

# **APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LA JUSTICIA DIVINA EN LA CORONA DE CASTILLA EN LA BAJA EDAD MEDIA**

**Autora: Yesica Ruiz Gallegos**

**Directores: Iñaki Bazán Díaz**

**Eukene Martínez de Lagos**

**Año 2015**



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS .....</b>	<b>7</b>
<b>ESTADO DE LA CUESTIÓN .....</b>	<b>15</b>
<b>METODOLOGÍA.....</b>	<b>25</b>
<b>FUENTES.....</b>	<b>37</b>
<b>CAPÍTULO 1.- SAN MIGUEL Y LA BALANZA.....</b>	<b>45</b>
1.1.- INTRODUCCIÓN .....	47
1.2.- LOS ORÍGENES DEL PESAJE .....	48
1.3.- SAN MIGUEL Y LA BALANZA A PARTIR DEL SIGLO XII.....	59
1.4.- EL PESAJE EN LA LITERATURA Y LA DOCUMENTACIÓN CASTELLANA... 62	
<u>1.4.1.- La literatura profana .....</u>	<u>62</u>
<u>1.4.2.- La literatura religiosa.....</u>	<u>67</u>
<u>1.4.3.- El arcángel san Miguel en los testamentos.....</u>	<u>70</u>
1.5.- SAN MIGUEL EN EL <i>TRAITÉ DES SAINTES IMAGES</i> DE MOLANUS.....	75
1.6.- LA BALANZA COMO SÍMBOLO DE LA JUSTICIA DIVINA Y DE LA HUMANA .....	79
1.7.- SAN MIGUEL Y LA BALANZA EN EL ARTE DEL NORDESTE DE LA CORONA DE CASTILLA .....	89
<u>1.7.1.- El pesaje en la miniatura: el Infierno del Beato de Silos.....</u>	<u>90</u>
<u>1.7.2.- La psicostasis en la pintura mural.....</u>	<u>93</u>
1.7.2.a.- Las pinturas de Gaceo .....	94
1.7.2.b.- Pinturas murales de La Loma .....	102
<u>1.7.3.- San Miguel y la balanza en la escultura.....</u>	<u>104</u>
1.7.3.a.- El capitel de la Colegiata de Santillana del Mar .....	104
1.7.3.b.- El capitel de Sobrepenilla: ¿imagen de la psicostasis? .....	107
1.7.3.c.- Capitel de San Severino de Balmaseda .....	111
1.7.3.d.- Tímpano de San Miguel de Vitoria.....	113
1.7.3.e- Portada de Santiuste .....	116
1.7.3.f- Portada de Gernika .....	117

1.7.3.g.- Portada de Elgoibar .....	119
1.7.3.h.- Portada de Labraza.....	121
1.7.3.i.- Un alabastro inglés en Vizcaya .....	121
1.7.3.j.- Capitel de Barrios de Villadiego .....	123
1.7.3.k.- Clave de San Pedro de Vitoria .....	124
1.7.3.l.- Relieve en Elorrio .....	125
<u>1.7.4.- El pesaje representado en talla.....</u>	<u>126</u>
1.7.4.a.- Talla de Santo Domingo de la Calzada.....	126
1.7.4.b.- Talla perteneciente al Museo Diocesano de Vitoria .....	127
1.7.4.c.- Talla de Durango .....	128
1.7.4.d.- Talla de Valluerca.....	129
1.7.4.f.- Tallas del siglo XVI .....	130
1.8.- EVOLUCIÓN Y PARTICULARIDADES DE LA FIGURA DE SAN MIGUEL Y LA BALANZA EN LOS ÚLTIMOS SIGLOS DE LA EDAD MEDIA.....	131
<u>1.8.1.- El contenido de los platillos .....</u>	<u>132</u>
<u>1.8.2.- El guardián de las almas .....</u>	<u>138</u>
<u>1.8.3.- Variaciones en la figura del arcángel de la balanza .....</u>	<u>144</u>
<b>CAPÍTULO 2.- EL JUICIO DEL ALMA.....</b>	<b>153</b>
2.1.- LA BASE BÍBLICA PARA EL JUICIO DEL ALMA.....	155
2.2.- LA INTRODUCCIÓN DEL JUICIO DEL ALMA EN EL PENSAMIENTO MEDIEVAL .....	157
2.3.- EL JUICIO DEL ALMA EN LOS TEXTOS CASTELLANOS.....	166
<u>2.3.1.- El juicio del alma en dos milagros de Lucas de Tuy.....</u>	<u>167</u>
<u>2.3.2.- Juicios de almas en la obra de Berceo.....</u>	<u>174</u>
<u>2.3.3.- Las <i>Cantigas de Santa María</i> .....</u>	<u>195</u>
<u>2.3.4.- El <i>Lucidario</i> .....</u>	<u>199</u>
<u>2.3.5.- El juicio del alma en las enseñanzas de san Vicente Ferrer .....</u>	<u>202</u>
<u>2.3.6.- Las colecciones de <i>exempla</i> .....</u>	<u>211</u>
2.3.6.a.- La balanza empleada en el juicio del alma.....	217
2.3.6.b.- Otros métodos para decidir la sentencia .....	222

2.3.7.- Los debates entre alma y cuerpo .....	229
2.3.8.- Características de los relatos y textos sobre el juicio del alma.....	235
2.3.8.a.- Los protagonistas y sus pecados.....	237
2.3.8.b.- El juicio .....	238
2.3.8.c.- El desenlace.....	240
2.4.- JUICIOS DE ALMAS EN EL NORDESTE DE LA CORONA DE CASTILLA A TRAVÉS DE LA ICONOGRAFÍA.....	243
2.4.1.- El juicio del alma en la escultura románica.....	245
2.4.1.a.- Los capiteles de Villahernando.....	247
2.4.1.b.- Capitel de Palacios de Benaver.....	250
2.4.1.c.- Las dovelas de Avellanosa del Páramo.....	252
2.4.1.d.- El juicio de la galería de Rebolledo de la Torre.....	255
2.4.2.- El juicio del alma en la pintura.....	261
2.4.2.a.- Las pinturas de Valberzoso .....	262
2.5.- LOS DISCURSOS SOBRE EL JUICIO DEL ALMA Y SU REFLEJO EN LAS MANIFESTACIONES ARTÍSTICAS.....	266
<b>CAPÍTULO 3.- EL JUICIO FINAL .....</b>	<b>271</b>
3.1.- INTRODUCCIÓN .....	273
3.2.- BASE BÍBLICA PARA EL JUICIO FINAL Y FUENTES DE LAS SEÑALES QUE LO ANUNCIAN.....	275
3.3.- LA LITERATURA CASTELLANA DEDICADA AL JUICIO FINAL.....	278
3.3.1.- <i>Los signos del Juicio Final</i> de Gonzalo de Berceo .....	280
3.3.2.- El Juicio Final en las <i>Cantigas de Santa María</i> .....	284
3.3.3.- El <i>Lucidario</i> .....	285
3.3.4.- El <i>Libro de miseria d'omne</i> .....	288
3.3.5.- El <i>Viridario</i> .....	290
3.3.6.- Un exempla del <i>Libro de los gatos</i> .....	293
3.3.7.- El fin de los tiempos en la predicación de san Vicente Ferrer .....	296
3.3.8.- El <i>Espéculo de los legos</i> .....	301
3.3.9.- Conclusiones.....	302

