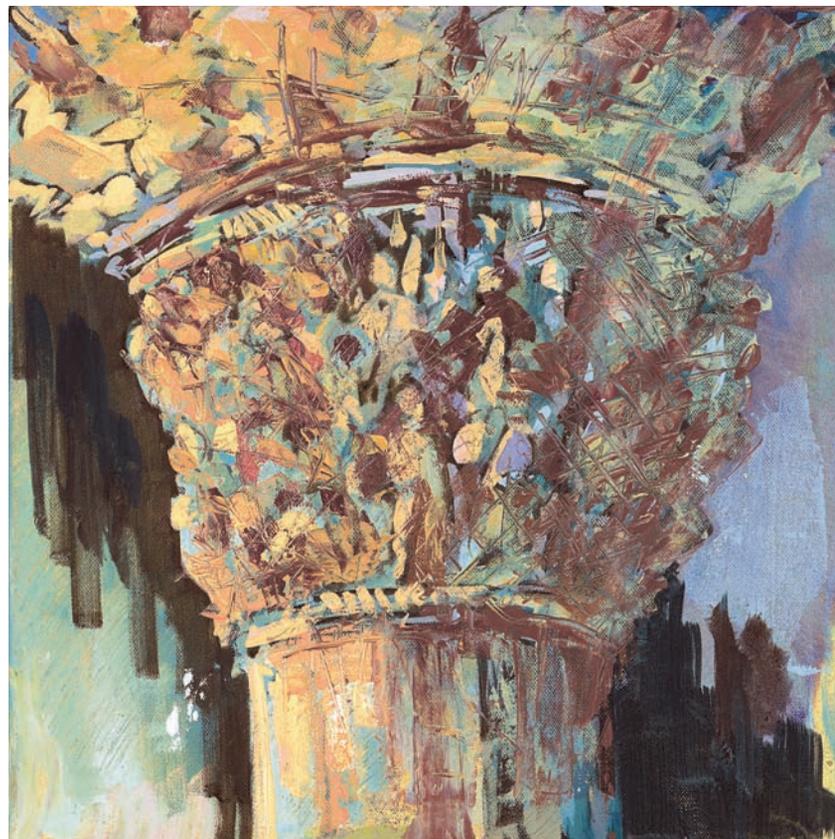


**PLURIMA MORTIS IMAGO: DEL ROMÁNICO AL GÓTICO A TRAVÉS  
DE LA ICONOGRAFÍA DEL JUICIO FINAL EN LA PINTURA  
MEDIEVAL DE LA RIBERA DEL DUERO**

---

**José Luis Hernando Garrido**

*Museo Etnográfico de Castilla y León (Zamora)*





«Más vale ser pobre que rico; mejor es ser pequeño que grande; más vale ser idiota y humilde, que letrado vano y soberbio. Todo esto se verificará en aquel estrecho y riguroso juicio final, donde no valdrá sino la penitencia, la pobreza de espíritu y el haber padecido por Dios con paciencia muchas tribulaciones»

(Juan VALLADARES DE VALDELOMAR, *Caballero venturoso*, ed. de Adolfo Bonilla y Manuel Serrano Sanz, Madrid, 1902 (1617), p. 422).

En estas notas intentaremos abordar un recurso iconográfico muy utilizado a lo largo de toda la Edad Media y sus postrimerías<sup>1</sup>: el Juicio Final, utilizando a tal efecto tres singulares conjuntos pictóricos de la Ribera del Duero: las pinturas recientemente aparecidas en San Miguel de Gormaz (Soria), las del convento dominico de San Juan y San Pablo de Peñafiel (*Museo de Valladolid*) y el retablo de San Miguel de Corrales de Duero (*Museo Diocesano de Valladolid*).

Y hemos optado por elegir este sendero pues ofrecen tres visiones bien distintas, reveladoras del cambio en las mentalidades, desde tiempos románicos hasta la llegada de la Edad Moderna. Al declinar la principales ordenes monásticas de los siglos XI y XII, básicamente benedictinos y cistercienses, surgen con fuerza los mendicantes, volcados sobre la predicación y la evangelización. Pasamos del pastor de almas férreo y bronco, al fraile con don de gentes, proselitista capacidad de apostolado, auspiciador de las órdenes terceras destinadas a los laicos y paladín del nacimiento del purgatorio, un espacio de tránsito, superador

del binomio cielo/infierno, que dejará huella indeleble en la iconografía y la piedad popular. Fomentar una catequesis sobre el purgatorio y la ofrenda de sufragios en forma de misas, oraciones y limosnas en recuerdo de los difuntos, promoverá una nueva religiosidad plenamente asumida por los mendicantes, que alzaron sus conventos en el interior de las ciudades, poniendo además sus templos al servicio de los oficios fúnebres y el descanso postrero.

## EL INFIERNO Y LA BOCA DE LEVIATÁN

«Perezca el día en que yo nascí y la noche en que se dijo ser concebido el hombre. Aquel día se torne tinieblas, no tenga Dios cuenta con él sobre la tierra ni sea alumbrado con lumbre. Escurézcanle las tinieblas y la sombra de la muerte y apodérese del la obscuridad y sea revuelto en amargura. Aquella noche sea poseída de un tenebroso torbellino y no se cuente entre los días del año ni se ponga en el cuento de los meses. Sea aquella noche solitaria y tenida por indigna de alabanza; maldíganla los que maldicen al día y los que viven tan abastados de virtud, que bastan a despertar contra sí al leviatán del demonio. Sean escurecidas las estrellas con su tenebregura y espere a la luz y no la vea ni aún al levantar de la mañana [...] No quiero privaros de otro saborcillo que hallaréis considerando que, en ser Cristo nuestro Redentor llamado gusano, se significa también la Redención del mundo, la cual Cristo obró mediante su Pasión y su Humanidad sacrosancta, que le sirvió de gusano y lombriz para pescar al pescadazo y dragón acuático de leviatán que es el demonio. Porque (como dice

<sup>1</sup> Sobre las postrimerías católicas vid. Máximo GARCÍA FERNÁNDEZ, «Atractivo historiográfico de las postrimerías. Repertorio bibliográfico en el Antiguo Régimen», *Investigaciones Históricas. Época Moderna y Contemporánea*, 13 (1993), pp. 71-94; Silvia ALONSO PÉREZ, «Las postrimerías a través de los textos», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología. Homenaje a la memoria de Emilio Alarcos Llorach*, 46-47 (1996-1997), pp. 7-28; Emilio MITRE FERNÁNDEZ, «La muerte primera y las otras muertes: un discurso para las postrimerías en el Occidente Medieval», en *Ante la muerte: actitudes, espacios y formas en la España medieval*, coord. de Jaime Burell i Cardona y Julia Pavón, Pamplona, 2002, pp. 27-48; Juan Manuel MONTERROSO MONTERO, «Postrimerías y devociones: lecturas iconográficas de un lienzo perteneciente al *Museo das Peregrinacións* de Santiago de Compostela», *Semata. Ciencias sociais e humanidades*, ejem. monográfico dedicado a Muerte y ritual funerario en la historia de Galicia, coord. de Antón R. Rodríguez Casal y Domingo L. González Lopo, nº 17 (2006), pp. 363-384. Un excelente estado de la cuestión desde el punto de vista de la historia de las mentalidades en María AZPEITIA MARTÍN, «Historiografía de la "historia de la muerte"», *Studia Historica. Historia Medieval*, 26 (2008), pp. 113-132.

Sant Gregorio) la Divinidad del Redentor fué como anzuelo de hierro, encubierto con el gusano de su Humanidad y así prendió y pescó al demonio, que pensando ser Cristo solo Hombre le procuró tragar, haciéndole dar la muerte, por la cual el perdió el señorío que tenía sobre el hombre, y por ella dijo Job que la prudencia del Redentor hirió al soberbio; y así el Redentor es llamado por el profeta Isaías gusano de Jacob, y Job dice del demonio, que le es muy dulce el gusano, sino que como sea gusano, cual el de la madera, de que habla la Escritura, que pisado es fácil de matar, mas él es de tan poderoso diente que broma cualquier madero, de la misma manera nuestro Redentor es fácil de matar, como hombre pasible, siendo juzgado, mas a la postre se mostrará poderoso juzgador, y omnipotente, para castigar a los malos, sus ofensores.»

(Juan DE PINEDA, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, ed. de Juan Meseguer Fernández, Madrid, 1963-64 (1589), p. 456).

Resulta un fenómeno perfectamente constatado y contrastado que algunos pintores conocedores de la plástica gestada por los talleres de la Ribagorça (los restos pictóricos de Sant Joan, Sant Climent y Santa Maria de Taüll custodiados en el MNAC de Barcelona) llegaron hasta tierras durienses para decorar algunas iglesias cuya construcción se remontaba a la segunda mitad del siglo XI: San Baudelio de Berlanga, San Miguel de Gormaz y la Vera Cruz de Maderuelo son sus reveladores testigos. Ambos extremos geográficos —el valle de Boí (regentado por el linaje de los Erill, aunque desde 1140 dependiente del obispado de la Seu d'Urgell) y el Alto Duero— cayeron entonces bajo el dominio de Alfonso el Batallador. De 1123 es la consagración de Sant Climent por parte del obispo Ramón de Barbastro (conectado con Saint-Sernin de Toulouse), data que permite fechar sus frescos románicos de tan gran celebridad. De similar datación serían las pinturas del ábside mayor de Santa María.

La repoblación de San Esteban de Gormaz se produjo a mediados del siglo XI (en 1054 Rodrigo de Vivar tomaba su fortaleza), de 1085 data la conquista de

Toledo y de 1089 el fuero de Andaluz. A la muerte de Alfonso VI en 1109, Alfonso I de Aragón, esposo de doña Urraca de Castilla, irá introduciéndose en tierras de Castilla (toma de Zaragoza en 1118 y repoblación de Ólvega, Soria y Berlanga hacia 1119, y del campo de Gómara y Medinaceli en 1122) hasta que se repliega en 1134 en favor de los castellanos.

El rey aragonés dejaría los nuevos territorios anexionados en manos de nobles navarros y aragoneses de su confianza que dominaron las principales fortalezas (Fortún Aznarez en Berlanga a partir de 1129). En 1136 San Baudelio de Gormaz acabaría en manos del obispado de Sigüenza y Gormaz pasaría al de Osma (Maderuelo se adscribió al de Segovia), pero lo más curioso es que sus preladados fueran de origen francés y de extracción cluniacense<sup>2</sup>.

