrado y lo humano, e inmediatamente después -en la medida en que este "inmediatamente" sea posible porque ya estamos fuera del tiempo cronológico- lo hagan lo Santo y lo Diabólico, lo Puro y lo Execrable, y ambos lo hagan así para siempre.

Eso es precisamente lo que yo, como observador, trato de explicar cuando contemplo la pintura del presente trabajo. En el esquema de la figura 1, aparecen reseñadas la "espacialidad" del cuadro, la de su autor, y la del espectador que mira: hay un "arriba" y un "abajo", una "derecha" y una "izquierda", que son consecuencia de un "paraíso" y un "infierno", de una imagen de la "divinidad" y de los "santos", y de las figuras (gozosas, extáticas, y dolientes, aterrorizadas) de la humanidad allí representada. Naturalmente, también existen unas dimensiones y unas relaciones geométricas (hay un "arriba" y un "abajo" físicos, etc.); pero esas dimensiones y relaciones están allí independientemente del cuadro en sí; para ellas, bien hubiera podido no estar, o estar cabeza abajo. No es del mundo físico de lo que nos ocupamos ahora, sino del mundo simbólico que emana y brota de un objeto ideado y fabricado precisamente para provocar en nosotros el examen y la reflexión DESDE el símbolo HACIA el mundo.

¿Cuáles son esos elementos y relaciones de las que hablo? En el esquema de la figura 2 trato de representarlas. Hay que hacer el ejercicio mental de "leerlas" como si estuviesen superpuestas a los motivos icónicos del cuadro, y, en efecto, allí están. aún cuando no podamos verlas físicamente.

En el centro de la parte superior (lo que correspondería con la representación de Cristo en majestad), la Divinidad, el Poder que regula y estructura con su fuerza y con su presencia la totalidad de la obra. Estamos en el universo de los Sagrado, y más concretamente en su expresión de "lo Santo". Aquí no sólo encontramos la figura más importante del cuadro (por su significación dentro del conjunto del texto pictórico), sino sobre todo el núcleo del que parten las líneas energéticas (en el orden simbólico) que provocan la jerarquización de los restantes personajes. En este punto empieza el relato (el Juicio), y asimismo, empieza a presentarse la bipolarización.

Pero la Divinidad nunca va a manifestarse directamente. La teofanía necesita en cualquier caso mediadores a través de los cuales llegar hasta el destinatario de sus mensajes, o de su fuerza. Nuestra pintura hace desempeñar ese papel (mitad protector, mitad retransmisor) a dos tipos de ángeles:

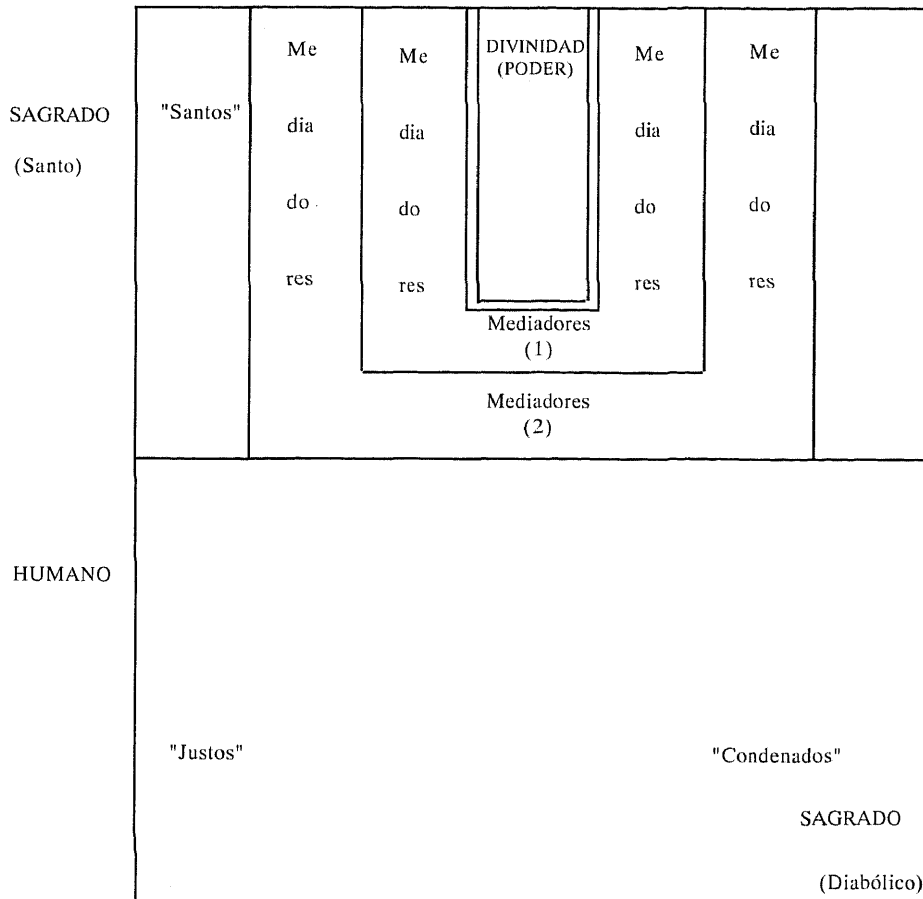


FIGURA 2: Conceptos, estructuras y relaciones en el cuadro "El Juicio Final".

-Los querubines (MEDIADORES 1): rodean y sostienen el Trono de Dios, de acuerdo con la tradición recogida en los textos sagrados anteriormente mencionados.

-El resto de los ángeles (MEDIADORES 2), que conducen la fuerza inconmensurable de la "Maiestas Domini" en dos direcciones:

* Horizontal (sentidos "derecha" e "izquierda"): hacia los "Santos" colocados en el cuadro a ambos lados del motivo central.

* Vertical (sentidos "arriba" y "abajo"): desde la Divinidad hacia abajo (y aquí se manifiesta el sentido de lectura de la frase "Ite maledicti" junto al costado izquierdo de Cristo). Y desde abajo hacia la Divinidad (frase junto a su costado derecho "Veni Benedicti").

Los ángeles que están en la parte inferior respecto a Cristo, resaltan este papel de mediadores (y de alguna manera, catalizadores de la fuerza que viene de la Divinidad) con su "Invasión" -perfectamente visible en el diseño del cuadro- de la porción a la que denominamos lo HUMANO. Las leyendas "Sortiu" y "A judici", confirman esa misión transmisora.

La bipolarización se manifiesta ya aquí, si bien de manera mucho menos acentuada en la parte superior del cuadro, en lo que titulamos ahora SAGRADO ("Santo"). Poco acentuada, pero en modo alguno inexistente, según podemos deducir de:

-La mayor jerarquía de los personajes que están a la DERECHA de Cristo (La Virgen, San Pedro, San Juan Evangelista, un Papa, entre otros) sobre los que están a su IZQUIERDA (Zacarías, David, Santa Inés...)

-La mayor jerarquía de los que (en ambos lados) se colocan en la primera fila, sobre los que permanecen en la segunda.

El relato, en su aparente unidad cronológica (el momento del juicio), manifiesta no obstante algo del instante precedente (el Apocalipsis), de la confusión que resulta en el primer tiempo de aquella transformación de la ambivalencia de lo Sagrado en bipolaridad de la que antes hablé. Así observamos que en la parte superior -el universo de la Sagrado en su acepción "lo Santo"- se describe una situación que además de permanecer estable desde el período anterior (el tiempo precedente al Juicio), viene a representar -y la iconografía así lo recoge- una imagen del templo cósmico. Esa situación de estabilidad es inherente a la condición de "bienaventurado" predicada de los Santos y Mártires, que además reciben esa condición con carácter permanente.

Pero no ocurre lo mismo con la Humanidad que el cuadro muestra. Sus individuos han de atravesar un límite, pasar de una situación (la de mortales) a otra (la de inmortales). La adquisición de esa propiedad -la inmortalidad- sólo puede efectuarse a partir de una fuerza, causa, o impulso externo a los sujetos afectados, pero que forme parte también del ámbito simbólico-cognitivo que sostiene al relato en sí. En el instante descrito por el cuadro ese proceso ya ha tenido lugar: la muerte, como rito iniciático necesario para acceder a una nueva vida, ha ocurrido. Los individuos poseen ahora una nueva cualidad, la de ser inmortales, aún cuando unos lo sean para gozar en el Paraíso y los otros para sufrir en el Infierno.