3.4.- LA REPRESENTACIÓN DEL JUICIO FINAL EN LA BAJA EDAD MEDIA .....	304
<u>3.4.1.- Análisis del tema .....</u>	<u>308</u>
3.4.1.a.- Las alusiones al Juicio Final: la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias.....	309
3.4.1.b.- Cristo Juez.....	312
3.4.1.c.- Los abogados de la Humanidad .....	314
3.4.1.d.- Los asesores de Cristo .....	316
3.4.1.e.- La resurrección de los muertos.....	317
3.4.1.f.- La separación de los elegidos y los condenados .....	318
<u>3.4.2.- El Juicio Final en el Nordeste de Castilla.....</u>	<u>321</u>
3.4.2.a.- Obras escultóricas .....	322
3.4.2.a.1.- <i>El sepulcro de Blanca de Navarra .....</i>	<i>322</i>
3.4.2.a.2.- <i>Las vírgenes prudentes y necias en un capitel de Santo Domingo de la Calzada .....</i>	<i>330</i>
3.4.2.a.3.- <i>El sepulcro del caballero de San Martín de Elines .....</i>	<i>334</i>
3.4.2.a.4.- <i>El Juicio Final de la portada de la Coronería.....</i>	<i>337</i>
3.4.2.a.5.- <i>Las referencias al Juicio Final en la portada de Galdakao ...</i>	<i>344</i>
3.4.2.a.6.- <i>El Juicio Final en Santa María de Vitoria.....</i>	<i>349</i>
3.4.2.a.7.- <i>La resurrección de los muertos en un alabastro de Bermeo</i>	<i>359</i>
3.4.2.b.- Obras pictóricas .....	362
3.4.2.b.1.- <i>El Juicio Final en una pintura mural de Santa María la Real de Vileña .....</i>	<i>362</i>
3.4.2.b.2.- <i>El Juicio Final de Matamorisca.....</i>	<i>364</i>
3.4.2.b.3.- <i>La pintura sobre tabla de San Nicolás de Burgos .....</i>	<i>368</i>
3.4.2.b.4.- <i>El retablo perdido de Luzuriaga .....</i>	<i>373</i>
3.4.2.b.5.- <i>Las pinturas del Juicio Final de Artziniega.....</i>	<i>375</i>
3.5.- EL JUICIO FINAL EN EL ARTE Y EN LA LITERATURA DE LA CORONA CASTELLANA.....	383
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>387</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>413</b>
FUENTES.....	415

ESTUDIOS .....	418
<b>CATÁLOGO ICONOGRÁFICO.....</b>	<b>467</b>
IMÁGENES CAPÍTULO 1.- SAN MIGUEL Y LA BALANZA .....	469
IMÁGENES CAPÍTULO 2.- EL JUICIO DEL ALMA.....	489
IMÁGENES CAPÍTULO 3.- JUICIO FINAL.....	499



# **INTRODUCCIÓN Y OBJETIVOS**





El presente trabajo parte de la intención de llevar a cabo una investigación basada en la premisa de que las manifestaciones artísticas y literarias realizadas en un tiempo y un espacio concretos contienen información sobre la sociedad que las creó y a la cual estaban destinadas. El análisis iconográfico y literario que hemos efectuado pretende alcanzar conclusiones que superen lo artístico y lo textual, y llegar de esta manera al campo de las mentalidades y de lo social.

En una sociedad como es la medieval, donde el conocimiento llegaba a la mayor parte de la población a través de la audición y la visión, y no de la lectura como ocurre hoy en día, debemos tener en cuenta la importancia de la memoria. En ese momento no se leía tanto como se recordaban cosas vistas y oídas, por lo que muchos conocimientos se transmitían sin necesidad de acudir a los libros. En esta memoria se mezclaban representaciones iconográficas con recuerdos de lecturas y reminiscencias de pláticas y sermones. Por ello, para reconstruir esa memoria debemos acudir tanto a lo escrito como a la imagen, siendo dos campos de estudio esenciales para la historia social de las mentalidades.

En textos e imágenes confluyen diferentes ideas y preceptos religiosos, además de jurídicos y sociales. Para llegar a este tipo de información debemos ir más allá del estudio de las formas, más allá de la lectura de los textos y el análisis filológico, y de esta manera podremos obtener una interpretación profunda sobre aspectos de carácter social.

En un principio elegimos el castigo como tema para llevar a cabo este tipo de investigación, por lo que nuestra tesis doctoral se matriculó con el título de *Aproximación al estudio del castigo en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media: teoría, práctica y representación*. El estudio se fundamentaría en el análisis de fuentes legislativas, judiciales, notariales, además de literarias e iconográficas. Sin embargo, la búsqueda de material iconográfico que mostrase relaciones con la penalidad de la época no resultó fructuosa, puesto que los ejemplos eran demasiado escasos. Ahora bien, estas indagaciones nos encaminaron hacia una temática sobre la que han trabajado diferentes investigadores en las últimas décadas, y sobre la que se han publicado en los últimos años interesantes teorías novedosas, pero que constituye un interrogante en el territorio castellano. De esta

manera comenzamos nuestras investigaciones sobre el sistema judicial divino en la Corona de Castilla a finales de la Edad Media.

Las manifestaciones dedicadas a la justicia divina se encuentran impregnadas de un intenso valor moral, dirigido a la búsqueda de unos comportamientos acorde a los principios cristianos. Estos escritos e imágenes exhortan al cambio de conducta, y nos resulta especialmente interesante descubrir de qué manera se llevaba a cabo este adoctrinamiento. Por otro lado, este tipo de obras ponen de relieve la atracción que la Edad Media mostraba por la llegada de los terribles sucesos que tendrían lugar en los últimos tiempos, como comprobaremos gracias al estudio de nuestras fuentes. Es comprensible el éxito obtenido por estos temas apocalípticos en una sociedad castigada por guerras, hambre, dificultades económicas, enfermedades, etc., además de que todo ello era observado desde un punto de vista profundamente religioso.

La configuración de las postrimerías ha constituido uno de los elementos más sobresalientes en la ideología medieval. En la Baja Edad Media, en un momento en el que la justicia se convierte en una de las preocupaciones esenciales de la sociedad civil, además de que el Derecho canónico ha sido fortalecido, la concepción del sistema judicial divino y la estructuración del más allá adquieren una especial relevancia. Todas estas especulaciones escatológicas dependen en gran medida de diferentes conceptos filosóficos y del Derecho que corresponden a esos momentos. Es por ello que nuestra intención ha sido la de encontrar las diferentes interrelaciones entre la justicia divina y la humana en un momento tan significativo como éste.

Asimismo, en nuestra investigación también tendremos en cuenta el hecho de que la imagen de la justicia divina es la imagen de la justicia ideal, el modelo que deben seguir jueces y gobernantes. Las grandes composiciones de finales de la Edad Media que tienen como tema el Juicio Final muestran a Cristo impartiendo justicia, es decir, ejerciendo una función propia de reyes. Esta imagen constituye una manifestación pública de un soberano glorioso, victorioso, triunfal, acompañado por su corte de oficiales, en otras palabras, el prototipo para la justicia terrestre. Sin embargo, ésta no es una visión reservada a una minoría de privilegiados, sino que su aparición en las portadas medievales de las iglesias

constituye una imagen pública, expuesta ante cualquier espectador: un testimonio de que la sentencia de Dios no tendrá en cuenta las diferencias sociales.