Nos interesa aquí repasar un pasaje representado en las supervivientes pinturas murales de la ermita de San Miguel de Gormaz distribuidas por los muros norte y sur del templo (nave y cabecera)<sup>3</sup>. A grandes rasgos, reproducen una *Maiestas Domini* (carente de tetramorfos) en el ábside cuadrado, rodeada de figuras angélicas y los ancianos apocalípticos. Para la nave reserva un ciclo de la Infancia y otro de la Pasión de Cristo (en el testero aparecen las Marías ante el sepulcro).

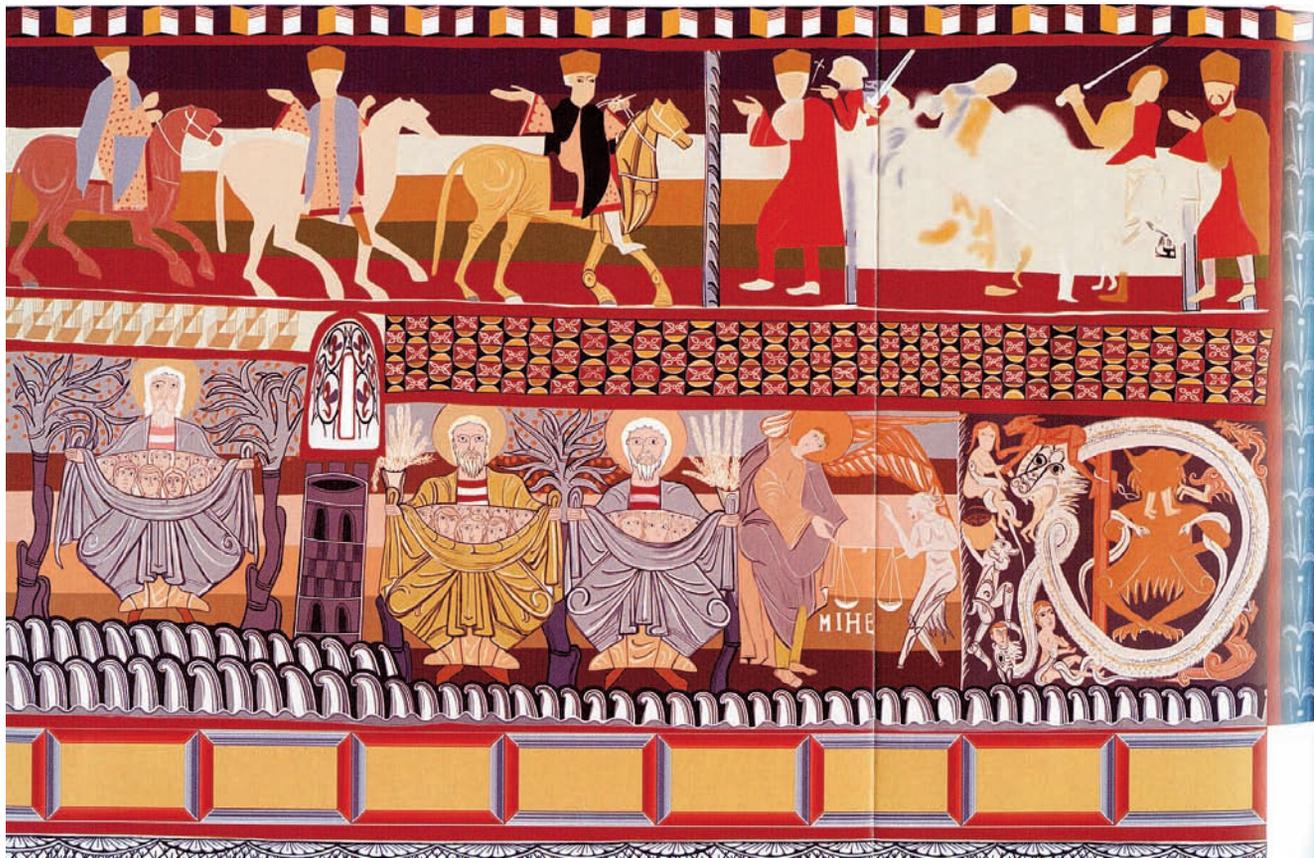
En el registro superior del muro meridional se pintó un cortejo de Reyes Magos (es el pasaje narrado en el evangelio de San Mateo «Entonces Herodes, llamando en secreto a los magos, les interrogó cuidadosamente sobre el tiempo de la aparición de la estrella») y una maltrecha Matanza de los Inocentes ordenada por Herodes. El registro inferior muestra una representación del Juicio Final, las almas salvadas y las condenadas [fig. 1]<sup>4</sup>.

Tres personajes nimbados (Abraham, Isaac y Jacob) acogen en su seno las almas de los bienaventurados (aparece un tema similar en un capitel del claustro de la concatedral de San Pedro en Soria) [figs. 1-2],

<sup>2</sup> Pedro-Luis HUERTA HUERTA, «Del Pirineo al Duero Oriental: los talleres pictóricos de San Baudelio de Berlanga, Gormaz y Maderuelo», *Biblioteca. Estudio e Investigación*, nº 23 (2008), pp. 163-185.

<sup>3</sup> Cf. Benito ARNÁIZ ALONSO, «Repertorio iconográfico de las pinturas murales», en *San Miguel de Gormaz. Plan integral para la recuperación de un edificio histórico*, Valladolid, 2008, pp. 156-162 y 168-173.

<sup>4</sup> Antonio DE ÁVILA JUÁREZ, «El ciclo escatológico de las recientemente descubiertas pinturas románicas de San Miguel de Gormaz (Soria)», *Archivo Español de Arte*, nº 323 (2008), pp. 291-302.



1. San Miguel de Gormaz (Soria). Muro meridional. Reconstrucción pintura mural. (Extraído de Benito Arnáiz (2008)).

una modalidad de forma bizantinizante para representar el paraíso. A su derecha, pintaron una *psicostasis* (el pesaje de las acciones morales por parte de San Miguel, acompañado del epígrafe «MIHE»), mientras el diablo intenta inclinar la balanza de su lado (un asunto muy reproducido que vemos también en un capitel de la nave de San Miguel de Fuentidueña (Segovia)) y en el tímpano de la Virgen de la Peña de Sepúlveda<sup>5</sup>.

Anexamente apreciamos una fantástica representación de los castigos infernales que cuenta con numerosos paralelos en la miniatura (Beato de San Andrés de Arroyo), la pintura (ermita de Santa Eulalia en Barrio de Santa María<sup>6</sup> y la estatuaria en los capiteles del hemiciclo absidal de la ermita de Santa Cecilia en Va-

llespinoso de Aguilar). Leviatán, en forma de monstruo de gran pelambrea y encadenado a una columna, deglute a un pobre condenado. Rodeándolo y describiendo un singular círculo, un dragón con un cancerbero colorado en su cabeza, se zampa a otro (en realidad, como infería Antonio de Ávila, parece una gran inicial «D» mayúscula, como si aludiera a la palabra «Diabolus»). Otros dos diablejos más pequeños acosan a una pareja de lujuriosos según las convenciones de época [fig. 3].

Un Juicio Final tan retardatario como el palentino de Matamorisca (ca. 1490-1500), seguirá presentando la *psicostasis* junto a la boca de Leviatán [fig. 4-5] y los sarcófagos abiertos (como los de la primera mitad del

<sup>5</sup> Cf. Marta ALVARGONZÁLEZ TERRERO et alii., *El Santuario y el camerín de la Virgen de la Peña de Sepúlveda*, Sepúlveda, 1996, p. 129.

<sup>6</sup> Cf. Francesc Xavier MINGORANCE I RICART, «Juicio final y castigos infernales: las pinturas murales de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia)», en *Actas del II Curso de Cultura Medieval. Alfonso VIII y su época, Aguilar de Campoo, 1992*, Madrid, 1992, pp. 271-294. Vid además la apostilla en Palacios de Banaver de Próspero GARCÍA GALLARDO, «Temas del arte románico. El pesador de las ánimas», *ABC*, 15-06-1965, p. 41.



2. Concatedral de S. Pedro de Soria. Capitel claustral.



3. San Miguel de Gormaz (Soria). Castigo de la lujuria.

siglo XIII visibles en San Román de Toledo), más los castigos infernales, lo mismo que en la bóveda de la epístola del humilde templo de La Loma (Cantabria), con unas bullentes calderas de Pedro Botero [fig. 6]<sup>7</sup>, recordando tal vez al ciclo de Santa Eulalia en la localidad palentina de Barrio de Santa María [fig. 7].

El hecho de ver unidos la imagen del seno de los tres patriarcas figurando el paraíso y Satán como príncipe de los infiernos parece tener ascendentes italianos (ca. 1060-70 en San Miguel de Oleggio (Novara)), aunque se ofrece una visión más sintética en la portada de San Miguel de Estella. Que aparezca cercana la escena de las tres Marías tampoco resulta excepcional pues se aprecia en Vallespinoso de Aguilar, Villanueva de la Peña, San Miguel de Fuentidueña, la abayye des Dames (Saintes) y Saint-Martin de Saujon (Poitou), fundiendo la *psicostasis*, con la resurrección cristológica, más los juicios *post mortem* y el Final<sup>8</sup>.

San Miguel *psicopompo* aparece ya en la célebre miniatura del infierno del Beato de Silos [fig. 8], primera formulación de tal iconografía en el arte hispa-

no (ca. 1109-1116). Ser trata de un ámbito cuadrilobular ocupado por cuatro singulares demonios: Belzebud (el príncipe de los demonios), Barrabás (el reo acusado de homicidio que libró de la crucifixión), Radamás o Radamantis (el juez griego de los infiernos en la *Eneida* de Virgilio y el *Gorgias* de Platón) y un misterioso Atimos (tal vez el Asmodeo que aparece en la Biblia (*Libro de Tobías*, 8, 2-3), a veces conocido como Marcolfo –introducido de Salomón, posee también unos bien plantados genitales en la portada de la catedral de Orense<sup>9</sup>– o Saturno (patrón del amor impetuoso o melancólico, representado a veces con muletas, a causa de haberse metido un monumental tortazo –como Hefesto-Vulcano– por ser un ángel caído), con órganos sexuales muy vistosos, cojo y deforme con una pata en forma de crustáceo, ataca a los lujuriosos. En el centro aparece la imagen del rico, el Dives, acosado por las lanzas de Belzebud y Radamás, serpientes y extrañas cucarachas gigantes.

