

EL “ENGULLIDOR”. HACIA UNA TIPOLOGÍA DE LA MÁSCARA DE HORROR EN LA ESCULTURA ROMÁNICA

José Javier López de Ocáriz y Alzola
(UNED, Vitoria)

La puerta del segundo milenio desde el Nacimiento de Cristo va a cerrarse pronto. Como todo gran aniversario, invita a mirar al pasado para encontrar pistas con que orientar el futuro. Como es sabido, la palabra Milenarismo¹ evoca las diversas concepciones y actitudes jiliásticas, -más sugeridas desde los historiadores que confirmadas por los documentos- envueltas en un aroma de utopía donde se enarbolan como un estandarte las aspiraciones colectivas.

Dejando a otros autores las precisiones ideológicas o históricas en torno al “Milenarismo”, “Apocalipticismo” o “Escatologismo”, nos centramos en un aspecto concreto y visual, la imagen de una boca monstruosa abierta para tragar figuras humanas. El tema del engullidor se ilustra en numerosas imágenes de escultura románica. Profundizar en el imaginario de una sociedad del pasado a través de las imágenes representadas, puede proporcionar una rica fuente de informaciones y matizaciones históricas. Intentamos avanzar algunas precisiones sobre este tema y recoger los conceptos que sugieren sus tipos o variantes más habituales, citando como fuentes más accesibles los textos bíblicos.

1. Es una empresa vana indagar en la historia con precisos cálculos sobre el comienzo o el final de los diez siglos venturosos del milenio. Y si alguien pretende establecer de manera simplista la cifra redonda del año 1000, no se debe olvidar que en todo caso en el Cristianismo los santos -y en especial los mártires- son honrados precisamente en la fecha de su muerte y no en la de su nacimiento. Tratándose de Jesucristo, el argumento se mostraría aún con más claridad por la trascendencia teológica que supone la Resurrección. Pero en cualquier caso, la frase clave para evitar indagaciones fútiles sobre los últimos tiempos se halla en el mismo evangelio: “Mas de aquel día y hora, nadie sabe nada, ni los ángeles del cielo, ni el Hijo, sino sólo el Padre.” (Mt 24,36)

El “documento fundacional” de la corriente escatológica en el Cristianismo es sin duda el Apocalipsis de San Juan, rico en imágenes y en sentencias. Partimos de una de éstas: “Ecce nova facio omnia” (Ap 21,5). Y dijo el que estaba sentado en el trono: “He aquí que renuevo todas las cosas”².

Este anuncio del Gran Cambio revela el mensaje fundamental del Apocalipsis en sus capítulos finales. Se rompe con la realidad del pasado y con el mundo terreno, para anunciar en Ap 21,1 “un cielo nuevo y una tierra nueva”: la Jerusalén Celestial. Pero ese gran paso va sellado por el proceso dialéctico de un Gran Combate y un Gran Juicio. El adversario es tan temible que el Gran Combate debe espaciarse en dos batallas. Una ya tuvo lugar, con victoria parcial sobre Babilonia y la Bestia, que habían sembrado el terror y la desolación por la tierra. Se abre entonces el tiempo del reinado terrestre de 1.000 años de prueba, que culmina en la segunda gran batalla, para la que ya queda anunciada la Victoria definitiva.

El tiempo que toca vivir a los cristianos es esa larga fase de prueba previa a la victoria. Para entender las circunstancias y la situación -de amenaza latente- de los terribles enemigos, resulta clave el capítulo 20 del Apocalipsis: “Luego vi a un Angel que bajaba del cielo y tenía en su mano la llave del Abismo y una gran cadena. Dominó al Dragón -según la Vulgata-, la Serpiente Antigua -que es el Diablo y Satanás- y la encadenó por mil años. La arrojó al Abismo, la encerró y puso encima los sellos, para que no sedujera más a las naciones, hasta que se cumplieran los mil años. Después tiene que ser soltada por poco tiempo.” (Ap 20,1-10).

Muchos otros textos apocalípticos señalan en la Biblia a los adversarios encarnizados del Cordero y de sus seguidores los cristianos. Pero el texto citado es suficiente para evocar algunos de los signos estremecedores de los tiempos escatológicos, designados como Dragón, Serpiente Antigua, Diablo, Satanás y Abismo.

Centrándome en mi tema, el de las imágenes de monstruos andrófagos -engullidores- insistiré en el rastreo de los signos bíblicos que se expresan con esta iconografía, presentando algunos ejemplos seleccionados de la plástica escultórica románica. No trato de realizar un estudio formal, ni una catalogación de obras, ni una valoración artística. No abundaré en la multiplicación de ejemplos³ a la búsqueda de variantes formales o estilísticas, y sólo se citarán algunos por conocidos o por próximos, si parecen significativos. No se pretende en ningún modo desarrollar el

2. En la traducción glosada de la Biblia de Jerusalén se indica: “Mira que hago un mundo -es decir un universo- nuevo”. El texto lo recoge y comenta J.LE GOFF, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, París, Arthaud, 1984, p.215-223.

3. Para tener una visión panorámica sobre las imágenes infernales en la Edad Media es absolutamente recomendable la consulta de la obra de J.BASCHET, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Roma, École Française de Rome, 1993. Son en especial atrayentes las relaciones que establece entre imágenes y textos. La riqueza de imágenes en las miniaturas -como el impactante “Gorgonéion”- hace palidecer la capacidad expresiva de los relieves esculpidos.



Fig. 1: Armentia. Medusa de fuego que recuerda el Gorgonción de las miniaturas. Engulle a un condenado, un pie, un brazo y un sapo.

análisis iconográfico, sino se trata de esbozar una explicitación temática, con mención expresa de los conceptos originarios que, a partir de fuentes bíblicas, han podido confluír en la plasmación y difusión de un motivo iconográfico caracterizado por la devoración de figuras humanas. Respecto al mismo tema, se constata la necesidad de proseguir la búsqueda de mayores precisiones iconográficas⁴ -lo ideal sería realizar inventarios y definir los criterios para una clasificación de variantes-. Cabe también realizar otras aproximaciones, aparte de las matizaciones estilísticas y técnicas, como el constatar de manera sistemática las características de ubicación en el edificio, e incluso de completarlo con precisiones cronológicas e históricas, sin olvidar el posible complemento de la psicología y el recurso a la literatura de la época.