Para presentar esta visión de la justicia divina expresada a través de los diferentes testimonios literarios y artísticos hemos dividido el estudio en tres grandes bloques o capítulos: en el primero de ellos observamos la figura del arcángel san Miguel, a causa de su importante papel en el juicio de las almas y en el del final de los tiempos. Si bien la Biblia no menciona esta función del arcángel, en la mayor parte de escenas en las que son representados los juicios divinos aparece sosteniendo la balanza, instrumento que es mencionado en diferentes escritos que serán analizados en las siguientes páginas. La relevancia de este personaje es tal que incluso aparece de manera autónoma en numerosas representaciones que aluden a la justicia divina, sujetando la balanza del juicio en la imagen conocida como psicostasis, por lo que resulta necesario dedicarle un capítulo completo a esta figura.

El juicio del alma, que tiene lugar en el momento de la muerte de cada individuo, es estudiado en el segundo capítulo, y el tercero está dedicado al juicio que acontecerá al final de los tiempos, estos es, el Juicio Final<sup>1</sup>. Ambos conforman el sistema judicial divino. Sin embargo, mientras que el Juicio Final es mencionado en numerosos textos bíblicos, tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento, el juicio del alma no posee una base bíblica firme. Por ello, el Juicio Final no ha sufrido las dificultades en cuanto a concepción y establecimiento en el dogma cristiano que ha padecido la idea de juicio del alma, la cual queda consolidada por la teología medieval en el siglo XII. Esto ha comportado que el Juicio Final haya sido un tema ampliamente comentado, además de que se le han dedicado numerosas representaciones y ha inspirado una gran cantidad de obras, mientras que no ha ocurrido lo mismo con el juicio del alma. El análisis de los diferentes escritos y representaciones pondrá de manifiesto la gran desigualdad que existe

---

<sup>1</sup> El juicio del alma, donde son juzgadas las almas de manera individual tras el fallecimiento del difunto, ha sido nombrado por los autores que han estudiado este tema de diferentes maneras: juicio particular, inmediato, individual o post mórtem. Hemos decidido utilizar el nombre de juicio del alma por parecernos el que más se adecúa a este tipo de juicio, ya que de esta manera se alude a una de las diferencias más relevantes respecto al Juicio Final, en el que son juzgados cuerpo y alma de manera conjunta.

entre ambos juicios en los siglos finales de la Edad Media, además de presentar la concepción que existe de cada uno de estos juicios en esta época.

La razón por la que elegimos esta cronología, comprendida entre el siglo XII y las primeras décadas del XVI, es a causa de que se trata de un momento en el que tanto la justicia terrenal como la estructuración del sistema judicial divino experimentan unos importantes cambios que de seguro serían puestos de manifiesto tanto en el arte como en la literatura. La recepción del derecho romano supone un momento clave para la justicia en esta época, además del establecimiento del derecho canónico llevado a cabo entre el siglo XII y principios del XVI. Asimismo, esta cronología engloba el arte Románico y Gótico del territorio estudiado, puesto que el Gótico del nordeste de la Corona castellana alcanza las primeras décadas del XVI.

En cuanto a las coordenadas espaciales, han sido tomados dos parámetros diferentes como límites para nuestro estudio. Antes de comentarlos, debemos aclarar que nuestra intención era la de recopilar cualquier tipo de obra, ya fuese un modelo sobresaliente y reconocido u otro de menor calidad o de carácter popular, puesto que de esta manera pretendíamos mostrar una visión más completa de este tipo de manifestaciones e incluir con ello a la mayor parte posible de espectadores y oyentes.

En primer lugar, hemos llevado a cabo la búsqueda literaria englobando la totalidad de la Corona castellana durante la cronología mencionada. Por otro lado, para el material artístico nos hemos limitado únicamente a las diócesis que ocupan el nordeste de la Corona de Castilla, esto es, la diócesis de Burgos y la de Calahorra y La Calzada, por lo que analizaremos obras pertenecientes a las actuales provincias de Burgos, Cantabria, Palencia, Vizcaya, Guipúzcoa, Álava y La Rioja<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> La diócesis de Burgos ocupa los actuales territorios correspondientes (aproximadamente) a las provincias de Burgos, Cantabria y parte de Palencia. Su extensión se mantuvo sin cambios sustanciales desde mediados del siglo XIII hasta fines del XVI. La relación de pueblos pertenecientes a esta diócesis en los últimos siglos medievales aparece en HERNÁNDEZ, F. J.: *Las rentas del rey. Sociedad y fisco en el Reino castellano del siglo XIII. Estadísticas, mapas e índices*, vol. II, Madrid, 1993, pp. 61-119, mapas 442-451. Por otra parte, la diócesis de Calahorra y La Calzada se extendía por fragmentos pertenecientes a las actuales provincias de Vizcaya, Guipúzcoa, Álava, Navarra, La Rioja, Burgos y Soria. Sobre los diferentes pueblos que la componían, véase DÍAZ BODEGAS, P.: *La diócesis de Calahorra y la Calzada en el siglo XIII. La sede, sus obispos e instituciones*, Logroño, 1995, pp. 46-51.

Esta distinción para uno y otro campo se debe al número de ejemplos recogidos, puesto que las obras literarias pertenecientes a los dos obispados, es decir, exclusivamente escritas, impresas y difundidas en estas dos diócesis hubiesen resultado escasas para nuestro estudio, mientras que el catálogo creado con el conjunto de todas las representaciones castellanas dedicadas a la justicia divina sería demasiado extenso.

A continuación detallaremos algunos aspectos en relación al estado de la cuestión, la metodología seguida y las fuentes empleadas. Pero antes de adentrarnos en materia, permítanme expresar mis agradecimientos a todos los que me han ayudado en este trayecto que supone la realización de una tesis doctoral. En primer lugar, a mis directores Iñaki Bazán y Eukene Martínez de Lagos, por la confianza depositada en mí desde el primer día y la guía necesaria para completar esta investigación; al departamento de Historia Medieval, Moderna y de América de la UPV/EHU y a la Universidad del País Vasco por su apoyo y confianza al concederme la beca FPI de la universidad.

Al excelente personal y profesionales de las diferentes bibliotecas, museos y archivos consultados, como la Biblioteca de la Universidad del País Vasco, la Biblioteca de la Diputación Foral de Vizcaya, la Biblioteca de la Universidad de Deusto, el Archivo Histórico Diocesano de Vitoria o el Archivo de Protocolos Notariales del Archivo Provincial de Álava. También al personal del Museo Diocesano de Arte Sacro de Álava, al del Museo del Retablo de Burgos, y al del Museo Diocesano de Arte Sacro de Bizkaia, y especialmente a Jesús Múñiz, responsable del Departamento de Catalogación, por la inestimable ayuda prestada.