Sara fue dada en matrimonio a Tobías (su media docena de anteriores maridos fueron liquidados por el

<sup>7</sup> Santiago MAZARBEITIA VALLE, *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*, Palencia, 2001, pp. 225 y 268-269. En la caldera, cuyas brasas azuza un iracundo demonio avivando un fuele, aparecen las cabezas de un monarca y un fraile tonsurado. Aledañamente, otra pareja de demonios rebana a otro condenado con una sierra de carpintero (como en uno de los tormentos infligidos en el frontal de la ermita de Sant Quirze y Santa Juliana de Durro (MNAC)).

<sup>8</sup> Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, «La balanza como instrumento escatológico. El tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica», *Codex Aquilarensis. Cuadernos de Investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 24 (2008), p. 75.

<sup>9</sup> Serafín MORALEJO, «Marcolfo, el Espinario, Priapo: un testimonio iconográfico gallego», en *Primera Reunión de Estudios Clásicos*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 331-355.



4. Matamorisca (Palencia). Pinturas murales con el Juicio Final.

demonio Asmodeo antes de cumplir con sus deberes conyugales), el nuevo contrayente ahuyentó al diablo quemando el corazón y el hígado de un pez en un brasero, insoportable pestazo que hizo huir a Satanás a toda pastilla jurando hasta el Egipto superior. El varón pecador condenado al Hades portando un pez sobre su hombro como imagen de la lujuria masculina aparece en otros casos románicos (Santa María de Uncastillo y Rebolledo de la Torre [fig. 9]). Aragonés, citando a Van Gennep, señalaba que la práctica medieval (perduró hasta el Concilio de Trento) de no consumir el matrimonio hasta pasados tres días de la ceremonia nupcial, era conocida como *las noches de Tobías*<sup>10</sup>.

El infierno del Beato de Silos es en realidad una página suelta de un antifonario cosido al beato datable hacia 1109 [fig. 8]. Una singular rareza iconográfica de la miniatura hispana que podemos leer girando el folio

en el sentido de las agujas del reloj, para Joaquín Yarza suerte de fórmula mágica, pantáculo o talismán evolucionado, capaz de irradiar fuerza mágica a la hora de pretender el castigo de fornicadores y avaros, casi diagrama gnóstico como el citado por Orígenes (una representación cósmica a base de círculos con diferentes seres propios de la imaginería gnóstica), tal vez una solapada crítica de los partidarios del rito hispánico frente a las intromisiones cluniacenses de Bernardo de Sedirac, abad de Sahagún y arzobispo de Toledo<sup>11</sup>.

A San Miguel es la primera vez que se le representa de esta guisa en España, apareciendo en La Daurade de Toulose hacia 1100 y en la portada de Autun obrada por Gislebertus. En fechas más tardías lo veremos en el muro occidental de Santa María de Taüll (ca. 1123), el tímpano de Sangüesa, un capitel de Santa María de l'Estany y una tabica del tejadillo de Artaiz. Pero el origen de la *psicostasis* es mucho más an-

<sup>10</sup> Esperanza ARAGONÉS ESTELLA, «Visiones de tres diablos medievales», *De Arte*, 5 (2006), pp. 15-19.

<sup>11</sup> Joaquín YARZA LUACES, «El Infierno del Beato de Silos», en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987 (1977), pp. 94-18, en esp. 106.



5. Matamorisca (Palencia). Juicio Final y Psicostasis.

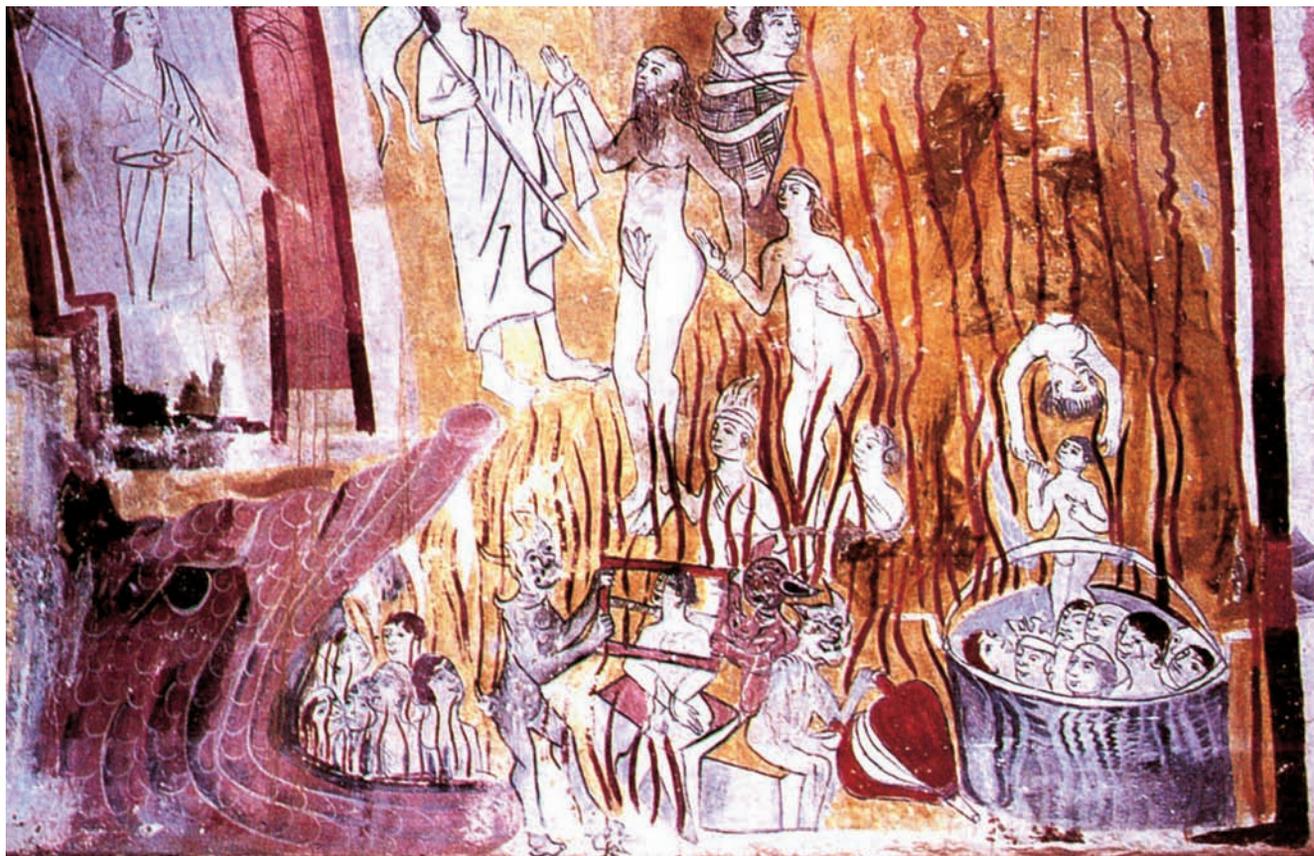
tigo, desde la imagen de Anubis pesando el corazón en una balanza del *Libro de los muertos*, la lucha entre Héctor y Aquiles de la *Ilíada*, su perduración en los personajes romanos de Hermes/Mercurio y su migración hasta el Egipto copto<sup>12</sup>.

Hemos conservado un curioso túmulo-catafalco de inicios del siglo XIX en la ermita zamorana de Nuestra Señora de La Encina en Abraveses de Tera, muy similar al encargado por la cofradía de los Falifos en 1722 conservado en el santuario de la Virgen de la Carballeda en Rionegro del Puente (Zamora), se trata de una obra popular debida al ensamblador y carpintero Guillermo de Benavente. Posee tres cuerpos cúbicos ornados con relieves policromados. El plafón inferior está tallado con demonios y condenados ante una arcaizante boca de Leviatán. Se trata

de una milagrosa supervivencia iconográfica que arranca de la Edad Media. En el cuerpo nivel inmediatamente superior, una virgen del Carmen con escapularios pendientes de sus manos asiste a las ánimas del purgatorio. Magistral armatoste –empleado durante las misas de difuntos– por atemporal y escalofriante, pues en su cimera y sobre el cubo más alto (sobre un tercero dedicado a la Trinidad), un desafiante esqueleto sujeta una guadaña con la diestra y una vulgar azadilla en su mano izquierda [figs. 22-23]<sup>13</sup>. Pero semejante catafalco, capaz de ponernos los pelos de punta, tendría su correspondiente en tierra burgalesa, se trata de Pedrosa del Río Urbel (se trataba, pues el grueso de ellos desaparecieron tras ser prohibidos por el concilio Vaticano II de 1963) de un armatoste en el que «tras un enrejado de madera, arden, en terribles llamas de rojo carreteril, unos

<sup>12</sup> Joaquín YARZA LUACES, «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», en *Formas artísticas de lo imaginario*, 1987 (1981), pp. 119-155.

<sup>13</sup> Vid. reproducción en Javier SAINZ SAIZ, *Ermitas y romerías de la provincia de Zamora*, 2002, p. 13.



6. La Loma (Cantabria). Anástasis, boca de Leviatán y castigos infernales.

hombres barbados y calvos y unas mujeres con alegre desnudez de bañistas, que no hacen más que mirar a las telarañas del techo. Encima coronan unos blandones negros con velas amarillas y un esqueleto «de tamaño natural» con la clásica guadaña en la mano –Todo esto «toma vida» el día de los Santos-vuelve a decir el cura–. Por medio de velas que se encienden desde dentro, las llamas parecen de verdad, y puesto en medio de la iglesia a todos los vecinos amedrenta. Por el monumental catafalco hay más tibias y calaveras, pintadas en dorado sobre fondo negro. Y algunas inscripciones que dicen cosas terribles no con muy buena ortografía: Considera tu alma mía/ que así te verás algún día./ Aquí yacen sumergidas/ las almas de tus hermanos,/ padres, amigos y extraños/ por sus faltas cometidas<sup>14</sup>.

#### **VADO MORI MILES...: VESTIGIOS DE UNA ICONOGRAFÍA MACABRA**

«Tales fuemos como vos  
Tales sereis como nos.  
Pues conmigo entrareis en la danza  
Perdedores del mundo la esperanza.  
En este guiador todos pensareis  
Pues en el mundo poco estareys.  
Fuerte la nuestra suerte  
Que a todos nos lleva la muerte»

En las pinturas gótico lineales antaño instaladas a los pies de la iglesia del convento de San Juan y San Pablo de Peñafiel (*Museo de Valladolid*), disponemos de otra representación del Juicio Final junto a la escena del En-

<sup>14</sup> Eduardo DE ONTAÑÓN, «Un pueblo de la «España negra» [1932]», en Ignacio Fernández de Mata y Juan Carlos Estébanez Gil, *Estampa de Burgos. Artículos de Eduardo de Ontañón en la revista Estampa (1928-1936)*, Burgos, 2006, p. 98.