El acto, la iniciativa que ha producido la nueva situación, es sin duda el Juicio, la Presencia de la Divinidad en ese templo cósmico que es la mandorla o el óvalo en nuestro caso. A su vez, el templo cósmico -reconocible por el trazado de los signos de orientación- reproduce el acto cósmico originario: la separación del Cielo y la Tierra. La relación presencial mantenida entre la Divinidad por medio de su rostro visible (el Hijo de Dios) y su actitud mayestática, y los Testigos de la teofanía, provoca casi simultáneamente la adquisición de una nueva cualidad por éstos (la inmortalidad), y su separación ("justos" - "condenados"). La vida eterna y la eterna condenación han sobrevenido como un re-nacimiento tras la muerte iniciática (física), y esa situación se amolda a la preexistente de los "bienaventurados" que aguardan en el Paraíso.

Con ello se consigue proporcionar al cuadro una movilidad simbólica evidente, que resalta como uno de los motivos "ocultos" de la emoción que su visión despierta en el espectador. El actuar de los símbolos del "Juicio Final" contrasta así con el fondo que aquella actuación siempre pone de manifiesto: el Misterio, la huida del significado hacia ese horizonte inalcanzable constituido por el acervo cognitivo humano, por sus deseos, pasiones y esperanzas.

En la pintura que comentamos, el acto de comunicación entre la Divinidad y los Testigos es, por tanto, la fuerza escondida que moviliza a los diferentes actores del relato. Se lleva a cabo de la siguiente forma:

-Desde la Divinidad: a través de los mediadores (MEDIADORES 2) -frases "sortiu" y "a judici"- hacia los Testigos.

-Desde los Testigos: hacia la Divinidad, mediante las actitudes mostradas (extática, de oración, de invocación y alabanza -leyenda "Santo, Santo, Santo" en una de las figuras- o de terror, arrebato y desesperación).

Los personajes que habitan en el Paraíso están igualmente sometidos a la acción de aquella fuerza ordenadora, tal como queda apuntado. Pero en ellos el efecto es menos acentuado, entre otras razones por la muy evidente de que no tienen que conquistar -al contrario que los del ámbito humano- un estatus del que ya gozan, limitándose por tanto a confirmar en cierta medida el desplazamiento de la energía teofánica hacia el universo terrestre, objeto primordial, al fin, del Juicio.

Esos dos aspectos de lo Sagrado que derivan de la actuación de la Divinidad sobre el universo, traducen desde luego un concreto modo de pensar. En la pintura que analizamos, el esquema del Cosmos presentado ante nuestros ojos viene a reproducir tanto el deseo de un Orden como la jerarquización inherente a ese ordenamiento pretendido. Las diferentes clases sociales de la época aparecen en el cuadro justificando su existencia y su pertinencia: el clero, la nobleza, la milicia, y el pueblo, tanto entre los justos como entre los condenados. Pero la estratificación social no sólo testimonia el hecho de la diversidad, sino que quiere contribuir a sancionarla como Orden, y muy especialmente como Orden querido y aceptado por la Divinidad, ya que como fenómeno social, la religión es -conforme señala Clifford Geertz- un sistema cultural que sirve como orientación utilizando un sistema de símbolos que actúa en tanto que modelo de la realidad y para la realidad, materializando las manifestaciones de lo Divino y definiendo una imagen -o imágenes- de orden cósmico, es decir, una cosmovisión. (GEERTZ, 1990, 89 y s.).

De tal manera, se justifica la representación en el cuadro de individuos de las diversas capas sociales de la época con sus atributos (vestiduras religiosas: mitras papales, sombreros cardenalicios, hábitos monásticos; coronas reales; corazas y armas de la milicia; sayales de peregrino...), y se resalta con el número de sujetos representados la importancia relativa de los distintos órdenes. Entre los "justos" (D1), he contado no menos de diez personajes con ropajes y signos que los identifican como pertenecientes al clero: dos con tiara pontifical, uno con mitra, uno con sombrero cardenalicio, cuatro frailes, y dos monjas. En este sector aparecen igualmente, un rey, tres caballeros (con armaduras y pica), y un peregrino (con las veneras en sus vestidos), entre otros menos diferenciados.

Entre los "condenados", por su parte, figuran un obispo, un cardenal, dos frailes y una monja (a la que un demonio parece querer arrancar la lengua con una especie de tenaza). También aparecen dos reyes (o figuras coronadas), y otros dos caballeros con sus vestiduras características.