Igualmente, al Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval (GAHOM) de l'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), donde realicé una estancia de investigación de tres meses financiada por la UPV/EHU; en especial a Jean-Claude Schmitt, Marie Anne Polo de Beaulieu y Jérôme Baschet, por poner a mi disposición cuantos medios estuvieron a su alcance para facilitar mi investigación.

Asimismo, debo agradecer a todos aquellos párrocos y personas responsables de las llaves de las diferentes iglesias visitadas, por su amabilidad y

su buena disposición, e incluso por darme noticia en algunos casos de detalles referentes a las obras estudiadas.

Por último, pero no por ello menos importantes, a todos mis familiares y amigos que en estos años me han ayudado con su apoyo incondicional, animándome en los momentos más duros. Mención especial merece mi amiga Dorleta, por acompañarme y vivir conmigo este viaje, y Mikel, por su paciencia infinita al “ir de iglesias” y por apoyarme en todo momento. Y por supuesto, a mis padres y a mis hermanas, por estar siempre ahí.

## **ESTADO DE LA CUESTIÓN**





El tema de la justicia divina ha sido motivo de estudio para diferentes investigadores. Comenzando por los que han analizado la figura de san Miguel llevando a cabo el pesaje en el más allá, debemos destacar estudios pioneros como el de Alfred Maury y el de Mary Phillips Perry. Estos dos autores presentan la psicostasis como imagen del Juicio Final, sin mencionar en ningún caso el juicio del alma. Ahora bien, son trabajos especialmente interesantes puesto que investigan sobre los orígenes de esta figura, además de que presentan y analizan numerosas imágenes y textos medievales con el objetivo de descubrir las creencias que la envolvían a finales de la Edad Media.

Alfred Maury publicó en 1844 sus investigaciones sobre el pesaje en dos artículos que tienen como título «Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pésement des ames et sur les croyances qui s'y rattachaient»<sup>3</sup>. En ellos buscaba la fundamentación para las imágenes de la psicostasis, para lo que analizó relatos medievales en los que la balanza es empleada en el juicio divino, y profundizaba en la aparición de esta figura en las distintas tradiciones antiguas, estudiando principalmente las manifestaciones egipcias y griegas y las pertenecientes a otras culturas orientales.

Mary Phillips Perry llevó a cabo un estudio publicado en dos artículos en los años 1912 y 1913, titulado «On the Psychostasis in Christian Art», donde analizaba las imágenes consagradas a la figura de san Miguel llevando a cabo el pesaje realizadas entre los siglos IX y XVI<sup>4</sup>. El primero de estos artículos comienza exponiendo los orígenes egipcios y griegos del pesaje, hasta llegar a los primeros ejemplos cristianos pertenecientes al arte bizantino. A continuación analiza esta figura y algunos de sus elementos como el contenido de los platillos, los personajes que aparecen en la escena, etc, en diferentes ejemplos medievales, mostrando la gran variedad que existe en este tipo de representaciones.

En nuestro país destaca la importante aportación del profesor Joaquín Yarza llevada a cabo en su artículo «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas

---

<sup>3</sup> MAURY, A.: «Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pésement des ames et sur les croyances qui s'y rattachaient», *Revue Archéologique*, t. I (1844), pp. 235-249 y 291-307.

<sup>4</sup> PERRY, M. PH.: «On the Psychostasis in Christian Art», *Burlington Magazine*, XXII (1912-1913), pp. 94-105 y 208-219.

acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales»<sup>5</sup>. En él se exponen los orígenes del pesaje y su asimilación por el cristianismo, ordenando los materiales presentados en otras investigaciones entre las que destacan las anteriormente mencionadas. Asimismo, se refieren las imágenes de la psicostasis más sobresalientes desde la Antigüedad hasta llegar al Románico español, sobre el que señala las numerosas obras hispánicas que existen dedicadas a este tema y su abundancia y diversidad iconográfica, dejando el camino abierto para su futura investigación.

También perteneciente al ámbito hispánico debemos mencionar la investigación de Miguel Ángel Martín Sánchez, *Miguel, el Arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*<sup>6</sup>. En esta obra aborda la iconografía y el culto de san Miguel en las Islas Canarias a lo largo de la Historia, y destina uno de los cinco capítulos que componen el estudio a la relación entre el arcángel y la muerte. Si bien en esta geografía sobresalen los cuadros de ánimas de los siglos XVII y XVIII (que quedarían al margen de nuestra investigación a causa de su avanzada cronología), este capítulo señala diferentes textos e imágenes que se le dedican en la Antigüedad, así como apócrifos en los que se desvela su faceta como acompañante de los muertos.

En cuanto al juicio del alma, éste ha pasado prácticamente desapercibido para la historiografía hasta que Jacques Le Goff llevó a cabo su estudio sobre el purgatorio, que fue publicado en Francia en 1981<sup>7</sup>. Si bien este trabajo se centra en

---

<sup>5</sup> YARZA, J.: «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII (1981), pp. 5-36 (publicado posteriormente en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 119-155).

<sup>6</sup> MARTÍN SÁNCHEZ, M. A.: *Miguel, el Arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*, Tenerife, 1991, pp. 209-248.

<sup>7</sup> LE GOFF, J.: *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, 1985 (1981). Existen algunos trabajos anteriores dedicados al tema del juicio del alma, si bien no profundizan en su estudio, como el artículo de GAIFFIER, B. de: «Pesée des âmes. A propos de la mort de l'empereur saint Henri II (1024)», *Etudes critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruselles, 1967, pp. 246-253, donde el autor presenta un listado de textos que relatan la muerte y el posterior juicio del alma del emperador san Enrique de Alemania. De manera similar, en los años cercanos a estas fechas, algunos historiadores del arte han analizado en sus trabajos diferentes representaciones dedicadas al juicio del alma, aunque sin ahondar especialmente en el estudio de este concepto: OSBORNE, J.: «The Particular Judgment: An Early Medieval Wall-Painting in the Lower Church of San Clemente, Rome», *Burlington Magazine*, 123 (1981), pp. 334-341; MARKOW, D.: «The Soul of the Sinner. The Soul of the Saint: Some Aspects of the Iconography of Particular Judgment», *Perceptions*, t. 3 (1983-1984), pp. 17-25; VÉGH, J.: «The Particular Judgment of a Courtier: A Hungarian Fresco of a Rare Iconographical Type», *Arte cristiana*, 74 (1986), pp. 303-314; entre otros.

investigar el tercer lugar del más allá, mostrando su formación, su nacimiento en el siglo XII en el Occidente medieval y el rápido éxito que obtuvo durante el siglo siguiente; el juicio por el que las almas son dirigidas a uno de los tres lugares de espera hasta el Juicio Final adquirió una nueva importancia gracias a esta investigación.

Posteriormente, Jérôme Baschet llevó a cabo su excelente estudio sobre el juicio del alma, ampliado años después con un artículo dedicado al doble juicio divino. En el primer estudio al que nos referimos, el artículo titulado «Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?», el autor analiza las relaciones entre el Juicio Final y el juicio del alma basándose en tres tipos de fuentes: los escritos teológicos, los relatos sobre el destino de las almas y las imágenes<sup>8</sup>. De esta manera investiga sobre la relevancia de uno y otro juicio, intentando conocer si ambos poseen la misma importancia, o si uno la pierde en detrimento del otro. El autor muestra a través de estas páginas un movimiento de progresiva afirmación del juicio del alma. El siglo XII constituye una etapa decisiva, es un momento en el que se multiplican las imágenes y los relatos dedicados a este tema, mientras que los teólogos elaboran el concepto de doble juicio. Ahora bien, este desarrollo del juicio del alma no supone el abandono del Juicio Final, sino que el Juicio que tiene lugar al final de los tiempos continúa siendo imprescindible y goza de una marcada preeminencia, puesto que se beneficia de una fundamentación bíblica y de una larga tradición. Por lo tanto, los dos juicios coexistirán en el tiempo y serán complementarios.