7. Castigos infernales. Ermita de Sta. Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia).

cuentro de los tres vivos y los tres muertos (en otro panel adyacente se representó la vida de Santa María Magdalena). Se trata de un convento fundado en 1320 por el infante don Juan Manuel (†1326) y para el que donó su alcázar de la villa duriense. En la capilla de Santiago del templo conventual –en el coro bajo del lado del evangelio– estuvo enterrado Juan Manuel de Villena (padre del insigne don Juan Manuel) y en la de San Esteban, Pedro Velázquez, arcediano del Alcor († ca. 1426)<sup>15</sup>.

Cristo Juez, flanqueado por el sol y la luna, aparece sedente en un trono con almohadones bordados vistien-

do un lujoso manto. A su derecha, se sitúa la Virgen intercediendo por las almas, un ángel sosteniendo un báculo rematado en una esponja y otro tañendo un cuerno olifante, más un pequeño fraile orante (tal vez el mismo fray Juan de Villalumbroso, prior del convento). A la izquierda de Cristo apreciamos a San Juan Evangelista, una fémica sosteniendo una cruz y una lanza, un ángel tocando una tuba y otro más una viola, a sus pies tres figurillas de pequeño tamaño representan las almas de los bienaventurados (una representación recurrente en la escultura monumental del siglo XIII, p. ejem. en la catedral de León). Por encima del registro corre un epí-

<sup>15</sup> Cf. Elida GARCÍA GARCÍA, *San Juan y San Pablo de Peñafiel. Economía y sociedad de un convento dominico castellano (1318-1512)*, Salamanca, 1987, p. 16. La primera piedra del convento debió ponerse en 1324, trasladando allí los restos de la venerable Juana de Aza, madre de Santo Domingo de Guzmán (Juan ORTEGA RUBIO, *Los pueblos de la provincia de Valladolid*, Valladolid, 1979 (1895), pp. 251-252). La venerable beata (1828) tuvo un sueño mientras esperaba a su futuro hijo Domingo de Guzmán visitando la tumba de Santo Domingo de Silos (en su vientre ve un perro con una antorcha encendida junto a una esfera del mundo). En un altorrelieve de la beata datable ca. 1600 en la parroquial de Aza lleva como atributo un perro blanco y negro bajo el brazo –como el hábito dominico– que porta una vela en su boca (cf. *La Ciudad de Seis Pisos. Las Edades del Hombre. El Burgo de Osma. Soria*, Madrid, 1997, pp. 225-226), con el que también suele representarse al santo burgalés (lo hizo Ambrosius Benson, ca. 1530-40 en *El Prado*).



8. Beato de Silos. Infierno.



9. Avariento y Tobías con el pez. Rebolledo de la Torre (Burgos).

grafe: «SURGITE MORTUI UENITE IN IUDICIUM DIAS ILLA DIAS IRA CALAMITATIS ET MI...»<sup>16</sup>, la inscripción inferior –bastante deteriorada– es de muy difícil lectura. Se ha conseguido interpretar el fragmento como una misa de difuntos de Tomás de Celano (a este autor lo atribuía el franciscano Fra Bartolomeo degli Albizzi (†1380 en Pisa)), cuya constancia escrita más antigua se encuentra en un misal dominico de fines del siglo XIV usado en un convento pisano. Su llegada hasta la Península

la es verdaderamente temprana porque las pinturas de Peñafiel parecen ser obra ejecutada hacia 1360-80.

El texto «surgite mortui venite in iudicium» aparece además en una cartela del retablo de las Ánimas pintado por Nicolás Borrás en 1574 para la concatedral de San Nicolás de Bari de Alicante (la tabla central es una misa de San Gregorio) y en el cuadro de ánimas de 1770 de la parroquial de Tamariz de Campos (Valladolid)<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> La frase forma parte del Sermón de la fiesta de Purificación de la Virgen. En la obra del escribano Nicolás Flamel (1399) *Libro sobre las figuras jeroglíficas* del cementerio de los Santos Inocentes de París se anota: «en la filacteria del hombre: «Homo veniet ad Iudicium Dei», o sea, que «el hombre vendrá al juicio de Dios»; o cómo la de la mujer: «Vere illa dies terribilis erit» o sea, «este día será terrible», para que librándonos de los dragones que son los pecados, Dios tenga misericordia de nosotros. A continuación de esto, y en campo de sinople están pintados dos hombres y una mujer que resucitan; uno de ellos sale del sepulcro; los otros salen de la tierra. Los tres de un blanco puro, elevando sus manos ante sus ojos y éstos hacia el cielo. Sobre ellos hay dos ángeles tocando instrumentos musicales, como si llamaran a Juicio a estos muertos, pues sobre los ángeles aparece la imagen de N. S. Jesucristo con el mundo en la mano, y un ángel coronándole la cabeza asistido por otros dos que ostentan en sus filacterias: «O Pater omnipotens, o Iesu bone» («Oh Padre todopoderoso, oh buen Jesús»). A la derecha del Salvador está San Pablo, vestido de blanco anaranjado, con una espada, y a sus pies hay un hombre vestido de naranja con pliegues negros y blancos, que se parece a mí; está pidiendo perdón por sus pecados con las manos juntas de las que salen estas palabras escritas en una banda: «Dele mala quae feci» («quitadme los males que he hecho»). A la izquierda aparece San Pedro con su llave, vestido de rojo anaranjado y con la mano apoyada en una mujer -vestida de anaranjado- que está a sus rodillas. Se parece a Petronila, tiene las manos juntas con una banda y la inscripción: «Christe: precor esto pius» («Oh Cristo ten misericordia de mí»). Tras ella hay un ángel de rodillas con una filacteria que dice: «Salve Domini angelorum» («Te saludo, oh Señor de los ángeles»). Hay también un ángel arrodillado detrás de mi imagen, al lado de San Pablo, que sostiene una banda que dice: «O Rex sempiterno» («Oh rey eterno»). Todo esto está muy claro, según la explicación de la resurrección en el juicio futuro. Este arco se pintó para representar esto, por eso no hay que insistir más, ya que hasta los más ignorantes e incapaces podrían darle esta explicación. Después de los tres que resucitan, aparecen dos ángeles también en naranja, sobre campo azul, en cuyas filacterias se lee: «Surgite mortui venite ad iudicium Domini mei» («muertos, levantaos, venid al juicio de mi Señor»). Esto sirve también para interpretar la Resurrección, igual que las figuras que siguen las últimas que están sobre campo violeta. Un hombre rojo bermellón que sostiene la pata de un león pintado también en rojo, con alas, y con las fauces abiertas como para devorarlo. Se puede decir que representa al desgraciado pecador que, aletargado en la corrupción de los vicios, muere sin arrepentimiento ni confesión; sin duda será entregado ese temible día, al diablo, representado aquí en ese león rugiente que se lo ha de llevar.

<sup>17</sup> Cf. Victoria ARRATIA MARTÍN, *Las ánimas del purgatorio en la provincia de Valladolid, una devoción popular*, Valladolid, 1999, p. 111.



10. San Juan y San Pablo de Peñafiel (*Museo de Valladolid*).

En otro registro inferior de la pintura mural de Peñafiel localizamos el curioso pasaje del Encuentro entre los tres vivos y los tres muertos [fig. 10], leyenda divulgada y popularizada en Europa a fines del siglo XIII, sobre todo en Francia, Italia, Inglaterra y Alemania<sup>18</sup>. El Encuentro de Peñafiel parece inspirarse en la versión italiana, aunque los vivos aparecen tanto a pie como a caballo y se acompañan a menudo de un eremita ante una capilla con cada uno de los muertos metidos en sus respectivos ataúdes (en Francia, los grupos de vivos y muertos están separados mediante una cruz; los muertos generalmente de pie y en proceso de descarnamiento, los vivos cabalgando lujosos corceles).

En España los ejemplos son contados (sólo cinco documentados) y nunca anteriores al siglo XIV: un destrozado sepulcro procedente de Fraga (Huesca) en el *Museu Diocesà* de Lleida, el sepulcro de Pedro de Guevara (†1414) en Oñate, las pinturas del castillo de Alcañiz, un capitel de Santa María del Mar de Barcelona más otras pinturas perdidas en el claustro

de Santa Eulalia de Pamplona y en León. Pero es evidente que debieron existir muchas más representaciones lamentablemente desaparecidas.

Es un tema que cuenta con 92 casos conservados en Francia, 58 en Inglaterra, 16 en Italia, 13 en Alemania, 4 en Suiza, 4 en los Países Bajos, 4 en Dinamarca y 1 sólo en Suecia. Se trata de una temática macabra —como las danzas de la muerte— que habría que entender desde el punto de vista moralizante al lado del Juicio Final (en algunos casos como en el recinto militar del castillo de Alcañiz, junto a la Rueda de la Fortuna).

Las pinturas del convento dominico de Peñafiel parecen anteriores que las localizadas en Francia (Antigny, Auvers-le-Hamon, Bois-morand, Bourisp, Lancôme, Réveillon, Rossillon, Saint-Clément, Sepvigny y Vieux-Lugo).

A la izquierda del plafón que representa el Encuentro de los tres vivos y los tres muertos de Peñafiel aparecen escenas hagiográficas de la leyenda de María Magdalena (ungiendo los pies de Cristo en casa de Simón el leproso, la escena del *noli me tangere* y la aparición de Cristo a la Magdalena, la diaria ascensión a los cielos de la Magdalena para asistir a los oficios divinos, su comunión de manos de Maximino, la llegada del gobernador de Marsella al islote donde, gracias a la Magdalena, encuentra a su mujer y a su hijo que creía muertos y la santa penitente en el desierto), algo que para Ángela Franco estaría justificado, pues tras una vida disoluta y pecadora, Magdalena practicó la penitencia, sería pues un modelo inmaculado de penitente.