Sabemos bien que más fuerza que los textos tienen las imágenes. Ya decía Víctor Hugo que en la Edad Media nada importante ha pensado el genio humano que no lo haya grabado en piedra. Para los hombres y mujeres de la Edad Media que contemplaron la plástica de estos signos apocalípticos, el mensaje y el efecto fue sin duda fuerte. No merece la pena formular ahora la pregunta: ¿qué pensaba de esto el tallista, o el simple parroquiano del siglo XII?, y mucho menos: ¿alguien relacionaba esto con ideas o ideales milenaristas o jiliásticos? Queda abierta la cuestión, pero creo que es casi imposible resolverla por falta de información concreta. Su posible función “apotropaica” -para expulsar o exorcizar la diversidad de males amenazadores en que creían-, es absolutamente verosímil, -la hipótesis se basa en extrapolaciones a partir de ecos recientes- pero habría que buscar más apoyos para su verificación y concreción en la época. La literatura ofrece algunos indicios genéricos del efecto inducido en los espectadores medievales, como el precioso testimonio de la madre del poeta medieval francés François Villon:

*“Mujer soy, pobrecita y anciana
que nada sé, ni jamás leí una letra.
En la iglesia a la que voy como feligresa
veo pintado el paraíso con arpas y laudes
y un infierno en que los condenados son cocidos.
El uno me da miedo, el otro alegría y gozo”⁵.*

Es evidente que debemos aprovechar los textos para entender y acompañar las imágenes, pero es ilusorio pretender alcanzar todas las claves, pues en la interpretación de los tallistas hay muchas sobrelecturas y mucho de libertad y juego creativo. No se puede tampoco olvidar que en la escultura monumental, siempre dependiente del organigrama arquitectónico, es decisiva la subordinación al marco y al contexto. Según

4. Una fuente inagotable la constituye L. REAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento*, T.1, vol.2, (P.U.F., 1957), reed., Ed. del Serbal, Barcelona, 1996. Para el tema ver p.553-559 y 774-776. La referencia al Purgatorio tiene como interlocutor preferente la obra clásica de J. LE GOFF, *La naissance du Purgatoire*, París, Gallimard, 1981.

5. François VILLON, *Ballade pour prier Notre-Dame* (edición de las obras poéticas del autor), París, Garnier-Flammarion, 1965, p.84.

la teoría "clásica", de la que es un típico exponente Emile Mâle⁶, unos artistas disciplinados se esforzarían por contar en imágenes las verdades del dogma poniéndose al dictado de un teólogo erudito. Los relieves constituyen de ese modo la llamada "Biblia de piedra". Por tanto, lo que no encaja ahí debe considerarse fantasía del artista -que garabatea en los márgenes-, o bien puros aditamentos para resaltar la decoración. La gran labor de E.Mâle no se resiente porque hoy debemos matizar mucho su enfoque. Es evidente que en el arte medieval proliferan los temas fantásticos. Parece como si desde los tinteros de los miniaturistas y desde las canteras de la piedra se filtrasen sin cesar alimañas, monstruos que torcieran el cálamo o el cincel con los más ingeniosos caprichos de la imaginación. A veces no son un puro invento espontáneo, pues pueden hacerse eco de un sistema de pensamiento del que hoy quedan pocas referencias, como lo muestran algunas alusiones a la "Psychomaquia" y a los Bestiarios. El universo maravilloso de los monstruos llega tanto del fabuloso Oriente como de las brumas nórdicas, pero engrana perfectamente en toda Europa occidental, porque las mitologías y creencias autóctonas los encarnan, los habitan y rápidamente quedan integrados.

El despliegue de imágenes fantásticas -"superfluas"- fue tan grande que provocó la reacción enérgica de San Bernardo en su Apología a Guillaume de Saint-Thierry (1124-1125).⁷ El famoso texto reseña cuidadosamente, como no hay otro en la patrística medieval, los motivos iconográficos "chocantes" a los que califica de "formosa deformitas" (bella deformidad), otorgándoles carta de naturaleza. Eso no pasaría si sólo fueran puros "adornos". San Bernardo los había contemplado despacio -sin duda curioso y complacido, pese a su crítica-: monos inmundos, fieros leones, centauros monstruosos, tigres y sobre todo híbridos: cuadrúpedos con cola de serpiente, pez con cabeza de cuadrúpedo, bestia mitad cabra y mitad caballo, o un animal cornudo con ancas de caballo. No cita la devoración, pero al menos se refleja la amenaza de tigres y leones o la monstruosidad.

Estas imágenes de fuerza, de horror, que relacionan la violencia y lo sagrado, avivan un tema polémico que puso de relieve René Girard.⁸ Planteamientos de lucha, de victoria, de muerte o de vida. Es una épica de carácter sagrado, una epopeya religiosa. Las imágenes que presentamos son la quintaesencia de la confrontación, el reportaje en vivo de la refriega. Los monstruos revelan el esfuerzo de inversión de los valores que a veces asoma en la Edad Media, porque la transgresión refuerza la norma.

Tema tortuoso, intrincado, el del engullidor, pero comparado con muchos de los asuntos evocados en los relieves románicos, tema con información escrita. Los entronques con un contexto literario son en este caso inusualmente fuertes. Podíamos

6. É.MALE, *L'art religieux du XIIe siècle en France. Etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, París, A.Colin, 1922. IBIDEM, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie et sur ses sources d'inspiration*, (1898), reed. París, A.Colin, 1993.
7. SAN BERNARDO, *Apología a Guillermo de Saint-Thierry*, MIGNE, P.L. CLXXXII, cap.XII, 914-916. J.J. LOPEZ DE OCARIZ ALZOLA, *Un ejemplo originario de Armentia, sobre la «formosa deformitas» de San Bernardo*, en *Lecturas de Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz 1990, p. 227-233.
8. R.GIRARD, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1983.

presentar varios centenares de citas del A.T. y del N.T. referentes a las imágenes, ver sus glosas en los textos patrísticos, y los comentarios de historiadores del arte como Emile Mâle. Pero con todo y con eso, no queda todo dicho. Es éste uno de esos temas en que se ve clara la necesaria confluencia de enfoques desde la historia -de las mentalidades- historia del arte, antropología. Desde luego los biblistas, pero incluso la psicología y muchas otras ramas de investigación se ven interpeladas.

El engullidor es un tema relativamente abundante en los relieves románicos, a veces menos visible por ocultarse en ménsulas o canecillos. Aparece en algunos casos integrado a un programa -en portadas sobre todo- otras veces son imágenes aisladas. “Ubique daemon” (el demonio, por todas partes), se llegó a decir para retratar a la Edad Media. Inevitablemente al rastrear ahora el tema del Engullidor toparemos con la acre presencia diabólica y trataremos de desenmascararlo pese a sus múltiples disfraces.

El engullidor y sus tipologías

Las fauces devoradoras

El engullidor nunca es una persona humana, no se trata de caníbales antropófagos, ni de ogros de cuento. La explicación es que en el cristianismo se considera al hombre “imagen de Dios”, luego el rostro humano nunca puede mostrarse como devorador de otro ser humano. En la plástica artística cristiana tal gesto es absolutamente impropio de lo humano. Como en el teatro, con esa máscara de devoración se evocan otras realidades o seres no humanos, más bien anti-humanos. La devoración se presenta como un signo de in-humanidad. Por ello el modelo de que se parte es de una testa animal, con rasgos exagerados, de manera que con sólo las fauces se simboliza toda la animalidad, y es ésta quien adquiere el carácter de arquetipo devorador. Como en el antiguo panteón egipcio, ciertos animales se convierten en expresión de lo sobrehumano.