En el segundo artículo que Jérôme Baschet ha dedicado al sistema judicial divino, titulado «Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age», analiza de qué manera la articulación de ambos juicios es transmitida a través de las imágenes<sup>9</sup>. En este trabajo se observan diferentes

---

<sup>8</sup> BASCHET, J.: «Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?», *Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, Nouvelle Série, 6, t. 67 (1995), pp. 159-203

<sup>9</sup> BASCHET, J.: «Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age», *Images Re-vues* [en línea], hors-série 1 (2008), pp. 1-24; posteriormente publicado en «Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes dans l'Occident médiéval», en CARERI, G.; LISSARRAGUE, F.; SCHMITT, J. C.; SEVERI, C. (dirs.): *Traditions et temporalités des images*, Paris, 2009, pp. 103-124.

ejemplos en los que aparecen de forma conjunta el juicio del alma y el Juicio Final, mostrando dos temporalidades distintas, esto es, el momento inmediatamente posterior a la muerte, que se correspondería con un tiempo que sería entendido como presente, y un futuro en el que tendrá lugar el Juicio de la Humanidad al final de los tiempos. Por lo tanto, el estudio gira en torno al funcionamiento de estas imágenes en las que figuran dos tiempos diferentes.

Asimismo, otros investigadores han dirigido su atención al surgimiento y desarrollo del juicio del alma, además de a las representaciones que se le han dedicado, como Ulrike Christina Goetz, quien analiza el tema del pesaje de las almas en la escultura románica francesa en «L'iconographie de la Pesée des âmes dans la sculpture romane en France»<sup>10</sup>. Tras examinar las fuentes literarias en las que se fundamenta esta iconografía, la autora rastrea su integración en el arte. En este artículo analiza diferentes imágenes dedicadas al pesaje pertenecientes a la escultura francesa del siglo XII. La gran variedad y difusión que presentan estas escenas muestra la relevancia que el sistema judicial divino posee en el pensamiento medieval, algo que irá en aumento a lo largo de los siglos XIII y XIV, momento en el que el culto funerario comienza a adquirir una mayor importancia en el rito religioso. Por otra parte, Virginia Brilliant dedicó su tesis doctoral al estudio del juicio del alma en el arte italiano medieval. Las conclusiones han sido publicadas en el artículo titulado «Envisaging the Particular Judgment in Late-Medieval Italy», donde observa las diferentes iconografías que presenta el juicio del alma en el arte italiano durante el periodo comprendido entre los años 1200 y 1450<sup>11</sup>. Estas imágenes intentan esclarecer una idea que está en proceso de convertirse en doctrina, y su variedad y complejidad muestran los intentos de dar forma a este nuevo concepto. Asimismo, transmite las esperanzas y miedos de las gentes de esta época respecto a lo que ocurre después de la muerte y el mundo del más allá.

---

<sup>10</sup> GOETZ, U. C.: «L'iconographie de la Pesée des âmes dans la sculpture romane en France», *École Antique de Nîmes*, Bulletin n° 24 (1993-1998), pp. 121-134.

<sup>11</sup> BRILLIANT, V.: «Envisaging the Particular Judgment in Late-Medieval Italy», *Speculum*, vol. 84, n° 2 (abril 2009), pp. 314-346. La tesis doctoral tiene como título *Envisaging the Particular Judgement in Trecento Italy* (University of London, Courtauld Institute of Art, 2005).

Los estudios más recientes y novedosos sobre el juicio del alma han sido los publicados por Marcello Angeben<sup>12</sup>. Sus investigaciones proponen una nueva lectura para las primeras imágenes bizantinas del Juicio Final, realizadas en los siglos XI y XII. Si bien estas escenas presentan algunos problemas de coherencia en cuanto a su identificación, siempre han sido situadas en el fin de los tiempos. Ahora bien, a través del examen de los diferentes elementos que conforman estas imágenes, el autor muestra que algunos de estos elementos pueden ser interpretados dentro de la perspectiva del juicio del alma. De esta manera muestra cómo en estas composiciones se está representando el doble juicio divino. De manera similar, el profesor Angeben ha presentado de forma sobresaliente la hipótesis que defiende que algunas de las composiciones francesas pertenecientes a los siglos XII y XIII, identificadas hasta ahora como Juicio Final, muestran características estructurales e iconográficas que sugieren que podría tratarse de imágenes del doble juicio. Para ello se ha fundamentado tanto en la teología como en la iconografía y, si bien no afirma que el arte de Occidente se haya basado directamente en las mencionadas obras bizantinas, no niega la posibilidad de que existiese un conocimiento indirecto de estos modelos.

En cuanto al Juicio Final, se han llevado a cabo numerosos estudios sobre las representaciones que se le han dedicado a este Juicio, del cual resultaría un listado demasiado extenso para detenernos en él en este momento<sup>13</sup>. Ahora bien, debemos mencionar algunas obras que son especialmente interesantes al respecto, como son las investigaciones sobre el *Apocalipsis* y el Juicio Final realizadas por Yves Christe. En 1996 publicó *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, donde analiza la tradición exegética e iconográfica que han

---

<sup>12</sup> ANGHEBEN, M.: «L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement Dernier», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXII (2001), pp. 73-87; «Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat», *Cahiers Archeologiques*, 50 (2002), pp. 105-134; *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*, Turnhout (Belgium), 2013.

<sup>13</sup> Algunos de estos estudios son MÂLE, E.: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1995 (1908); VAN DER MEER, F.: *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dan l'Art Chrétien*, Roma/Paris, 1938; MILOSEVIC, D.: *The Last Judgment*, Vaduz, 1964; CHRISTE, Y.: *Les grands portails romans*, Gèneve, 1969; SAUERLÄNDER, W.: *La sculpture gothique en France, 1140-1270*, Paris, 1972; DENNY, D.: «The Last Judgment tympanum at Autun. Its Sources and Meaning», *Speculum*, 57 (1982), pp. 532-547; BEVINGTON, D. et al.: *Homo, memento finis: The Iconography of Just Judgment In Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, 1985; entre otros.

versado sobre el texto del *Apocalipsis* durante la época paleocristiana y medieval<sup>14</sup>. El autor pone de relieve la interpretación ortodoxa de este texto, es decir, el mensaje que ha pretendido enviar la Iglesia a través de la patrística y de otros teólogos medievales, además de las imágenes que decoran los ábsides y fachadas de los templos más relevantes; un mensaje que intenta librarse de las posibles connotaciones proféticas, milenaristas o adventistas que tanto éxito tuvieron en determinados momentos de la Historia medieval. Años antes de publicar este trabajo, Yves Christe había organizado un coloquio bajo el nombre de *Colloque sur l'Apocalypse*, en el que se reunieron veinte historiadores del arte y de la literatura para analizar este tema, y cuyas aportaciones fueron publicadas en *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. IIIe-XIIIe siècles*<sup>15</sup>.