En realidad, algunos de los pasajes de la vida de la Magdalena aluden a su leyenda occidental, nacida en Borgoña hacia el siglo XI, es un asunto provenzal que narra el embarque de Magdalena, su hermana Marta y su hermano Lázaro resucitado en compañía del obispo Maximino en una barca sin velas ni timón que llegó hasta el puerto de Marsella, convirtió a la fe a un

<sup>18</sup> Francesca ESPAÑOL BERTRÁN, «El «encuentro de los tres vivos y los tres muertos» y su repercusión en la Península Ibérica, en *Estudios sobre Iconografía medieval española*, ed. de Joaquín Yarza Luaces, Bellaterra, 1984, pp. 53-135; id., *Lo macabro en el gótico hispano*, «Cuadernos de Arte Español, n° 70», Madrid, 1991, pp. 17-24; Ángela FRANCO MATA, «Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las Danzas de la muerte bajomedievales en España», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, n° 20 (2002), pp. 173-214, en esp. 176-184. Vid. además Víctor INFANTES, *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval (siglos XIII-XVII)*, Salamanca, 1997, pp. 98-104.

pagano y se retiró treinta años para hacer penitencia, alimentándose sólo con sus propias lágrimas y siendo diariamente obsequiada con un concierto celeste de ángeles. A punto de fenecer, sería llevada hasta Aix-en-Provence por Maximino, que le administró la última comunión.

El constatar en Peñafiel semejante iconografía demuestra que los tiempos han cambiado. Se mantiene un Cristo tan majestático como el del Pantocrator románico, pero de las humeantes calderas de Pedro Botero y la terrorífica boca de Leviatán –repasando los más crudos castigos infernales– hemos pasado a una representación del infierno y de la muerte mucho más sutil y depurada, como si los artistas –y los mentores– hubieran asumido idearios más intelectualizados, caballerescos y libraríos.

Los tres muertos en pie (no puede negarse que son individuos cadavéricos) parecen dirigirse a los tres vivos que cabalgan lujosos caballos como diciéndoles: «No os las déis de chulos que todo pasa, la vida es breve y dentro de nada os iréis para el otro barrio» (nos recuerda algún aforismo moderno instalado en los camposantos, en Montamarta (Zamora) se puede leer: «Aquí se acaba el reino de la vanidad/ y empieza la senda de la eterna verdad» o algún caso gallego: «El destino del cuerpo aquí lo veis,/ el del alma será según obréis»; «Eiqui estan os nosos ósos agradando po-los vossos»)<sup>19</sup>.

A la derecha de los caballeros apreciamos una humilde construcción eremítica (con el que parece ser el ermitaño a su puerta) y un sintético bosque, tétrico escenario, pautas habituales en las escenas trasalpinas. La inscripción inferior detalla: «FRAI IU[AN] DE UILLALUNBR[O]SO E PINTÓLA ALFONSO [tal vez Al-

fonso Estevan, pintor del rey Sancho IV]». Gutiérrez Baños refería otras enigmáticas señas epigráficas muy descompuestas: «SÓ DE UOS REYES FUESOS COMO (...) POR ESTE CAMINO»<sup>20</sup>. ¿Harán acaso referencia a don Juan Manuel de Villena, señor de Escalona y de Peñafiel, y a su célebre hijo don Juan Manuel, (1282-1348) ilustre literato, sobrino de Alfonso X y nieto de Fernando III, que nos dejó un testamento termómetro como *El conde Lucanor* (1335), anticipándose al *Decamerón* de Boccaccio?. Es una incógnita atractiva pero que precisa mucha imaginación<sup>21</sup>.

Ciertamente, aunque tal vez nos pasemos de rosca, podríamos sacar aquí a colación los cortejos de la Santa Compañía y la *estadea* del Noroeste de España (*buestia* o *güestia* en Asturias y *estantigua* en Portugal)<sup>22</sup>, procesión nocturna de encapuchadas almas en pena que portan velones o antorchas y acarrear el féretro de un vecino anunciando su cercana muerte, y en caso de encontrarte semejante cortejo, lo mejor es salir corriendo, tirarse boca abajo al suelo o dibujar en el suelo la estrella o el círculo de Salomón y colocarse dentro. El ánima en pena de Fiz Cotobelo, aparecida al bandido Fendetestas en *El bosque animado* de Wenceslao Fernández Flórez, andaba vagando por los caminos y confesaba que unas misas no le vendrían nada mal: «si me ves así es porque hice en vida la promesa de ir a San Andrés de Teixido, y no la cumplí, y ahora necesito que un cristiano vaya descalzo y peregrinando en mi lugar y que lleve una vela tan alta como yo he sido» [figs. 11-12].

Al cabo, semejantes cortejos, han sido interpretados como cosmovisiones negativas que tienen que ver con el valor de la palabra dada, tan trascendental en las sociedades tradicionales. Las ánimas se presentan

<sup>19</sup> Cf. Estanislao FERNÁNDEZ DE LA CIGONA NÚÑEZ, «Introducción a los aforismos exteriores de los cementerios de Galicia y Castilla y León», en *Gregorio Fernández: Antropología, historia y estética en el barroco*, coord. de José Luis Alonso Ponga y Pilar Panero García, Valladolid, 2008, pp. 142 y 145-146.

<sup>20</sup> La más reciente revisión para el conjunto de las pinturas del convento dominico Peñafiel viene de la mano de Fernando GUTIÉRREZ BAÑOS, *Aportación al estudio de la pintura gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y «corpus» de la pintura mural y sobre tabla. Tomo II: Catálogo, Bibliografía, Índice iconográfico y Láminas*, Madrid, 2005, pp. 134-137.

<sup>21</sup> El *Libro del caballero y el escudero* del Infante don Juan Manuel refiere la historia de un joven escudero aspirante a cortesano que acude a unas cortes convocadas por el rey y que recibe enseñanzas por parte de un ermitaño, otrora caballero. Asiste a las justas y regresa a la ermita, pero el retirado *milites* fallece y es sepultado por su joven discípulo (como hizo San Amador con sus progenitores). De hecho se inspira en obras de Ramon Llull y la menos conocida del escritor romano Vejecio (siglo IV).

<sup>22</sup> Cf. Vicente RISCO, «La procesión de las ánimas y las premoniciones de muerte», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, II (1946), pp. 380-429; José Manuel GÓMEZ-TABANERA, «Estantigua, hostia, antigua, huestia, gèstia y... hostia», *Archivum. Revista de la Facultad de Filología*, 29-30 (1979-80), pp. 551-564; Carmelo LISÓN TOLOSANA, *La santa compañía: fantasías reales, realidades fantásticas (antropología cultural de Galicia, IV)*, Madrid, 1998; Francisco J. FLORES ARROYUELO, *Las edades de la vida: ritos y tradiciones populares en España*, Madrid, 2006, pp. 303-309; Pilar FREIRE, *Morir en Galicia: velatorios, plañideras y Santa Compañía*, Coruña, 2006.



11. S. Andrés de Teixido (Coruña).

a los vivos cuando éstos han incumplido alguna disposición o manda testamentaria antes del fallecimiento o solicitan oraciones que les ayuden a alcanzar la paz o piden la satisfacción de alguna deuda pendiente o el cumplimiento de alguna promesa<sup>23</sup>.

<sup>23</sup> Juan Francisco BLANCO GONZÁLEZ, «El pensamiento mágico en la configuración de la espiritualidad tradicional en Castilla y León: cosmovisiones negativas», en *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica. Aspectos generales y religiosidades populares*, dir. de Ángel B. Espina Barrio, Salamanca, 1998, pp. 288-289. Vid. además Juan Francisco BLANCO, *La muerte dormida. Cultura funeraria en la España tradicional*, Valladolid, 2005, pp. 95-102. En el siglo XVI Pedro Ciruelo (*Reprobación de las supersticiones y hechicerías*) reconoce la existencia del *ánima ensabanada* como una de las muchas apariencias del demonio y se conserva un *petitorio* en Mesleón (Salamanca) que reza: «Rompe, rompe mis cadenas./ alcanzadme libertad./ Cuán terribles son mis penas./ piedad, cristianos, piedad./ Y las ánimas benditas/ pidiendo limosna están/ no le digas que perdonen/ que es pecado venial./ Escucha, hermano querido,/ y oye mi lánguida voz/ y no contentas que sufra/ aquel que tanto te amó./ Por las pobrecitas ánimas/ todos debemos rogar/ que Dios las saque de pena/ y las lleve a descansar./ ¿Qué es aquello que reluce/ por cima de la custodia?/ Son las ánimas benditas/ que piden misericordia/ Y las ánimas benditas/ pidiendo están a tu puerta./ dale una buena limosna/ y ganarás indulgencias./ Rompe, rompe mis cadenas»

<sup>24</sup> José Carlos BRASAS EGIDO, «Retablo de San Miguel de Corrales de Duero (Valladolid)», en *Las Edades del Hombre. El Arte en la Iglesia de Castilla y León*, Salamanca, 1988, p. 217; [José]. M[anuel]. C[ASADO]. P[ARAMIO]. «Retablo de la vida de San Miguel» en *Museo de las Ferias. Comercio, mercado y economía en tiempos de la reina Isabel, Medina del Campo, 2004*, Valladolid, 2004, pp. 136-137.

## SAN MIGUEL Y LAS MISAS DE SAN GREGORIO: HAGIOGRAFÍA Y ESPIRITUALIDAD BAJOMEDIEVAL, LA CONTABILIDAD DEL MÁS ALLÁ

«Prosiguió el canto, ora tristísimo y profundo, ora semejante a un rayo que rompe la nube oscura de la tempestad, haciendo suceder a un relámpago de temor otro relámpago de júbilo, hasta que, merced a una transformación súbita, la iglesia resplandecía bañada en luz celeste; las osamentas de los monjes se vistieron de sus carnes; una aureola luminosa brilló en derredor de sus frentes; se rompió la cúpula, y a través de ella se vio el cielo como un océano de lumbre abierto a la mirada de los justos. Los serafines, los arcángeles...»

(Gustavo Adolfo BÉCQUER, «El «Miserere»», en *Rimas y leyendas*, Madrid, 1978 (1862), p. 138).

En el retablo de San Miguel, atribuido al maestro de Osma, de la parroquial de Corrales de Duero (*Museo Diocesano de Valladolid*), la representación del inframundo queda reducida a la imponderable *psicostasis* central, con un gallardo y marcial San Miguel sosteniendo la balanza en la que pesa a una pareja y alancea a Lucifer, incapaz ya de echar mano al platillo, aunque con pechos femeninos cuyos pezones se han convertido en afiladas garras, cola de felino y temible cuerno retorcido en la testa [fig. 13]<sup>24</sup>.

Se trata de un retablo pintado hacia 1500 que prefiere deleitarse en la hagiografía del santo siguiendo las pautas de la *Leyenda Dorada*, glosando su lucha contra el diablo y los ángeles caídos y la historia del pastor en el Monte Gárgano, cuando lanza una flecha contra un toro extraviado, que se volvió en contra suya, recibiendo el saetazo en su ojo diestro. Sería posteriormente atendido por el obispo de Siponto, que más tarde acude humilde en proce-



12. Exvoto de ataúd en S. Andrés de Teixido (Coruña).

sión hasta la montaña, donde el toro genuflexo, marcaba el hito de erección de un santuario en honor al arcángel San Miguel.