Llamamos Engullidor a la representación plástica de un ser cuya función más destacada es la de devorar seres humanos. En la literatura se habla a veces de monstruo andrófago, atribuyendo el carácter monstruoso más por el horror del gesto que por caracterizarse como un híbrido. Pero, al tratarse muchas veces de una gran cabeza o un busto, su identificación “biológica” casi nunca es clara. Básicamente se inspira en animales considerados temibles: felinos o reptiles. Entre los felinos el más característico es el león, y de los reptiles los saurios y los ofidios. Los reptiles se representan a tamaño gigantesco, y las serpientes recuerdan más a las variedades de boa o pitón que a las culebras europeas⁹. Se trata ahora de señalar uno a uno los tipos que han podido de hecho inspirar y encarnar la iconografía románica del engullidor:

9. Pero no es tarea fácil ni en absoluto aconsejable apurar las definiciones, ni viene al caso perseguir clasificaciones zoológicas siguiendo a Linneo y Buffon.

Las tipologías con referencia a Animales Terribles

La lucha y la amenaza tiene como protagonistas figuras y conceptos basados en animales reales, desmesurados o fantásticos: la Serpiente, el León, el Monstruo marino o Dragón. Estos tres tipos cuentan con una larga tradición literaria como los más destacados seres amenazantes, avezados en el terrible gesto de morder o devorar.

LEÓN: En el contexto bíblico es un ejemplo tomado de la inmediata realidad¹⁰. En Palestina abundan los leones en la época del A.T. -lo recuerda 2Re 17,25-26- y sólo empiezan a escasear en época romana (D.E.B., p.901-902). El pasaje más conocido en relación al león devorador es el del libro de Daniel: Dan 6,7s; 14,30-42, con el famoso "Iacus leonum" (foso de los leones de Babilonia). El león es símbolo de fuerza, y con él se compara a los personajes poderosos: al mismo Dios, al Mesías, al rey y al pueblo de Israel. En especial se relaciona con Judá y su tribu (Gén 49,9), texto citado en el Apocalipsis atribuyendo al León de Judá un carácter mesiánico como retoño de David. Por otro lado, al ser peligroso y terrible, también se le relaciona con los enemigos, con el rey tiránico, el impío y el Demonio. En este caso es conocidísima la expresión: "Vuestro Adversario, el Diablo, ronda como León rugiente, buscando a quién devorar" (1Pe 5,8). Esta frase se popularizó enormemente en medios eclesiásticos al recitarse en el Oficio de Completas, antes de acostarse.

SERPIENTE: De ella deriva el DRAGÓN (el rey de las serpientes). La Serpiente, cuando es identificada con Leviatán y el término hebreo "tannîn" (dragón), se refiere a seres míticos y acuáticos. En cambio Nejustán (D.E.B., p.1084) es la serpiente de bronce que era objeto de culto (2Re 18,4). Su nombre se deriva del término genérico "najas" que designa también la serpiente del paraíso en Gn 3, pero incluso también se refiere a Leviatán en Is 27,1. (D.E.B., p.1425-1426).

DRAGÓN: Su imagen se ha popularizado en todos los folklores, desde China a Occidente¹¹, pero sus raíces son muy antiguas. Como se ha recordado, los LXX (Setenta) emplean este vocablo para traducir el hebreo "tannîn". En su origen se designaba así un monstruo marino de siete cabezas que Yahveh partió de un tajo al triunfar del caos primordial. Aparece desmitologizado en textos más recientes, asimilándolo a cetáceos o al cocodrilo. Pero el autor del Apocalipsis vuelve a la tradición mitológica retomando como protagonista al dragón de siete cabezas (Ap 12,3) que identifica con la serpiente antigua de Gn 3 -el diablo- y Satán, convirtiendo al

10. V.V.A.A. (Centro: Informática y Biblia de la Abadía de Maredsous), *Diccionario Enciclopédico de la Biblia* (Brepols,1987) ed.esp. Herder, Barcelona, 1993. (Por comodidad, en adelante lo citaremos en el texto, con las siglas D.E.B. y la pág).

11. Pero las formas juegan un importante papel plástico. El aspecto ondulante de la silueta del dragón se amolda bien a las iniciales miniadas de los manuscritos medievales, como las fauces vistas de frente se amoldan a los canecillos o a las ménsulas. Un ejemplo característico de la derivación "funcional" es el llamado en francés "glouton" o "grande gueule": una máscara ocupada en tragar el fuste de la columna. Precisamente se suele traducir en el vocabulario técnico castellano por "engullidor". Hay ejemplos múltiples en Aquitania y en todo el norte peninsular.



Fig. 2: Artai. León que devora a un hombre y retiene a otro bajo sus garras. Otro león opuesto a él en la misma fachada protege a un hombre que parece incorporarse y sonreír.

dragón en jefe de los demonios, antiguos ángeles en rebeldía (Ap 12,7-9). Para trazar con caracteres épicos el gran final de los tiempos, que se considera entonces inminente, proyecta sobre esos días postreros aquella lucha de los tiempos primigenios, en que el Creador había luchado y sometido el Caos primordial, simbolizado por el Gran Monstruo Acuático. (D.E.B., p.453).

MONSTRUO MARINO o PEZ MONSTRUOSO: Es representado desde el arte paleocristiano como un DRAGÓN (supuesto animal marino). La inspiración nace de la conocida historia bíblica del profeta Jonás tragado por el cetáceo: Jonás 2,3. Así, en la oración Jonás dice: "De ventre inferi clamavi" (clamé desde lo profundo del Infierno) y en 2,6 "Abyssus vallavit me" (me cercaba el Abismo). Hace una referencia a elementos que pueden personificarse o tomarse como concretos: el Infierno y el Abismo. Jonás resulta así "signum" o "tipo"¹² de Cristo (Mt 16,4) (Lc 11,30), (Mt 12,40) y símbolo del "Descensus ad Inferos".

LEVIATÁN: Quizá la representación más explícita la aporta la miniatura de Herrade de Landsberg en el "Hortus Deliciarum", glosando el texto de Is 27,1. En la imagen aparece Dios pescando a Leviatán¹³: la boca del monstruo trata de tragar la figura de Cristo en la cruz, que pende del hilo en que se ordenan -como en el árbol de Jesé- las cabezas de siete antepasados de Cristo. El sentido se explicita con la frase: "Diunitas hamum in mare Ceti mittit", traducida como: Dios lanza el anzuelo al mar del cetáceo. Todo es una bella glosa del texto de Job (Jb 40, 20) en que el Creador ironiza ante el profeta: ¿Serías capaz de pescar a Leviatán a anzuelo... taladrarás con un gancho su quijada? y a continuación se dispara la más terrible descripción del monstruo que resume el aviso: ¡Reina el terror entre sus dientes! y entre otros arrebatos de la fiera recuerda que: "Salen antorchas de sus fauces... de sus narices sale humo, como de un caldero que hierve junto al fuego." (41,11s) y "Hace del abismo una olla bulliente" (41,23) De ahí procede el superponer a las fauces de Leviatán una caldera hirviente: la popularizada como "caldera de Pedro Botero".