Posteriormente llevó a cabo su estudio titulado *Jugements Derniers*, obra enteramente dedicada a las representaciones medievales dedicadas al Juicio Final, donde analiza las imágenes más destacadas de Francia, España, Alemania, Inglaterra e Italia pertenecientes al siglo XIII y a la primera mitad del XIV, es decir, al momento en el que tiene lugar el apogeo de esta temática en el arte Occidental<sup>16</sup>. Tal y como ocurre con la obra anteriormente mencionada, también Yves Christe organizó un coloquio sobre el tema del Juicio Final en el que se realizaron interesantes aportaciones, que fueron reunidas y publicadas bajo el título *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*<sup>17</sup>.

De manera similar, la obra dirigida por Valentino Pace, la cual cuenta con la colaboración de Marcello Angheben, presenta las contribuciones de dieciocho historiadores del arte que tratan el tema del Juicio Final. Este trabajo, titulado *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*<sup>18</sup>, estudia las diferentes fases de la

---

<sup>14</sup> CHRISTE, Y.: *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996.

<sup>15</sup> CHRISTE, Y. (dir.): *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. IIIe-XIIIe siècles*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt, 29 février – 3 mars 1976, Genève, 1979.

<sup>16</sup> CHRISTE, Y.: *Jugements Derniers*, Paris, 1999.

<sup>17</sup> CHRISTE, Y. (dir.): *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994, Poitiers, 1996.

<sup>18</sup> PACE, V.; ANGHEBEN, M. (dirs.): *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Paris, 2007.

historia de esta representación tanto en Oriente como en Occidente, desde la Antigüedad tardía hasta los inicios del Renacimiento.

Por último, debemos destacar la tesis doctoral realizada por Paulino Rodríguez Barral titulada *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, donde estudia la evolución de las concepciones sobre la retribución de las acciones humanas en el más allá a partir de su imagen en el arte de finales de la Edad Media en la Corona de Aragón<sup>19</sup>. En esta investigación presenta el sistema judicial del más allá trazado por las diferentes coordenadas ideológicas, por el cual se premia o castiga el comportamiento de hombres y mujeres, y cómo se adapta y se transmite este mensaje a través de la iconografía medieval. Por lo tanto, estas imágenes pertenecientes al Románico y Gótico muestran la configuración misma de estos conceptos, y los cambios que se producen en la realidad social respecto a la justicia divina durante estos siglos. Asimismo, posteriormente ha publicado diferentes artículos que amplían este estudio<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Publicada de manera parcial en RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, Valencia, 2007.

<sup>20</sup> Algunos de ellos son: «La imagen del Juicio Final en la retabística gótica catalano-aragonesa: su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal», *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 13, nº 26 (2004), pp. 397-430; «Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico catalán», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, nº 46 (2005), pp. 111-124; «La justicia del más allá: su proyección visual en el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia», *Miscelánea medieval murciana*, vol. 29-30 (2005-2006), pp. 65-74; «Aproximación a la iconografía del retablo de almas de la iglesia de La Asunción de Torrent», *Torrents: Estudis i Investigacions de Torrent i Comarca*, nº 16 (2006), pp. 107-132; «La balanza como instrumento escatológico. El tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica», *Codex Aquilarensis*, nº 24 (2008), pp. 62-97; «Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano», *Studium Medievale*, nº 3 (2010), pp. 103-131.





# **METODOLOGÍA**



La historia social de las mentalidades es la corriente historiográfica que marca nuestra investigación de manera más relevante. Ahora bien, debido a la variedad de fuentes que hemos empleado, hemos necesitado recurrir a diversos métodos de trabajo con el fin de realizar un correcto estudio de cada una de ellas, como pueden ser el análisis filológico, la iconografía o la iconología.

La exposición de los puntos principales que caracterizan la historia social de las mentalidades esclarecerá las razones por las cuales esta corriente historiográfica impregna nuestra investigación. La historia social de las mentalidades intenta crear una imagen o imágenes de lo mental, sea de un individuo histórico o de un colectivo<sup>21</sup>. Por esta razón se trata de una historia interdisciplinar, implica una estrecha relación con otras ciencias sociales, como la antropología, la psicología social o la sociología. Pretende llevar a cabo una nueva historia que no se limite a una historia de los acontecimientos, sino que tiene como fin presentar el todo de una sociedad<sup>22</sup>. La investigación histórica debe incorporar la historia de las ideas, de las costumbres, de las actitudes y de los gestos, que forman la mentalidad de una cultura y de una época.

Georges Duby define la mentalidad como «el contenido impersonal del pensamiento», los mecanismos de la mente que operan a diversos niveles de un mismo conjunto cultural<sup>23</sup>», y el profesor Iñaki Bazán completa la definición explicando qué se entiende por “el contenido impersonal del pensamiento”: «desde nuestro punto de vista, aludiría a las maneras pautadas -aprendidas y compartidas, tanto de una forma consciente, como inconsciente, es decir, interiorizadas- de

---

<sup>21</sup> La historia social de las mentalidades fue perfilada y defendida en un primer momento por Lucien Febvre y Marc Bloch, quienes trataron de romper con una historia de las ideas positivista y hacer una nueva historia que tuviera como fin recomponer las mentalidades de los hombres de otras épocas, y para ello defendieron la unión de las diferentes disciplinas sociales. Esta nueva manera de hacer historia fue continuada por Robert Mandrou y Georges Duby, y por historiadores como Michel Vovelle y Jacques Le Goff posteriormente. Sobre cómo llega a desarrollarse y definirse el concepto de historia social de las mentalidades, remitimos al artículo de BAZÁN, I.: «La Historia social de las mentalidades y las ciencias sociales», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C. (ed.): *La otra historia. Sociedad, cultura y mentalidades*, Bilbao, 1993, pp. 37-56. Para un análisis en profundidad sobre el origen y desarrollo de la historia de las mentalidades francesa, la cual ha influido en gran manera en historiadores de otras nacionalidades, consultar la Memoria de licenciatura inédita del citado profesor BAZÁN, I.: *La historia de las mentalidades como proyecto de análisis histórico*, Vitoria, 1991.

<sup>22</sup> LE GOFF, J.: «La nueva historia», en LE GOFF, J.; CHARTIER, R.; REVEL, J. (dirs.): *La nueva historia*, Bilbao, 1988, pp. 263-294.

<sup>23</sup> DUBY, G.: «Historia social e historia de las mentalidades. La Edad Media», en *La Historia Hoy*, Barcelona, 1976 (1974), p. 252.

obrar, de pensar y de sentir de cada grupo socio-cultural -históricamente derivadas-, que dirigen las actitudes ante la vida y la muerte y que sirven de modo objetivo y simbólico para que cada grupo socio-cultural constituya una entidad particular y distinta. En resumen, una historia socio-cultural interiorizada, que se manifiesta en las actitudes ante la vida y la muerte<sup>24</sup>».