El retablo barroco de San Miguel de Aza está dedicado además a la infancia de Cristo, aunque aglutinando material procedente de un par de retablos distintos del primer renacimiento, Recoge las escenas del milagro del Monte Gárgano (la flecha, disparada por un sirviente con una ballesta militar, termina clavándose en la frente y no la cuenca ocular del pastor), la procesión hasta la montaña, la construcción del santuario y el santo luchando contra unos demonios. Reservando para la predela una tabla con la Mi-



13. Retablo de San Miguel. Corrales de Duero (Museo Diocesano de Valladolid).

sa de San Gregorio (como en el retablo de Santa Ana del Maestro de Sinovas)<sup>25</sup>.

El tema del Juicio Final se ha dulcificado e individualizado, dando paso a la *psicostasis* particular y a frases populares como «más justo que el peso de San Miguel» o «como el peso de San Miguel, que siempre está en el fiel». Su culto alcanzó notable auge durante la reconquista hispana, siendo advocación muy socorrida entre las gentes de la milicia. Pero será en época gótica cuando alcance mayores vuelos, *psicopompo* por excelencia, era invocado por los moribundos, amén de atribuirle propiedades apotropaicas y salutíferas. En razón de sus atributos, numerosos gremios lo convirtieron en patrón: maestros de armas, esgrimistas, bruñidores y doradores, pasteleros, tenderos, me-

<sup>25</sup> Francisco CORTI, *El retablo de Santa Ana del Museo de Arte Español de Buenos Aires y otras pinturas del Maestro de Sinovas*, Buenos Aires, 1996, pp. 26-31.

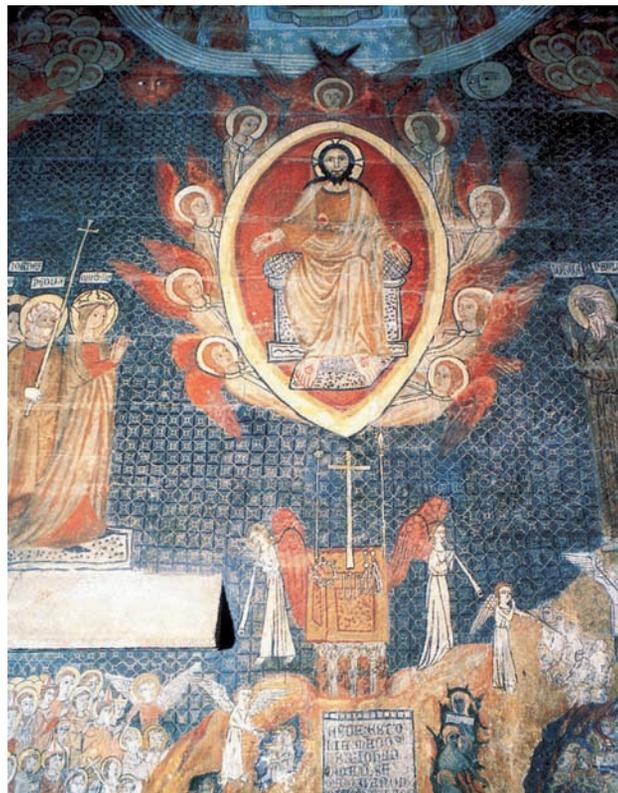
didores de grano y boticarios, además de alcanzar gran predicamento en la Corona de Aragón (el socorrido ángel custodio)<sup>26</sup>.

Muchas asociaciones religiosas de enterramiento, sacramentales y cofradías, además del nombre de cementerios, están vinculadas a San Miguel (por aquello de que el arcángel asiste al juicio particular). Modernamente también se convirtió en patrón de boticarios y tenderos de ultramarinos (por lo de la balanza).

En el *Museo Diocesano* de Murcia se ha conservado un retablo del primer tercio del siglo XV dedicado a San Miguel que formó parte de la capilla del deán Pedro Puixmarín para el claustro catedralicio. Miguel combate a los ángeles rebeldes, arrojados a las fauces de la boca de Leviatán, combatiendo al dragón, la leyenda del Monte Gárgano y la *psicostasis*, teniendo muy en cuenta el tema de la irrupción de un tercer lugar: el purgatorio (*ignis purgatorius*), que empieza a tomar sólido cuerpo en el imaginario cristiano medieval, reestructurando el sistema penal del más allá, pues en una escena se pintan segregadas unas almas afectadas por el fuego y otras libres del mismo -sólo afectadas por el aislamiento y la oscuridad y liberadas por una pareja de ángeles- mostrando una clara jerarquización de lo punible<sup>27</sup>.

En un fresco de la capilla de San Martín o del Aceite de la seo vieja salmantina (*ca.* 1342) que representa el Juicio Final [fig. 14], figura un purgatorio a modo de caverna compartimentada en seis receptáculos donde se aprecian las almas en diferentes estadios de purgación de penas (del fuego y el tormento a la asistencia de un ángel libertador). La misma representación del purgatorio se advierte en la fachada de la Majestad de la colegiata de Toro: un jardín de frondosa vegetación entre cuyos roleos asoman las cabezas nimbadas de los bienaventurados, por una puerta accede el cortejo de los justos; desde otra opuesta, San Pedro tiende su mano a las almas que dejan atrás las llamas del purgatorio<sup>28</sup>.

Un singular Juicio Final con presencia de San Miguel *psicopompo* se ha conservado en la iglesia burga-



14. Capilla de San Martín. Catedral Vieja de Salamanca.

lesa de San Nicolás de Bari (aunque pudiera proceder del derruido templo de Nuestra Señora de la Blanca en la misma ciudad de Burgos). En la cimera se representa a Jesucristo mostrando las llagas, asentado sobre un arco iris, sus pies reposan sobre la bola del mundo a modo de escabel (la imagen recuerda a van der Weyden), flanqueado por la Virgen y San Juan genuflexos. Curiosamente la Virgen alza con su mano diestro, señalando a Cristo con su mano izquierda, tal vez aludiendo al pecho que amamantó al redentor. Se trata de una singular variante iconográfica cuyo origen puede ser bizantino y que aparece en una escena trasalpina de San Sebastián protector contra la peste (1464) de Benozzo Gozzoli (San Gimignano) y un posible tríptico flamenco (*ca.* 1500) de la colección Olivié-Scrive (Le Vésinet) para asegurar la protección

<sup>26</sup> Gabriel LLOMPART, «El ángel custodio en los reinos de la Corona de Aragón. Un estudio iconográfico», *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio de Palma de Mallorca*, nº 673 (1971), pp. 147-188; Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, «Eiximenis y la iconografía de San Miguel en el gótico catalán», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, XLVI (2005), p. 112.

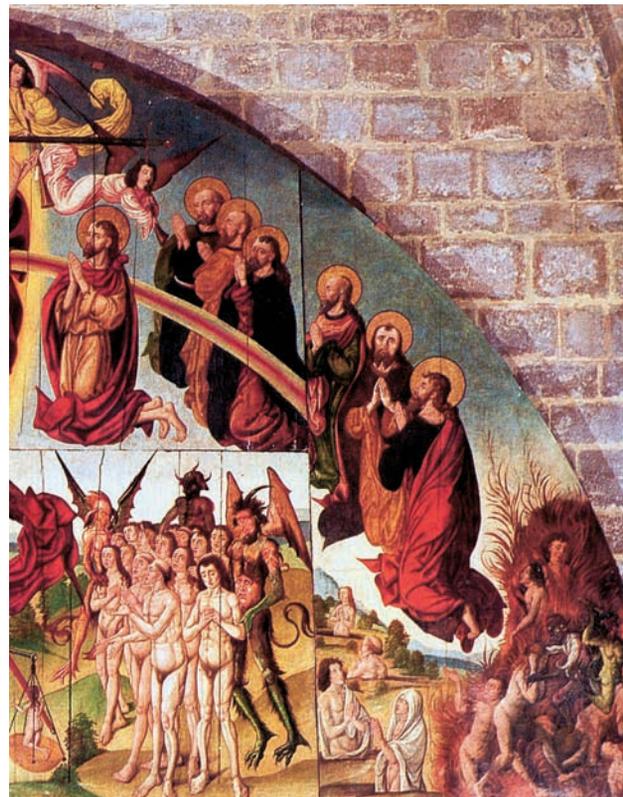
<sup>27</sup> Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, «La justicia del más allá: su proyección visual en el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia», *Miscelánea Medieval Murciana*, XXIX-XXX (2005-2006), pp. 65-73.

<sup>28</sup> Paulino RODRÍGUEZ BARRAL, «Purgatorio y culto a los santos en la plástica catalana bajomedieval», *Locus Amoenus*, nº 7 (2004), p. 38.

de Felipe el Hermoso y Juana de Castilla, aunque el paralelo más directo está en la ilustración del Juicio Final de un Libro de Horas del Museo de la Paul Getty (Los Ángeles, ms. 2. fol. 127 v.) del Maestro de Guillevert de Mets del segundo cuarto del siglo XV y otra miniatura nórdica (Gante o Brujas) conservada en la colegiata de San Isidoro de León (ca. 1500)<sup>29</sup>. En la representación inferior de los bienaventurados (una gran fortaleza) y los condenados (una zona de oscuridad y llamas), el pintor no olvidó apuntar la presencia de frailes franciscanos y dominicos dotados de aparente vello púbico arrojados al infierno [fig. 15].

Singular es también la tabla dedicada al Juicio Final del retablo mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo, pintado por Fernando Gallego y sus colaboradores, terminó expatriado en el Museo de Arte de la Universidad de Arizona en Tucson. Aparece representado el Cristo de la Segunda Venida mostrando las llagas de la Pasión flanqueado por la Virgen y San Juan y un grupo de ángeles trompeteros, más abajo surgen los apóstoles. Esquema ensayado por van der Weyden en el Juicio Final del hospital de Beaune (seguramente y como ocurre en San Nicolás de Bari de Burgos, sin conocimiento directo) encargado por Nicolás Rollin. En la tabla está ausente el san Miguel *psicopompo*, los bienaventurados visten túnicas mientras que los condenados son arrojados desnudos a las llamas del infierno<sup>30</sup>.