RAHAB: Nombre hebreo de una de las figuras míticas del mal, comparable a la Tiamat babilónica; su nombre evoca la ferocidad; está asociada al mar (Job 26,12) y al dragón (Is 51,9); Yahveh la parte en dos como a este último (Sal 89,11; Is 51,9) y destruye a sus aliados (Job 9,31). (D.E.B., p.1297).

CETÁCEO: El hebreo "tannîn" designa a animales marinos del tipo de los cetáceos, a veces asociados a Leviatán (Is 27,1) (D.E.B., p.313). El griego nombra de

12. En la terminología bíblica se emplean con sentido particular las palabras "Tipo" y "Antitipo". En la Biblia, la llegada y misión de Cristo son anunciadas por diversos personajes. Se llama "tipo" cuando corresponden al A.T. ("ante legem"): Moisés, David, Jonás, y "antitipo" a los del N.T. ("post legem"): Juan Bautista. Estas precisiones sirvieron ya en el siglo XII para resolver la gran cuestión teológica, la Cristología.

13. Aporta la referencia É.MALE, *L'art religieux du XIIIe siècle en France. Étude sur l'iconographie et sur ses sources d'inspiration*, (1898), reed. París, A.Colin, 1993, p.679-681. También glosa la imagen M.M.DAVY, *Initiation à la symbolique romane (XIIème siècle)*, (1955) reed:París,Flammarion,1977,p.221.

manera explícita la ballena en varios textos, como Mt 12,40, donde la Vulgata lo mantiene: “Sicut enim fuit Ionas in ventre ceti tribus diebus et tribus noctibus.” (Porque de la misma manera que Jonás estuvo en el vientre del cetáceo tres días y tres noches...) (D.E.B., p.839).

Tipologías de los Espacios de Ultratumba

Se describen o representan muchas veces personificados. El elemento principal es la Puerta, muchas veces planteado en sinécdoque para representar el espacio entero. Se supone que franquear el umbral es romper la separación absoluta entre uno y otro ámbito de realidad. En las representaciones del Juicio Final suelen contraponerse dos puertas: “Janua Coeli” (la Puerta del Cielo), y en la antítesis “Janua Inferni” (la Puerta del Infierno). Forzando la relación simbólica entre la puerta y la boca, es habitual recurrir a la “animación” del espacio -de por sí inanimado-, identificando a la Puerta con la Boca del ser monstruoso. En buena sinécdoque, las Fauces “son” el Infierno.

ABISMO: Según la tradición sumeria, la mansión del dueño del mundo flota sobre el abismo (D.E.B., p.6-7). El “Abyssus” es como un gran océano subterráneo (Jb 38,16), y en algunos textos se sitúa allí la entrada del mundo de los muertos. En la tradición akadia, Tiamat coloca monstruos para que protejan la entrada al Abismo (serpientes monstruosas). También en la Biblia, el Abismo es concebido como un monstruo o como Leviathán. Jonás dentro de la ballena se cree en el interior del Abyssus (Jon 2,6). En el N.T. aparecen citas como la de San Pablo en Rom 10,7, a propósito de la Anástasis: “aut quis descendet in abyssum?” (o bien: ¿quién bajará al abismo?). Sería, por tanto, el lugar de los muertos, similar al Seol o la Gehena. Algunos textos recuerdan que allí se encierra a los demonios expulsados (Lc 8,31), desde allí sale la Bestia para atacar a los dos testigos (Ap 11,7; 17,8) y en su interior el ángel de Dios encerrará por mil años al Dragón, la Serpiente Antigua, que es el Diablo y Satanás (Ap 20,2). A veces se le llama el Tártaro (2P 2,4). El Angel del Abismo es llamado “Abbadón” (Ap 9,11) como ahora se verá.

ABADÓN: p.1: En hebreo y arameo “lugar de perdición” (D.E.B., p.1). Designa la morada de los muertos (Job 26,6; 28,22; 31,12; Sal 88,12; Prov 1,12; 27,20). Según el Talmud de Babilonia, Abadón es el segundo nombre de la Gehena. En Job 28,22 se le personifica, lo cual ha llevado al autor de Ap 9,11 a identificarlo con el Angel del abismo. El texto más explícito es Ap 9,11: al sonar la quinta trompeta sale la plaga de las langostas, quienes tienen sobre sí, como rey, al Angel del Abismo, llamado en hebreo “Abbadón” y en griego “Apollyon” (en latín: el “Angel Exterminador”).

SEOL (hebreo), similar al HADES (griego) (D.E.B., p.1057). Hay textos que presentan a todos los difuntos reunidos en el Seol. A partir de los escritos intertestamentarios se evoluciona hacia la idea de que el Seol es una morada provisional en la que se espera la resurrección y el juicio. Incluye el lugar de la dicha (paraíso) y varios lugares de tormentos para los pecadores.

GEHENA: Según la escatología intertestamentaria, la Gehena sería un barranco lleno de fuego al cual serían echados al final de los tiempos los réprobos (D.E.B., p.649-650). Serían cuerpos vivos y no cadáveres los allí comidos por gusanos y consumidos por el fuego. Después se identifica con el Seol (morada de los muertos). En otro contexto, según los relatos de la escatología musulmana, el monstruo Chahanam resulta equivalente a la Gehena hebrea.

HADES: El término Hades designaba al dios de los muertos en la mitología griega. Hades significaría “invisible”, como lo eran sus dominios (D.E.B., p.1058). Respecto a ese nombre parece que había un tabú que impedía pronunciarlo, por lo que se le nombraba Plutón. Próximo al concepto de Hades está el de la Muerte personificada. La Muerte en la Biblia tiende a significar la ausencia de Dios; al estar relacionada con el pecado y el castigo se le representa con carácter espantoso. Entró en el mundo por la envidia del Diablo (Sab 2,24). Con la victoria escatológica, la Muerte y el Hades serán arrojados al estanque de fuego (Ap 20,14). La Sagrada Escritura, por boca del profeta Oseas, lanza la gran imprecación: ¡Oh Muerte, yo seré tu muerte! ¡Oh Infierno, pretendes morder pero el mordisco te lo daré yo a tí!: “Ero mors tua, o Mors, ero morsus tuus, Inferne”¹⁴. La devoración: “morsus”, se vuelve paradójicamente contra el ser maléfico presto a morder.

Tipologías con referencia directa al Gran Enemigo o Adversario:

Se enfrenta al supremo bien como su polo contrario. Por razones de equilibrio en su presentación aparece como poderoso y temible, tratando de remedar a la Divinidad en su posición de Majestad suprema. Sin poder disputar la preeminencia en el lugar privilegiado -el Cielo-, trata de enseñorearse de zonas alternativas: la Tierra -al menos temporalmente-, o el Infierno.