Según hemos visto ya, la costumbre de representar entre los justos y los condenados a personas de los diferentes estamentos sociales, se manifiesta bastante pronto, por ejemplo, en los Beatos del siglo XIII. El testimonio de semejante rasgo en nuestro cuadro refleja además de una idea del orden social vigente, el propósito de sancionar aquella jerarquización incluyéndola en el flujo energético que, procedente de la Divinidad, asienta y distribuye los temas y figuras del relato pictórico.

La confusión que parece resaltar como característica del sector de los réprobos (D2) y que contrasta vivamente con la sensación de tranquilidad que reina entre los justos, está subrayada por la existencia de una separación neta entre ambos conjuntos. Ese límite es consecuencia de la acción del Supremo Juez, y su culminación obligará a los individuos pertenecientes a uno y otro grupo a traspasar definitivamente las fronteras respectivas que

señalan los ámbitos de lo Humano y de lo Sagrado (en sus dos acepciones de lo Santo y lo Diabólico). En el cuadro, la primera de dichas acepciones ocupa comparativamente un volumen mayor que la segunda -es decir, lo Diabólico- apenas sugerida por las llamas dibujadas en la esquina izquierda. El Infierno aquí ya no se representa mediante una boca abierta y amenazante que se traga a los condenados. La simbología se ha hecho mas sutil, y precisamente por ello tanto más amenazante: el Fuego se contrapone ahora a la luz, y esas dos manifestaciones de lo brillante, de lo cálido, de lo ardiente, se vuelven imágenes antagónicas de algo que, en el fondo, sigue siendo Uno.

Así, el relato mítico salva con el concurso de la acción simbólica la distancia aparentemente infranqueable que separa lo Sagrado de lo Humano. El símbolo concilia y aglutina esas dos categorías en oposición, presentándolas según nos dice TRIAS (Op, cit., 110 y s.) en toda su complejidad y ambivalencia. De tal forma, la representación pictórica de ese drama post-temporal que es el Juicio Ultimo, alberga asimismo en su desarrollo textual los elementos que se refieren al Comienzo de los Tiempos, cuando el ser humano intentó llevar a cabo el proceso más arduo y difícil de toda su historia: separar su universo interior, su pensamiento, del Cosmos en el que aquél pensamiento había nacido y crecido. Dicha elaboración condicionó tan profundamente su estructura y las posibilidades de su destino posterior, que las huellas del principio vibran todavía en nuestra alma, y se manifiestan al contemplar obras como ésta que hemos comentado.

BIBLIOGRAFÍA

- BLÁZQUEZ, J. M.³ - MARTÍNEZ-PINNA, J. - MONTERO, SANTIAGO: 1993. "Historia de las Religiones Antiguas. Oriente, Grecia y Roma". Ed. Cátedra.
- DAVY, MARIE-MADELEINE: 1977. "Initiation a la symbolique romane". Flammarion.
- DE SILVA Y VERASTEGUI, SOLEDAD: 1993. "Los Beatos". Cuadernos de Arte Español, n.º 100. Historia 16.
- DUCHET-SUCAUS, GASTON - PASTOUREAU, MICHEL: 1990. "La Bible et les Saints. Guide iconographique". Flammarion.
- ELIADE, MIRCEA - COULIANO, IOAN P.: 1990. "Dictionnaire des religions" Plon (París). Ed. española: 1992, Ed. Paidós Ibérica.
- GEERTZ, CLIFFORD: 1990. "La interpretación de las culturas". Gedisa.
- GONZALO RUBIO, CONCEPCIÓN: 1977. "La Angeología en la literatura rabínica y sefardí". Ameller Ediciones. Barcelona.
- GUERRA, MANUEL: 1978. "Simbología Románica". Fundación Universitaria Española. Madrid.
- LARA PEINADO, FEDERICO (Ed.): "El Libro de los Muertos". Tecnos.
- LE GOFF, JACQUES: 1981. "La naissance du Purgatoire". Editions Gallimard.
- NACAR, E. - COLUNGA, A. (Vr.): 1985, "Sagrada Biblia", La Editorial Católica, S. A.
- NIETO ALCAIDE, VÍCTOR - CHECA, FERNANDO. 1993. "El Renacimiento". Ediciones Istmo.
- SHAVER-CRANDELL, ANNE: 1982. "The Middle Ages". Press Syndicate of the University of Cambridge, Ed. española: 1989. "La Edad Media". Colección Introducción a la Historia del Arte, Ed. Gustavo Gili, S. A.
- TRIAS, EUGENIO: 1994. "La edad del espíritu", Ed. Destino.