A medida que el culto a las almas del purgatorio fuera popularizándose, más allá de las devociones terapéuticas<sup>31</sup>, surgirían nuevos santos abogados de la buena muerte y auxiliares de los pecadores compungidos penando culpas en el purgatorio: en Italia San Lorenzo y San Francisco y en la Península Santo Domingo de Guzmán, San Andrés, San Sebastián, San Antonio de Padua, San Amador y San Nicolás de Tolentino (fue muy difundido por los agustinos a partir del siglo XV, convirtiéndose sus trentenarios en muy



15. Juicio Final. San Nicolás de Bari de Burgos. Maestro de los Balbases.

solicitados)<sup>32</sup> o San Gregorio Magno, con el archiconocido tema de la Misa de San Gregorio (y el Varón de Dolores).

El pasaje de la Misa de San Gregorio –formidable estrategia para difundir el purgatorio– alude al papa celebrando un Viernes Santo en el templo romano de la Santa Cruz de Jerusalén y asistiendo a la aparición de Cristo que derrama su sangre sobre un cáliz (a lo visto, alguno dudó de la presencia real de Cristo en la hostia consagrada), asunto tan representado en la

<sup>29</sup> Joaquín YARZA LUACES, «El Juicio Final del Maestro de los Balbases en S. Nicolás (Burgos)», en *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al profesor Alberto C. Ibáñez Pérez*, coord. de Lena S. Iglesias Rouco, René Jesús Payo Herranz y M<sup>a</sup> Pilar Alonso Abad, Burgos, 2005, pp. 283-287.

<sup>30</sup> Joaquín YARZA LUACES, «El retablo mayor de la catedral de Ciudad Rodrigo de Fernando Gallego», en *La Catedral de Ciudad Rodrigo a través de los siglos. Visiones y revisiones*, ed. de Eduardo Azofra Agustín, Salamanca, 2006, p. 55. Refiere el trabajo de Jérôme BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Roma, 1993.

<sup>31</sup> José Ignacio DE ARANA AMURRIO, «Devoción a los santos curadores», en *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium*, coord. de Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial, 1997, vol. 1, *Religiosidad, devociones, culto mariano y a los Santos: mentalidad, ideología, evolución, cofradías, Semana Santa (desarrollo), Constituciones, Sinodales*, Madrid, 1997, pp. 581-606.

<sup>32</sup> Jesús Miguel BENÍTEZ SÁNCHEZ, «Un ejemplo del influjo de la piedad popular en la traza del espacio sagrado: la capilla de San Nicolás de Tolentino en la iglesia de Ntra. Sra. del Socorro de Palma de Mallorca», en *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, El Escorial, 2008, pp. 877-900.



16. Misa de S. Gregorio. Retablo de Cogollos. Pedro Berruguete (*Museo de Burgos*).

plástica gótica (desde inicios del siglo XV, anteriormente, hacia mediados del siglo XIV, en Cataluña y Mallorca) y renacentista hispana<sup>33</sup>, incluyendo un incunable como el retablo encargado por Sancho de Rojas para el retablo de San Benito de Valladolid (1415) en el *Museo del Prado*, el sepulcro del cardenal

Villaespesa de la catedral de Tudela y asumido por los grandes, como Pedro Berruguete en una tabla del retablo de Cogollos (*Museo de Burgos*) [fig. 16], Gil Siloé en el retablo de la Concepción del obispo Acuña de la catedral de Burgos, Fernando Gallego (antigua *Colección Gudiol*) y Diego de la Cruz en una tabla procedente del monasterio de Fresdelval o de la misma ciudad de Burgos (posible encargo de Mencía de Mendoza, retratada allí junto al cardenal Pedro González de Mendoza y San Andrés, santo titular de los condestables, como se aprecia en el retablo funerario de Felipe Bigarny –flanqueando la hermosa epifanía de Juan de Flandes– para la capilla de Gutierre de Mier y su esposa Isabel de Oresnes (camareros de los condestables) en el templo de Santa María del Castillo de Cervera de Pisuerga). La tabla de Diego de la Cruz procedente de la *Colección José Garnelo* pasaría a la *Torelló* (hoy en el MNAC de Barcelona en 1994)<sup>34</sup>.

Disponemos de otras tablas de fines del siglo XV: en el retablo de San Ildefonso del Maestro de Osma (catedral de El Burgo de Osma), la atribuida al Maestro de Manzanillo (*Fundación Lázaro Galdiano* (Madrid)) procedente de Zamora y las pinturas murales de la iglesia de San Cornelio y San Cipriano en San Cebrián de Mudá (Palencia), donde se ilustra la misma escena [fig. 17]<sup>35</sup>.

La Misa de San Gregorio y el Varón de Dolores suelen aparecer en las predelas de muchos retablos y hasta en altares portátiles y Libros de Horas como

<sup>33</sup> Al respecto del tema de la Misa de San Gregorio cf. Miguel Ángel IBÁÑEZ GARCIA, «La Misa de San Gregorio: aclaraciones sobre un tema iconográfico. Un ejemplo en Pisón de Castrejón (Palencia)», *Norba-Arte*, XI (1991), pp. 7-17; Ángela FRANCO MATA, «Arte y liturgia: un fondo de lucillo gótico en el Museo Arqueológico Nacional», en *Aragón en la Edad Media. Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui*, I, XIV-XV (1999), pp. 563-571; Patricia Sela DEL POZO COLL, «Intercambio artístico y relaciones iconográficas en Castilla: la misa de San Gregorio», en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coord. de M<sup>a</sup> Concepción Cosmén Alonso, M<sup>a</sup> Victoria Herráez Ortega y M<sup>a</sup> Pellón Gómez-Calcerrada, León, 2009, pp. 191-202. Vid. además Ángela FRANCO MATA, «Arte y liturgia: un fragmento de predella gótica de Villafranca del Bierzo y la liturgia de Semana Santa», *Tierras de León*, n<sup>o</sup> 107-108 (1999); pp. 11-25.

<sup>34</sup> Cf. Didier MARTENS, «Diego de la Cruz, cuarenta años después de su redescubrimiento: balance de las investigaciones y nuevas propuestas», *Goya*, n<sup>o</sup> 283-284 (2001), pp. 208-222; Francesc M. QUÍLEZ I CORELLA, en *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, 2003, pp. 400-403; Felipe PEREDA, «Mencía de Mendoza (†1500), Mujer del I Condestable de Castilla: El significado del patronazgo femenino en la Castilla del Siglo XV», en *Patronos y coleccionistas. Los Condestables de Castilla y el arte (siglos XV-XVII)*, Valladolid, 2005, pp.76-80. Diego de la Cruz, trabajaría conjuntamente con Gil Siloé (retablo de la Concepción del obispo Acuña de la catedral burgalesa), para el caso de la tabla de Fresdelval, debió emplear modelos de van der Weyden y quizás un grabado de Israhel van Meckenem como «recurso auxiliar».

<sup>35</sup> Vid. además una tabla gótica de fines del XV atribuida al *Maestro de las Once Mil Vírgenes* que tiene perfil de arcosolio en Santo Domingo el Real de Segovia (ficha de Salvador ANDRÉS ORDAX en *El árbol de la vida. Las Edades del Hombre. Segovia*, Salamanca, 2003, pp. 452-453). Para San Cebrián de Mudá cf. MAZARBETIA VALLE, *op. cit.*, p. 169, apareciendo la misma escena en los ciclos pictóricos de Santa M<sup>a</sup> de las Henestosas de las Quintanillas (Cantabria) y Valberzoso (Palencia). Las pinturas de Valberzoso (datadas en 1482) fueron encargadas por el caballero Juan González como trentenario y sufragio por el alma de su hijo Tristán, seguramente fallecido durante la guerra de los cristianos contra Granada entre 1482 y 1492 (de ahí la idoneidad y conveniencia, como en la sepultura del exitoso Doncel de Sigüenza, de una elocuente Misa de San Gregorio).



17. Misa de S Gregorio. S. Cornelio y S Cipriano de S. Cebrían de Muda (Palencia).

certeras manifestaciones de la renovación pasional<sup>36</sup>. Resultó ser una iconografía con un doble sentido funerario y eucarístico –haciendo recordar la pasión de Cristo durante el momento de la consagración– propio de la devoción privada más allá incluso de la religiosidad oficial. Tampoco es extraño que los altares de las cofradías de ánimas parroquiales contaran con la aparición parenética de Santo Domingo de Guzmán, San Francisco, la Trinidad, Cristo Juez, la Virgen con el Niño, la Virgen del Carmen, San Miguel o la Misa de San Gregorio (Huérmedes)<sup>37</sup>.



18. Pisón de Castrejón (Palencia). Misa de San Gregorio

En el *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid se ha conservado una tabla pintada correspondiente al lucilo sepulcral de los caballeros Juan Velázquez de los Cuéllar (†1492), casado con María de Velasco (sobrina del condestable de Castilla)<sup>38</sup>, sito antaño en la iglesia de San Esteban de Cuéllar (Segovia). La parte inferior ilustra los yacentes fenecidos tendidos sobre el túmulo, oropelados con armaduras (y unos pequeños oficiantes dominicos a sus pies), mientras que la superior se deleita en representar la Misa de San Gregorio. Pero lo más curioso es que en el retablillo pétreo de la sacristía de Pisón de Castrejón obrado por el entallador Alonso de Portillo (posible encargo de los condestables castellanos Pedro Fernández de Velasco y Mencía de Mendoza pues allí se representan sus escudos de armas [fig. 18], y tal territorio estuvo dentro de su señorío), aparece igualmente la Misa de San Gregorio (auspiciada aquí por las imágenes de San Miguel *psicopompo*, San Nicolás y San Martín). Y

<sup>36</sup> Mathieu Heriard DUBREUIL y Gabriel LLOMPART, «El tríptico del «Varón de Dolores» del convento de Santa Clara de Mallorca», *Mayurga*, n° 13 (1975), pp. 211-219.

<sup>37</sup> Alberto Cayetano IBÁÑEZ PÉREZ, «Iconografía de Santo Domingo de Guzmán en Burgos», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, VI, n° 11 (1993), pp. 507-514.