SATAN: Nombre de origen jurídico: “El Acusador, el Adversario”, empleado en el A.T. como expresión genérica, y sólo en 1Cro 21,1 como nombre propio (D.E.B., p.1402-1403). Al regreso de Babilonia se carga de carácter negativo y se aplica a un ser sobrenatural (Za 3,1-2), al que se aplican los atributos del máximo representante del mal. Destaca su papel en el libro de Job: Jb 1,6ss, donde dialoga con Dios, y castiga a Job intentando hacerle caer en la desesperación. Se hace así sinónimo de la tentación, como la serpiente del paraíso y aparece tentando a Jesús en Mt 4,10 y Mc 1,13. En la literatura intertestamentaria personifica las fuerzas del mal, y a veces aparece como el jefe de los ángeles rebeldes. En el N.T. se emplea poco (Mc 3,23.26; Lc 22,3; 2Co 12,7) y se prefiere en general usar como sinónimos de él: “El Maligno”, “el Diablo”, “el Enemigo” o “la Antigua Serpiente”.

14. Se documenta ya en el Antifonario de León, según n.43 del artículo “El ‘Descensus ad inferos’ del Beato de Gerona y la escatología musulmana” de J.YARZA LUACES, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987, p.76-93.



Fig. 3: Conques. Tímpano. Satán. Reina en el Infierno como Príncipe del mal. Es el Adversario, rodeado de serpientes y diablos, que devoran y torturan en su nombre.

En los Apócrifos, destaca el Evangelio de Nicodemo del que se conserva una versión griega y dos latinas, A y B¹⁵. Se describe el diálogo entre Satán y el Infierno (Hades en la versión griega). Satán, el príncipe y heredero de la muerte y las tinieblas es caracterizado como un paladín bravucón deseoso de combatir al enemigo desconocido. También se le llama Beelzebub. En la versión latina B cuando Cristo victorioso desciende a las estancias infernales Satán pretende huir, pero es el mismo Infierno y sus satélites quienes lo sujetan. En todos los casos se detalla la derrota y humillación de Satán, encadenado por Cristo, quien en la versión B llega a pisotear su garganta. Es entregado para su custodia al Infierno hasta la segunda venida de Cristo y ambos personajes infernales se sumergen en lo más profundo del abismo.

En otro apócrifo, la “Vida de Adán y Eva” -versión latina-, hay una aportación muy singular, la referencia a la adoración debida a Adán por parte de los ángeles, como imagen y semejanza de Dios, lo que rehúsa hacer un grupo de ángeles, encabezado por el que luego sería el Diablo, Satanás. Esta sería la causa de su rebelión y de su definitiva caída en desgracia.

BELZEBÚ: Baal Zebub, divinidad cananea citada en el AT en época del profeta Elías (2Re 1,2-6.16). En el Evangelio (Mt 12,24; 10,25, Mc 3,22) se le llama Beelzebub, pronunciado de forma despreciativa, de manera que en arameo significa: “Señor del estiércol” (D.E.B., p.223-224).

ANTICRISTO: Conocemos cuatro textos del N.T. donde se cita explícitamente al Anticristo: constituyen textos básicos los de 1Jn 2,18 y 1Jn 2,22: “¿Quién es el mentiroso sino el que niega que Jesús es el Cristo? Ese es el Anticristo, el que niega al Padre y al Hijo.” También 1Jn 4,3, y 2Jn 7: “Muchos seductores han salido al mundo, que no confiesan que Jesucristo ha venido en carne. Ese es el Seductor y el Anticristo.” (D.E.B., p.79-80).

En el inicio de la Leyenda Dorada redactada hacia 1264 por el dominico genovés Santiago de la Vorágine, profesor de teología y arzobispo de Génova, se indica¹⁶: “tres tipos de cosas antecederán al juicio: signos terroríficos, imposturas del Anticristo e incendios espantosos.” y también: “el segundo hecho que precederá al juicio será el dominio de las falacias¹⁷ del Anticristo, que se esforzará por engañar a todos, de cuatro maneras” -en la cuarta trata de procurarse secuaces a base del terror-¹⁸.

15. Sobre este punto pueden consultarse: C. de TISCHENDORFF, *Evangelia Apocrypha*, reed.,Hildesheim,Georg Olms Verlagsbuchhandlung,1966,(“Evangelii Nicodemi pars altera, sive Descensus Christi ad Inferos”. Lat. A.) p.389-432. A. de SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid,BAC,1956,p.420-426. L. MORALDI (a cura di), *Apocrifi del Nuovo Testamento*, I, Torino,Classici UTET,1971,(Libro della Risurrezione di Gesu), trad.ital.,p.801-805. También es una magnífica guía el artículo ya citado: “El ‘Descensus ad inferos’ del Beato de Gerona y la escatología musulmana” de J.YARZA, *Formas...*, p.76-93.

16. *La leyenda dorada* I, ed.en Alianza Forma (2 vol.) Madrid, 2ª ed.1984,p.26.

17. La expresión “abominación de la desolación” surge a partir de textos de Daniel (Dan 9,27; 11,31; 12,11) y alguno de Macabeos (1Mac,1,54) reaparece en Mt 24,15 y Mc 13,14. Con ella se designa la presencia en lugar santo de algo que Yayveh no puede soportar y que provoca su

Muy pronto, desde el siglo XII, el gran género publicitario de la Edad Media, el teatro religioso, lanza el personaje y lo convierte en familiar a todo el mundo¹⁹. Corren ya en el siglo XII por Inglaterra y Alemania versiones del “Ludus de Antechristo”. En las encarnizadas luchas políticas medievales, y sobre todo en las luchas religiosas al surgir la Reforma protestante, es frecuente ver cómo para la caricaturización extrema del contrario se le identifica con el Anticristo.

Ejemplos de Engullidor en la escultura Románica

Por fin, aunque muy brevemente, ofrecemos la descripción de unos contados ejemplos, algunos próximos, que parecen significativos:

CHAUVIGNY: Los famosos capiteles de Saint-Pierre de Chauvigny (Haut-Poitou) ofrecen un buen contexto -incluso inscripciones- que permite identificar con mucha seguridad imágenes que en otros casos son más ambiguas²⁰. Las ocho gruesas columnas que flanquean en rotonda el presbiterio dando paso a la girola, se cubren todos con temas iconográficos de gran intensidad, con formas ingenuas, pero de gran impacto visual. Uno es claramente cristológico y va firmado supuestamente por el escultor según la inscripción: “Gofridus me fecit”. Temas: Anunciación, Presentación, Adoración de los Magos, Tentación de Cristo frente al diablo. En otro sigue el tema del Anuncio del arcángel Gabriel a los pastores, combinado con temas escatológicos: el peso de las almas por el arcángel Miguel, y la figura femenina de “Babilonia magna meretrix”, la “célebre Ramera” de los capítulos 17 y 18 del Apocalipsis, que en otra inscripción figura como “Babilonia deserta” (la caída y destrucción de Babilonia, símbolo del mal). Los otros seis capiteles amplifican como un coro de ópera esta temática apocalíptica. Destacamos uno en que son aves de presa las que muerden sin compasión a los hombres, evocación clara de Ap.19,17-18: “Luego vi a un Angel de pie sobre el sol que gritaba con fuerte voz a todas la aves que volaban por lo alto del cielo: Venid, reuníos para el gran banquete de Dios, para que comáis carne de reyes, carne de

ira y el castigo del provocador y del profanador. Normalmente se refieren a un sacrilegio y sus consecuencias. Es lo que intentan y realizan los falsos profetas y pretendidos mesías.