Conviene hacer hincapié en que la historia social de las mentalidades va unida a la historia social, es decir, no estudia los fenómenos mentales de manera autónoma, sino que está en relación con las estructuras y la dinámica social, tiene en cuenta la situación de los individuos en las relaciones con los demás o con asociaciones, en su contexto social. Por lo tanto, mediante la historia social de las mentalidades recompondremos los sistemas mentales del pasado. Ahora bien, ése es el primer estadio de nuestra tesis, el objetivo final es el de precisar las relaciones de las diferentes mentalidades con la realidad social. Con esto nos referimos a que nuestra investigación tendrá como primer objetivo estudiar las diferentes visiones referentes a la justicia divina que pudieran existir en época medieval a través de los textos y, posteriormente, poner en relación esas mentalidades con determinadas actitudes y comportamientos que se reflejen en la iconografía.

Sin embargo, el estudio de las mentalidades conlleva una serie de dificultades que debemos tener presentes, tales como la confluencia de diversos sistemas mentales, las transformaciones que sufren las mentalidades, o los problemas que plantea el tratamiento de las fuentes. En una misma sociedad pueden convivir diferentes mentalidades que respondan a diferentes grupos sociales, a distintos niveles culturales o a otras razones particulares, pueden encontrarse diferentes mentalidades dentro de un mismo grupo, o incluso en un mismo individuo. Teniendo esto en cuenta, seremos cuidadosos al utilizar el concepto de “mentalidad colectiva”, siendo más correcto hablar de “mentalidades

---

<sup>24</sup> BAZÁN, I: «La historia social de las mentalidades y la criminalidad», en BARROS, C. (ed.): *Historia a debate, tomo II: Retorno del Sujeto, Actas del Congreso Internacional “A Historia a debate” celebrado el 7-11 de julio de 1993 en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1995, p. 94.

colectivas”, puesto que existe una heterogeneidad social que debemos tener presente<sup>25</sup>.

Un aspecto delicado a tener en cuenta son las transformaciones de las mentalidades. Sabemos que nuestro bagaje cultural no coincide con el de hombres de otros países y otras épocas. El hecho de que la manera de comportarnos en una misma situación varíe de una época o cultura a otra indica un cambio de mentalidad; existen cosas aceptables y concebibles en un período o lugar que no lo son en otro. El momento del cambio, qué es lo que lo produce, cuándo aparece una nueva mentalidad o desaparece otra más antigua, siempre son aspectos que resultan complicados de precisar. Debemos analizar esos cambios para obtener una mayor comprensión de cada sociedad. No obstante, los sistemas mentales están formados por restos de culturas y de otras mentalidades anteriores, que pueden tener orígenes diferentes y provenir de tiempos diversos. Un comportamiento o actitud que pueda parecer improvisada puede estar respondiendo a un sistema de pensamiento que viene de lejos. Puede ocurrir que en un mismo momento nos encontremos con mentalidades diversas, algunas nuevas y otras desfasadas que aún no han sido renovadas y no se han adaptado al cambio, o que tuvieron un mismo punto de partida pero que han tenido una evolución desigual<sup>26</sup>. Esta lentitud en los cambios y la diferente velocidad en el desarrollo de las mentalidades complican el trabajo del historiador. Como explica Jacques Le Goff, «la mentalidad es lo que cambia con mayor lentitud. Historia de las mentalidades, historia de la lentitud en la historia<sup>27</sup>».

Para la historia social de las mentalidades todo es fuente. La primera de nuestras tareas fue la de inventariar las fuentes de las que disponíamos. Pero la

---

<sup>25</sup> Sobre los conceptos de mentalidad colectiva y mentalidades colectivas véase, entre otros: BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, 1990 (1965); THOMPSON, E. P.: «Patrician society, plebeian culture», *Journal of social history*, t. 7, nº 4 (1974), pp. 382-405; GINZBURG, C.: *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, 1976; MUCHEMBLED, R.: *Culture populaire et culture des elites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècle)*, París, 1978.

<sup>26</sup> Algunos trabajos en los que se habla de las distintas temporalidades de lo mental y lo social y sus cambios son: LABROUSSE, E. (coord.): *L'histoire social. Méthodes et sources*, París, 1967; TUÑÓN DE LARA, M.: *Metodología de la historia social de España*, Madrid, 1977 (1973); LE GOFF, J.: «Las mentalidades. Una historia ambigua», en LE GOFF, J.; NORA, P. (dirs.): *Hacer la historia. Nuevos temas*, vol. III, Barcelona, 1980; VOVELLE, M.: *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, 1985; DUBY, G.: «Culturas, valores y sociedades», en *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, 1990.

<sup>27</sup> LE GOFF, J.: «Las mentalidades...», p. 87.

recogida de testimonios no es una tarea fácil. La mentalidad entendida como popular no suele disponer de los medios necesarios para poder transmitir su visión del mundo. Es decir, a la mayor parte de la sociedad no le es posible transmitir su ideología tan fácilmente como a las clases dominantes, quienes poseen los instrumentos culturales necesarios para ello. El mayor problema reside en que las clases dominantes muestran su propio enfoque de los grupos menos favorecidos, exponen una visión deformada de otra parte de la sociedad, que es vista a través de otra perspectiva, no de la propia.

Por lo tanto, la mayor parte de los testimonios nos mostrarán los intereses de los grupos dirigentes, que eran los que tenían una mayor facilidad para poder utilizar los instrumentos para que esa información llegue hasta hoy. El poder intenta que las maneras de pensar no aceptadas no lleguen a las formas de expresión. Debemos tener en cuenta todo esto para no caer en errores de perspectiva. Además, no hemos de tomar las diferentes fuentes al pie de la letra, aunque pueda parecer que están mostrando la mentalidad de la alta sociedad, dado que posiblemente tendremos ante nosotros una imagen fragmentada, no todo queda formulado. Es interesante llegar a saber qué es lo que se evita mencionar, y el porqué de esa omisión, además de intentar llegar a saber hasta qué punto las conductas estaban influenciadas por ello.

El disponer del documento escrito o gráfico no es más que el principio, se ha de analizar e intentar descifrar lo que se dice y lo que no se dice. No se debe desechar una obra porque no parezca primordial para la investigación, ya que puede contener información que complementa los ejemplos principales. Por ello es especialmente relevante utilizar diferentes tipos de fuentes. No obstante, algunas de ellas despiertan un mayor interés para el historiador, ya que transmiten la psicología colectiva de una sociedad con mayor eficacia que otras. La literatura y el arte son algunas de esas fuentes privilegiadas, puesto que «son instrumentos que reflejan una concreta concepción del mundo y de los sistemas de valores que rigen

la sociedad en un determinado momento, constituyen fuentes esenciales para la Historia de las Mentalidades<sup>28</sup>».

En la literatura podemos descubrir diferentes visiones que existían sobre un mismo tema, en este caso la justicia divina y sus juicios, y las posibles diferencias de opinión que pudiesen surgir dependiendo del grupo social al que representan. Por ejemplo, mediante escritos como los sermones, los tratados, los *exempla*, etc, obtendremos el punto de vista de personajes eclesiásticos. Pero además de esta visión religiosa, también hemos pretendido conocer las consideraciones que se realizan sobre este tema en la literatura profana<sup>29</sup>. Asimismo, hemos tenido en cuenta la interacción entre las influencias de las fuentes literarias y el efecto de las tradiciones autónomas de representación.