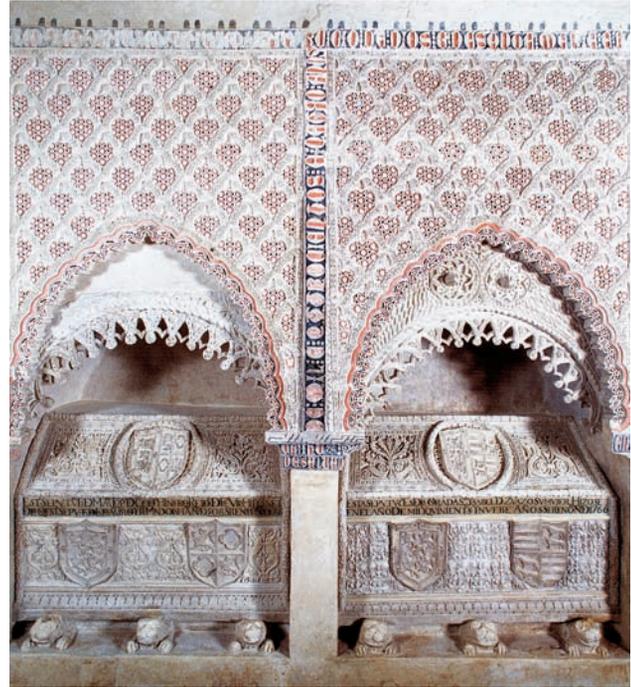
<sup>38</sup> Quizás hijo de Gutierre Velázquez de Cuéllar y padre de Juan Velázquez, comendador de Membrilla, contador mayor de Castilla, paje de la reina doña Catalina de Lancaster, gobernador de los castillos de Arévalo, Madrigal y Olmedo, además de testamentario del príncipe don Juan y la reina Isabel la Católica.



19. San Esteban de Cuéllar (Segovia).

los Mendoza ejercieron el patronazgo sobre la iglesia de la Santa Cruz de Jerusalén en Roma, basílica titular de Pedro González de Mendoza y donde se adoraba un icono bizantino obrado en mosaico muy popular a fines del siglo XV y popularizado por los monjes cartujos. En una inscripción trazada bajo el relieve de Pisón de Castrejón se refería una bula de veinte mil años de purgatorio confirmada por Clemente VI para todo aquel que rezara cinco padres nuestros frente al retabllilo.

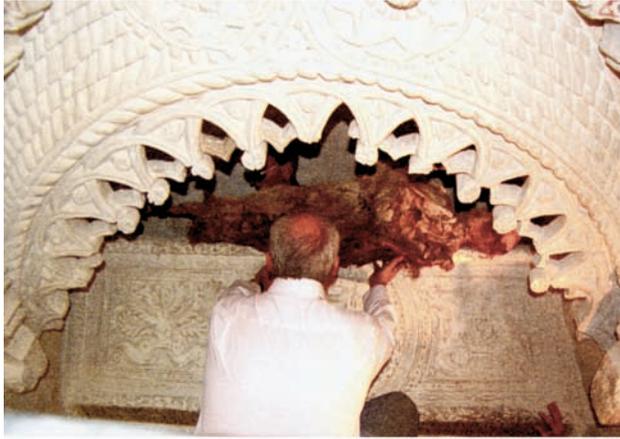
Una inscripción en letra humanística encargada por Gonzalo González, arcediano de Cuéllar y fundador del hospital de la Magdalena (1630) alrededor de la tabla de Cuéllar reza: «Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam team;/ Et secundum multitudinem miserationum tuarum, dele iniquitatem meam./ amplius lava me ab iniquitate mea,/ et a peccato meo munda me./ Quoniam in-



20. Arcosolios S. Esteban de Cuéllar (Segovia).

iquitatem meam ego cognosco, Et peccatum deum contra me est semper» («Tenme piedad, oh Dios, por tu clemencia,/ por tu inmensa ternura borra mi iniquidad./ ¡Oh, lávame más y más mi pecado, y de mi falta purifícame!/ Pues mi pecado yo lo reconozco, mi falta sin cesar está ante mí», se trata de un fragmento correspondiente a las exequias del oficio de difuntos con vísperas, maitines y laudes *Officium pro mortuis*).

Pero sobre la iglesia de San Esteban de Cuéllar hay más datos porque recientes trabajos de restauración permitieron descubrir otros sepulcros pertenecientes al regidor Martín López de Córdoba Hinestrosa (nieto de Alfonso García de León «el de Cuéllar», heredero bastardo de Alfonso IX de León, y Urraca García de Tapia, sepultados en sendos arcosolios del lado del evangelio) y su esposa Isabel de Zuazo, que se enteraron en los del lado de la epístola con hábito franciscano, cíngulo con los tres nudos (verdadero viático hacia el purgatorio) y un abultado lote de bulas de indulgencia, cruzada, redención de cautivos, construcción de hospitales, aniversarios (junto a la momia de la mujer) para la salvación del alma (11 incunables de antes de 1501, y una docena de post-incunables anteriores a 1520), más un Libro de Horas con una oración



21. Momia y documentos en el sepulcro de Isabel de Zuazo. S. Esteban de Cuéllar (Segovia)

latina del papa León en los albores del renacimiento [figs. 19-21]<sup>39</sup>.

Plásticamente hablando, los vestigios de Cuéllar son testimonios vivos de la transubstanciación: del dogma eucarístico por autonomasia, al que se adhería el valor de la liberación de las penas del purgatorio mediante el sufragio y su capacidad para sintetizar la pasión de Cristo (aparece habitualmente en los Libros de Horas), desapareciendo progresivamente tras el concilio de Trento.

Al cabo, eran misas de trentenario, por supuesto de pago, destinadas a facilitar un alivio a los sufrimientos padecidos por los difuntos durante su estancia en el purgatorio. Misas *post mortem* (de réquiem, San Gregorio, San Agustín, San Clemente o San Amador) donde se unían oración, eucaristía y limosna (ofrendas de pan y candelas)<sup>40</sup>. Chiffolleau lo expresó muy bien, pues se trataba de *la comptabilité de l'au delà*, adaptable incluso a todas las escalas sociales y capacidades económicas.

San Amador incluso se convertirá en *exempla* de la responsabilidad de los hijos respecto a la salvación del alma de sus progenitores: el purgatorio uniendo a las familias en la oración y la liturgia, los muertos intercediendo por los vivos y, sobre todo, los vivos por los muertos. Nunca la iglesia había arriesgado tanto en la imaginación de los hombres para constituir un dogma de fe<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> «Vivir y morir con indulgencia», en *Patrimonio. Fundación del Patrimonio de Castilla y León*, 37 (2009), pp. 24-26; Julia MONTALVILLO GARCÍA, «Papeles para el más allá. Los sepulcros de la iglesia de San Esteban de Cuéllar contenían bulas e indulgencias de finales de la Edad Media», *Archivamos*, nº 72 (2009), pp. 44-45. Desde inicios del siglo XIII los teólogos parisinos consideraron que las almas purgantes podían beneficiarse de una reducción de penitencia, pero la primera indulgencia a difuntos no será concedida hasta el siglo XV emitida por el papa Calixto III, muchos clérigos -como Pedro Martínez de Osma, profesor de teología en la universidad salmantina desde 1463 y condenado al exilio cuando publica su *Libellus confessionum seu confessionale* del que tuvo que retractarse y sufrir la destrucción completa de su obra- condenarían contundentemente semejantes prácticas de indulgencia (tampoco gustaron un ápice a Alonso de Espina en su *Fortalittum Fidei*). El obispo segoviano Pedro de Cuéllar publicaría en 1325 un *Libro de las confesiones*, catecismo destinado a los clérigos de la diócesis, donde admitía sin reservas la eficacia de las indulgencias como forma de sufragio, aunque sin aplicarlas necesariamente a la redención de los familiares ya decesos (cf. Daniel BALOUP, «La muerte y la penitencia en la predicación de las indulgencias en Castilla a fines de la Edad Media», *Edad Media. Revista de Historia*, nº 6 (2002-2003), pp. 61-89, para el autor, el cristianismo medieval no era la religión del miedo sino de la angustia, vid. además José Antonio LINAGE CONDE, «La liturgia de la Misa en el sínodo del obispo de Segovia Pedro de Cuéllar. 1325», *Anuario de Estudios Medievales*, 16 (1986), pp. 127-146; José Luis MARTÍN MARTÍN y Antonio LINAGE CONDE, *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Valladolid, 1987). Sobre las bulas impresas o «Verónicas», que solían ir acompañadas de la Santa Faz, vid. además Elisa RUIZ GARCÍA, «Religiosidad popular e imprenta. Texto e imagen (c. 1400-1550)», en *Memoria Ecclesiae. XXXII. Actas del XXII Congreso de la Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, Córdoba, 2006*, Oviedo, 2009, pp. 471-472.

<sup>40</sup> Gabriel LLOMPART, «Aspectos populares del purgatorio medieval», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXVI (1970), pp. 253-274. La caridad parece huella de los antiguos banquetes funerarios: entregar pan a los pobres o hacer una colación familiar (pan de caridad, roscas, queso, vino y aguardiente en muchas zonas peninsulares; garbanzos, arroz con bacalao y escabeche o una oveja o cabrito en algunas comarcas leonesas y hasta alubias pintas en Huesca), procedimientos bien documentados en la iconografía funeraria hispana (por ejemplo, los sepulcros de Martín II Rodríguez o Diego Ramírez de Guzmán en la catedral de León).

<sup>41</sup> Jordi CERDÀ SUBIRACHS, *Les misses de Sant Amador: purgatori i cultura popular*, Barcelona, 2006, pp. 21 y 30-31.



22. Ermita de la Encina de Abraveses de Tera (Zamora)



23. Santuario de la Virgen de la Carballeda en Rionegro del Puente (Zamora)

22 y 23. Más de seis siglos después de que se pintaran los muros de la ermita de San Miguel de Gormaz (Soria), aún se mantuvieron similares esquemas mentales y sobrevivieron idénticas imágenes. Túmulo-catafalco en la ermita de Nuestra Señora de la Encina en Abraveses de Tera (Zamora), obra de inicios del siglo XIX realizada por el ensamblador y carpintero Guillermo de Benavente y túmulo-catafalco en el santuario de la Virgen de la Carballeda en Rionegro del Puente (Zamora), encargo de la cofradía de los Falifos al artista benaventano Tomás Montesino (documentado en 1722) (cf. José Manuel SUTIL PÉREZ, [ficha del túmulo de Rionegro del Puente], en *La Séptima Iglesia. Las Edades del Hombre*, Astorga, 2000, pp. 97-99 (envía al *Archivo Histórico Diocesano de Astorga*, 14/4, caja 7, *Libro de cuentas 1703-1750* de la cofradía de los Falifos en Rionegro del Puente). Sus posibles referentes pictóricos medievales (estudiados por Luis A. GRAU LOBO, *Pinturas murales de la Edad Media en la provincia de Zamora*, Zamora, 2001) no parecen haberse conservado en tierras zamoranas (cotejar con las figs. 4 y 5-6 del presente texto), exceptuando el caso leonés de Gordaliza del Pino.