18. La figura del Anticristo es sacada a la luz en el siglo VIII por el monje Pedro, que se inspira en un opúsculo griego del siglo VII, atribuido por él a un cierto Metodio, en el siglo X por Adson, y a partir del año 1000 por Albuino. Se convierte así el Anticristo en el héroe privilegiado de teólogos y místicos. Deja huella en Cluny, y sobre todo en Alemania: visión de Hildegarda de Bingen, como un doble de Satán: una bestia de cabeza monstruosa, de un negro de carbón, con ojos flameantes, orejas de burro y cuyas grandes mandíbulas abiertas se cubrían de dientes de hierro.
19. En el teatro religioso medieval de los Misterios, esta temática tuvo en el ciclo de Pasión, o incluso en el ciclo de Navidad, una presentación dramática y un éxito indudable. Sabemos que en Rouen, en 1474 se representaba el “Mystère de l’Incarnation” en un escenario donde se contraponía la gran Boca del Infierno, al Limbo de los Justos.
20. R.OURSEL, *Haut-Poitou Roman*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 2ª ed. 1984, p.381-392, pl. 69-81.



Fig. 4: Chauvigny. Aves de presa convocadas en Apocalipsis 19 al banquete de carne humana, devorando a los adoradores de la Bestia, derrotada en el combate escatológico.

tribunos y carne de valientes, carne de caballos y de sus jinetes, y carne de toda clase de gente, libres y esclavos, pequeños y grandes.”

ARMENTIA: Muestras de la rica iconografía de una gran portada románica, unos relieves de mucho bulto adornan el pórtico de Armentia (Alava)²¹. Al fondo a la izquierda se aprecia la escena de la Anástasis o Descenso de Jesús al Infierno - literalmente y no al Limbo-. El lado infernal aparece dominado por una monstruosa cabeza de enormes ojos sin pupilas, de la que irradia una cabellera llameante. Recuerda la cabeza de Medusa y es próxima al impactante “Gorgonéion” -arriba citado- de las miniaturas. Armada de cuernos y grandes orejas de las que brotan serpientes, del centro de sus fauces pende la mitad inferior de un condenado desnudo y un grueso sapo. Muerde también por un lado el pie de un cuerpo demoníaco, escamoso y alado, que intenta escapar, y por el otro atrapa la mano del único personaje diabólico de cuerpo entero. Este puede ser identificado como Satán, con rostro de simio, sólo vestido con un faldellín llamenate, como también llameantes son sus cabellos. Con cuernos retorcidos, piel rugosa y garras en sus extremidades, es el único de los ocho seres diabólicos de esta Anástasis de Armentia que está en posición erecta y recuerda el aspecto humano. No es devorador, sino devorado en su brazo y en su pie. De los otros seres, dos son cabezas llameantes de “medusa” que muerden o amenazan, y los otros tienen alas o son como sapos y alimañas²².

ARTAIZ: La portada de Artaiz (Navarra) es un rico compendio de abigarrados relieves, dominados por el crismón del tímpano²³. En las enjutas, en altorrelieve, sendos leones afrontados controlan bajo sus garras a figuras humanas tendidas. El personaje de la derecha se incorpora sonriente, mientras a la izquierda, además del que yace tendido y apresado por las patas y cola del león, otra figura está siendo engullida y ya sólo se ve medio cuerpo desnudo -las piernas-, colgando de las fauces del león. Los

21. El profesor Yarza destaca estos relieves sobre el “Quebrantamiento del Infierno” como “la más ambiciosa composición del tema en la escultura española, sólo comparable con la gran miniatura que se le dedica en el Beato de Gerona (976). Y ello dentro de una calidad de ejecución que se adivina alta.” J.YARZA, *Arte y Arquitectura en España 500-1250*, (1979), Madrid, Cátedra, 6ª ed. 1990, p.266. Ver también del mismo autor J.YARZA LUACES, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987. Una descripción y análisis iconográfico puede encontrarse en J.J. LÓPEZ DE OCÁRIZ, *El temor al infierno hacia 1200. Análisis iconográfico de la Anástasis de Armentia (Alava)*, (II Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, octubre 1990: “Alfonso VIII y su época”), Aguilar de Campoo, C.E.R., 1992, p.253-269.

22. Otro destacado “engullidor” en Armentia se hace acompañar en un doble capitel por hienas que devoran cervatillos. J.J. LÓPEZ DE OCÁRIZ, *Pays Basque Roman, La Pierre-qui-Vire*, Zodiaque, 1997, pl.59, p.144-145. Se puede también proseguir la descripción de la Anástasis en p.148-149, pl.66,67 y 70.

23. Sin recorrer la bibliografía, citamos las obras clásicas de L.M. de LOJENDIO, *Navarre Romane*, La Pierre-qui-vire, Zodiaque, 1967, p.213-218, pl.80-81, y de J.E.URANGA GALDIANO, F.ÍÑIGUEZ ALMECH, *Arte Medieval Navarro. II Arte Románico*, Pamplona, Aranzadi, 1973, p.295-296, lám.147. Es de reciente aparición el libro de E. ARAGONÉS ESTELLA, *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996. Cita el ejemplo de Artaiz en pág. 125, fig. 79-80.

dos leones parecen, pues, contraponer su sentido simbólico, uno traga y el otro libera. Resulta una muestra muy expresiva del carácter ambivalente del león. Leones similares, con humanos entre sus garras, pueden señalarse en fachadas de Besalú y en Leyre, Sangüesa y Tudela, por ejemplo. Volviendo a Artaiz cabe también reseñar, entre las metopas flanqueadas por los canecillos del tejeroz de la portada, la escena de la Anástasis o "Descensus ad inferos". Cristo clava la lanza crucífera en la calavera que significa la Muerte y rescata a los protoplastas de la boca enorme de Leviatán.

CONQUES: El inigualable Juicio Final del tímpano de Santa Fe de Conques²⁴ (Aveyron, sudeste de Francia) somete a los pies del Pantocrator la decisión de la balanza, con pugna de un ángel y un demonio. Bajo ellos se materializa la gran alternativa, simbolizada por la puerta del Cielo, a la izquierda, y enfrente la puerta-boca de Leviatán, que da pasa a las estancias infernales en que reina Satán. La escenografía es riquísima en personajes y en matices expresivos. Leviatán traga a un condenado, del que sólo se ven ya los pies y otro espera turno. Destacan las grandes fauces pobladas de dientes, los ojos terribles y se muestra también una de las garras. Ha sido descrito como híbrido exagerado, a la vez monstruo marino y dragón, más grande en proporción que la misma figura de Cristo²⁵. El autor recuerda con acierto que la imagen de la puerta está asociada a las fauces de Leviatán en Jb 41,6, además de añadir la referencia al carácter popular que adquirirá esta imagen del dragón gracias a ser llevado en procesión bajo el nombre de Tarasca). Pudiendo inspirarse en un felino o en un reptil, el hecho de tragar limpiamente sería más propio del último. Los ejemplos de esta boca de Leviatán como puerta del Infierno son innumerables, tanto en relieves como en manuscritos iluminados, pasando al arte gótico, donde es frecuentemente asociado a la popular caldera de Pedro Botero, como lo muestra el sugerente tímpano de Saint-Yved de Braine (Museo de Soissons)²⁶.

SANGÜESA: La portada de Santa María de Sangüesa (Navarra) aparece repleta de relieves, entre los que hay múltiples ejemplos de máscaras devoradoras²⁷. En una ménsula a la izquierda de la portada una testa de león engulle a tres figuras, otra similar está desplazada a lo alto del contrafuerte. Es reiterativo -hasta al menos tres casos- el tema de las serpientes mordiendo o engullendo a mujeres como castigo de la lujuria "femme aux serpents". Pero destacaremos especialmente en el tímpano, en el extremo derecho, la zona infernal. La boca de Leviatán se abre hacia arriba incluyendo dos condenados desnudos y ocho cabezas monstruosas, gesticulantes y mordiéndose unas a otras. La amenaza de bocas y dientes es orquestada en una docena de máscaras, pues

24. J.C.BONNE, *L'Art roman de face et de profil: Le tympan de Conques*, París, Le Sycomore, 1984.

25. J.C.BONNE, *L'Art roman... Le tympan de Conques*, op.cit., p.274ss.

26 W.SAUERLANDER, *La sculpture gothique en France 1140-1270*, París, Flammarion, 1972, fig.73,p.109s.

27. Recurrimos de nuevo a L.M. de LOJENDIO, *Navarre Romane, La Pierre-qui-vire, Zodiaque*, 1967, p.151-196 pl.50-59, a J.E.URANGA GALDIANO, F.ÍÑIGUEZ ALMECH, *Arte Medieval Navarro. III Arte Románico*, Pamplona, Aranzadi, 1973, p.16-25, lám.198-218, y al libro de E. ARAGONÉS, *La imagen del mal en el románico navarro*, p. 55-56, fig. 27, y p. 118, fig. 68.



Fig. 5: Conques. Tímpano. Boca del Infierno. Las fauces del monstruo bíblico Leviatán ocupan el vano de la puerta infernal devorando a los condenados.

una grande domina la escena y otras dos flanquean la boca de Leviatán, además de las ocho demoníacas que se escalonan entredevorándose. Según esta visión dantesca, el Infierno es una cruel devoración y un eterno desgarro de colmillos.

ILARDUYA: En la ménsula de una portada románica del despoblado de Arzanegui en Ilárduya (Alava), un monstruo con aspecto de león y gran cabeza devora a un hombre que trata de resistir aferrándose a la mandíbula superior, poblada de dientes. Una breve inscripción corona el conjunto: "IN BELZEBV..."²⁸.

¿Por qué el engullidor en el contexto del milenarismo?

A modo de conclusión, trataremos de responder brevemente a la pregunta: ¿por qué incluimos el monstruo engullidor en el contexto del Milenario? Se esbozan unas rápidas explicaciones:

La opinión de San Isidoro aporta una sugerencia fundamental (Etimologías, XI,3) al afirmar que cuando en la realidad aparecen monstruos, eso es el anuncio de que un acontecimiento importante es inminente. Más arriba se ha recordado cómo en la Leyenda Dorada, de Santiago de la Vorágine, los signos terroríficos y otros espantos indican la inminencia del Juicio²⁹.

Como hemos visto, los tipos y las imágenes de engullidores aluden como gráficas ilustraciones a pasajes de la Sagrada Escritura relacionados con la Escatología, es decir, con la evocación del Más Allá en su manifestación final, tal como era imaginado por el hombre medieval.

En la Edad Media el razonamiento se apoya en la antítesis: para expresar la Victoria es necesario magnificar al derrotado; para destacar la alegría del justo resucitado se señala el dolor del condenado. El esquema social del Feudalismo se proyecta hacia el Más Allá, de manera que se retrata al Diablo como el señor felón que traiciona a su rey, a los demonios como sus sicarios. Y todo elevado a la máxima potencia en su caricaturización hiperbólica.

Podemos desgranar otras explicaciones aportadas desde los ámbitos de la antropología, de la teología y la psicología:

28. M.J.PORTILLA VITORIA, *La Llanada Alavesa Oriental y valles de Barrundia, Arana, Arraya y Laminoria*, en "Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria", V, Vitoria, C.A.Mun de Vitoria, 1982, p.503. Se halla en el Museo Diocesano de Vitoria.

29. Resulta también significativa la precisión de C.LECOUTEUX, *Les Monstres dans la Pensée médiévale européenne*, en "Cultures et Civilisations Médiévales", X, París, Pr. Univ. París-Sorbonne, 1993, p.76: "Los teólogos se apoyan de entrada en la antigua significación de "portentum" (funesto presagio) y así ven en el monstruo el signo que anticipa una catástrofe". El mismo autor en la pag. 53 cita a San Bernardo en su tratado sobre la Gracia y el Libre Arbitrio: "No existe nada que no provenga de Dios", por lo que deduce que también los monstruos, para el hombre medieval, tenían en El su origen, y su significado debe interpretarse a la luz de la Biblia, el libro que guarda respuestas para todo.

La teología, más preocupada con la afirmación positiva de la salvación, no ha resuelto aún el “mysterium iniquitatis”³⁰. Es muy difícil conciliar la razón y la revelación a través del ambiguo mensaje de tan profundas y antiguas tradiciones.

Las angustias y el miedo del hombre medieval se subliman a través de imágenes violentas (amenaza, enemigo terrible, castigo)³¹. La obsesión del miedo, de la inseguridad, desarrollan un arquetipo, presente en muchas épocas y culturas³². La imagen terrible de la Muerte, de la aniquilación cruel, acumula el terror ante un doble suplicio: la boca que traga o engulle -asfixia-, más los dientes y zarpas que desgarran. Todo se concentra en un gesto de máxima contundencia expresiva³³. Es el universal arquetipo de la devoración³⁴.

No debemos olvidar la importancia psicológica de lo Maravilloso, de las “Mirabilia”, en el mundo medieval, conocidas sobre todo a partir de la literatura y de la iconografía. Algunos autores recuerdan que el pensamiento rigorista dentro de la Iglesia trató de manera continuada de sofocar los ecos de lo maravilloso en la Alta Edad Media, pero que en los siglos XII y XIII tales ecos rebrotan con fuerza en el desarrollo

-
30. Así concluye un breve pero agudo análisis de unos teólogos actuales J.MARTÍN VELASCO, J.R.BUSTO SÁIZ, X.PIKAZA IBARRONDO, *Ángeles y Demonios*, Cátedra de Teología Contemporánea, C.M. Chaminade, Madrid, 1984, p.114-115: “Siendo contrario a Jesucristo, el Diablo es lo antihumano... el Diablo pertenece al puro campo de la historia. No es historia que se salva, sino historia que se desmorona y se destruye, condenándose a sí misma. Sobre la realidad de lo angélico y lo demoníaco habría que hacer mayores precisiones... Quizá esos ‘seres’ no tengan realidad cósmica, no sean eso que Heidegger llamaba ‘entes a la mano’ (utensilios) o ‘entes a los ojos’ (contemplables). En este campo la teología no ha dado todavía sus pasos decisivos.”
31. G.DURAND *Les structures anthropologiques de l’imaginaire. Introduction à l’archétypologie générale*, (Bordas, 1969), 10ª ed., París, Dunod, 1984, p.135, señala que figurar un mal, representar un peligro, simbolizar una angustia, es ya dominarlo, por el control del pensamiento consciente. Toda manifestación de un peligro lo minimiza al representarlo. Se prepara el terreno donde más fácilmente se le podrá vencer.
32. Sobre la aportación del Oriente al panteón monstruoso medieval puede consultarse J.BALTRUSAITIS, *Le Moyen Age fantastique. Antiquités et exotismes dans l’art gothique*, (1955) reed., París, Flammarion, 1981.
33. Todos los matices y significados de la gestualidad medieval han sido estudiados de manera enciclopédica y diáfana en el libro de J.C.SCHMITT, *La raison des gestes dans l’Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990. La escultura románica es ante todo movimiento. Junto a las anomalías de la forma, las anomalías del gesto. H.FOCILLON, *L’art des sculpteurs romans*, p.188. Además el infierno siempre es mostrado por la iconografía como un lugar caótico y agitado, de lo que dan testimonio tanto los frescos de la Sixtina como las representaciones infernales del Bosco.
34. Lo expresa también con su proverbial fuerza la pintura de Saturno devorando a sus hijos del genial Francisco de Goya. Al devorar el monstruo andrógamo a su víctima realiza en ella “una verdadera metamorfosis por el paso a través de la muerte” para llegar a renacer, según G. de CHAMPEAUX y STERCKX, *Introducción a los Símbolos* (Zodiaque, 1972), vers. esp. Encuentro, 1984, p. 336-342.

cultural artístico y literario³⁵. Nos referimos a un mundo poblado de criaturas fantásticas, donde los monstruos son genios semidivinos y aún en pleno auge del cristianismo perduran -travestidas- las más arriscadas criaturas de la paganidad. ¿Pudo tener la imagen amenazadora del "engullidor" un papel represor de las tendencias "hedonistas" -en relación o no con los milenarismos- medievales?

En el imaginario se debate la lucha -de larga duración- por un mundo nuevo. El sueño milenarista se enredaba en un laberinto de utopías sin fácil salida³⁶.

Pero sobre el Engullidor cabe una interpretación en paradoja respecto al habitual sentido negativo. La boca que engulle no es sólo signo de destrucción, y puede tomarse como una metáfora de la recreación y transformación.

Incluso se encuentran algunos textos que permiten atribuir una explicación positiva a la actitud de ciertas figuras que más parecen salir que entrar en las fauces engullidoras. Conviene pues, revisar nuestras lecturas, que frecuentemente tienden a dejarse llevar por la impresión negativa de una boca amenazadora o de unos dientes afilados, sin prestar atención a esta posibilidad del signo contrario. La falta de espacio o la desmañada composición de algunos tallistas provocan la ambigüedad, por lo que nuestra observación y análisis deben ser aún más cuidados.

Un texto especialmente claro es el de Ap. 20,13: "El mar devolvió los muertos que guardaba, la Muerte y el Hades devolvieron los muertos que guardaban, y cada uno fue juzgado según sus obras." Se explicita, o mejor se desarrolla, extendiendo al conjunto de los fallecidos, un texto del mismo libro en neta referencia a Cristo, el Hijo del Hombre que dice a Juan: "No temas, soy yo, el Primero y el Ultimo, el que vive; estuve muerto, pero ahora estoy vivo por los siglos de los siglos, y tengo las llaves de la Muerte y del Hades" (Ap 1,17-18). Y sobreviene la inevitable alusión al ejemplo de Jonás, tragado y vomitado por el Cetáceo, recordando el carácter de "signum" o "tipo" que representa la liberación de Jonás a los tres días respecto a la resurrección de Cristo. También el Monstruo Marino suelta su presa ante el mandato de Yahvéh (Jon 2,11).

35. Ver por ejemplo J. LE GOFF, *L'imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985, p.20. Es cuando se despiertan el gusto por los portentos, los milagros, la credulidad sin límites, las leyendas, las "incubaciones" en los santuarios para sanar de enfermedades. Pero el mismo gran historiador francés en la p.24 precisa que las "mirabilia" tratan de ser un mundo al revés, con un programa muy atrayente: abundancia de alimentos, el desnudo, la libertad sexual y la ociosidad. De acuerdo con su análisis, vemos que, al fin y al cabo, ciertas tendencias que hoy llamaríamos "milenaristas" mostraban estos mismo derroteros. Podemos suponer que muchas imágenes de terror, como los engullidores, tuvieron como fin reprimir estas tendencias por considerarlas demasiado "libertarias", para frenar los avances de la resistencia cultural.

36. Dejando la palabra al mismo autor en lo que titula: "El sueño milenarista: el Anticristo y la Edad de Oro" J.LE GOFF, *La Civilisation de l'Occident médiéval*, nueva ed., París, Arthaud,1984, p.215-223: "El deseo lacerante que este [mito] revela de ir al fondo de lo desconocido para encontrar algo nuevo -ecce fecit omnia nova- no alcanza a imaginar un mundo verdaderamente nuevo. La Edad de Oro de los hombres de la Edad Media no es más que un retorno a los orígenes. Su futuro estaba detrás de ellos. Caminaban volviendo la cabeza hacia atrás."

Se abre, pues, una vía de explicación sobre el sentido de ciertas representaciones en que la boca se abre más como salida que como entrada. Estos textos proclaman abiertamente la resurrección de los muertos -creencia básica, pronto integrada en los artículos del Credo-, y lo hacen recordando la posible vuelta atrás en el proceso devorador. Por tanto, en los casos en que algunas figuras muestran estar saliendo de la boca abierta, o incluso ser vomitados por ella, no sólo se reduce a cero el carácter negativo, sino que se invierte completamente el significado. Se evidencian como una versión iconográfica de la “resurrección de los muertos”, pues el contexto en tales pasajes del Apocalipsis están anunciando el Juicio y la Victoria final sobre el Infierno y la Muerte, proclamando su completa y definitiva desaparición. Es el fin del engullidor, que no ha logrado digerir su presa, y termina paradójicamente devorado y aniquilado por el triunfo absoluto del Resucitado sobre la muerte y el mal³⁷.

37. Uno de los signos que caracterizan la restauración del estado paradisíaco es el dominio absoluto sobre los animales, especialmente sobre los más terribles y fieros. M.ELIADE, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, París, Gallimard, 1952, p.219. La antigua diosa de los animales “potnia Zeron”, o el mito de Orfeo encantándolos con su música son buenos ejemplos. Igualmente Cristo cumplirá el anuncio mesiánico: “pisarás sobre el áspid y la víbora, hollarás al leoncillo y al dragón” (Sal 91,13).