Los textos que analizamos no son obra de teólogos, por lo que no están libres de incoherencias ni de contradicciones. No buscamos la atribución de un sistema teológico a ninguno de estos autores. Simplemente pretendemos mostrar algunas observaciones sobre lo que parece ser la concepción más frecuente sobre los temas estudiados. Estos escritos son comprendidos como referencias al pensamiento medieval, es decir, buscamos el reflejo de esa mentalidad en las obras de sus autores contemporáneos.

---

<sup>28</sup> GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.: «Sobre Arte, Literatura e Historia de las Mentalidades», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C. (ed.): *La otra historia. Sociedad, cultura y mentalidades*, Bilbao, 1993, p. 6.

<sup>29</sup> Algunos de los títulos consultados con el fin de encontrar los diferentes escritos, tanto religiosos como profanos, que han sido analizados en el presente estudio han sido GAYANGOS, P. de (ed.): *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, 1952; LÁZARO CARRETER, F.: *Teatro medieval*, Madrid, 1970; MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Textos medievales españoles*, Madrid, 1976; MONTOYA MARTÍNEZ, J. J.: *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media. (El milagro literario)*, Granada, 1981; LIDA DE MALKIEL, M. R.: «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», en PATCH, H. R.: *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, 1983, pp. 371- 450; SOLALINDE, A. G.: *Poemas breves medievales*, Madison, 1987; BAÑOS, F.: *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce vidas individuales castellanas*, Oviedo, 1989; LACARRA, M. J., LÓPEZ ESTRADA, F.: *Orígenes de la prosa. Historia de la Literatura Española*, 4, Madrid, 1993; BELTRÁN, V.: «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), fascículos 1º y 2º, pp. 49-101; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana I: La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, 1998; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, 1999; LACARRA, M. J. (ed.): *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, Barcelona, 1999; FRANCHINI, E.: *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, 2001; ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, 2002; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana III: Los orígenes del Humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, 2002; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana VI: El reinado de Enrique IV: el final de la Edad Media. Conclusiones, guía de lectura, apéndices, índices*, Madrid, 2007; MERINO, J.: *El viaje al más allá en las literaturas hispánicas hasta Berceo*, Logroño, 2009; entre otros.



Lo visual tiene un alcance más inmediato que la escritura, y las representaciones figuradas de época medieval estaban cargadas de significado. Es un modo de transmisión de una ideología más directo y llega a una mayor cantidad de espectadores que la escritura en época medieval, por lo que el arte es una de las principales fuentes en las que fundamentamos nuestra tesis. La obra de arte es un medio de expresión no verbal especialmente relevante en época medieval a causa de su labor pedagógica, las imágenes eran utilizadas como soporte de unas ideas que se querían transmitir al pueblo, iletrado en su mayoría. Al utilizar el arte como fuente histórica obtenemos una valiosa información sobre el pensamiento y la mentalidad de la época. No obstante, aunque sean obras apreciadas por su contenido, debemos ser cuidadosos en su análisis, puesto que pueden estar mostrando unas ideas que aparecieron en un pasado remoto y que, por lo tanto, no nos informan de la consciencia colectiva de ese momento concreto.

La obra de arte suele seguir un modelo anterior, las representaciones tienen su propia tradición iconográfica. Ahora bien, aunque esas obras estén basadas en otras anteriores, han sido concebidas y creadas en un determinado contexto histórico, y por ello las representaciones varían de una a otra. Estas variaciones pueden ser simples detalles, pero de esta manera esa obra contiene una información del contexto en el que fue creada.

Para tratar de salvar las lagunas que nos separan del momento en que se crearon esas obras, hemos profundizado en el estudio de las circunstancias bajo las que se realizaron. Para ello hemos recogido toda la información posible sobre ellas, realizando una búsqueda en catálogos, inventarios u otros textos que nos han permitido crear un primer listado de posibles obras a utilizar<sup>30</sup>. Posteriormente, el

---

<sup>30</sup> Algunas de las obras más relevantes y que más nos han ayudado en esta tarea han sido los diez tomos del *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 1967-2011; MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, vols. I-III, Madrid, 1975; CAMPUZANO, E.: *El Gótico en Cantabria*, Santander, 1985; ZABALA, A.; GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTOYA, D. (dirs.): *Monumentos de Vizcaya*, tomos I-IV, Zamudio, 1987; SUREDA, J. (coord.): *La España Gótica. Castilla y León/1*, Madrid, 1989; AZCÁRATE, J. M.: *Arte Gótico en España*, Madrid, 1990; PLAZA SANTIAGO, F. J. de la; MARCHÁN, S. (dirs.): *Historia del Arte de Castilla y León, tomo III: Arte Gótico*, Valladolid, 1995; GÓMEZ GÓMEZ, A.: *El arte Románico en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas*, Bilbao, 1996; LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: *Pays Basque Roman. Álava, Biscaye, Guipúzcoa, Yonne*, 1997; SÁENZ PASCUAL, R.: *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*, Vitoria, 1997; GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, vols. I-IV, Aguilar de Campoo, 2002; GARCÍA GUINEA, M. A.,

trabajo de campo nos ha permitido completar nuestro inventario de imágenes. Hemos analizado la bibliografía que refleja las convenciones estéticas del lugar de procedencia y de la época, se han consultado escritos teológicos, hagiográficos, etc, que nos han proporcionado información sobre el tema representado, las diferentes obras se han puesto en relación con otras de su mismo género, y hemos intentado aislar la aportación individual del artista de las de sus antecesores y contemporáneos.

Hemos mencionado párrafos atrás que la iconografía y la iconología son otros de los fundamentos metodológicos para nuestra tesis<sup>31</sup>. Estas dos modalidades de investigación constituyen diferentes aspectos de un mismo proceso de un fenómeno único, que es la obra de arte en su totalidad<sup>32</sup>. Ahora bien, como pudiera parecer que iconografía e iconología no presentan unas diferencias claras, realizaremos una breve explicación de cada una, lo que ayudará a entender de qué manera pueden ser útiles en nuestro estudio. Definiremos iconografía citando las palabras del profesor Jesús María González de Zárate: «Iconografía es la ciencia que estudia y describe las imágenes conforme a los temas que desean representar, identificándolas y clasificándolas en el espacio y el tiempo, precisando el origen y evolución de las mismas<sup>33</sup>», mientras que la iconología, utilizando las palabras de Erwin Panofsky, tiene como objeto el descubrimiento y la interpretación de la significación intrínseca o contenido, la cual «se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad

---

PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vols. I-II, Aguilar de Campoo, 2002; RODRÍGUEZ PAJARES, E. M. (dir.): *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, 2004; GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León*; tomos I y II, Madrid, 2005; CALZADA, J. J.: *Escultura Gótica Monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*, Salamanca, 2006; MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Historia del Arte en La Rioja. Alta Edad Media, Románico y Gótico*, Logroño, 2006; GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Cantabria*, vols. I-III, Aguilar de Campoo, 2007; GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, vols. I-II, Aguilar de Campoo, 2008; GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en el País Vasco*, vols. I-III, Aguilar de Campoo, 2011; entre otros.

<sup>31</sup> Algunos títulos sobre el método iconográfico e iconológico: MÂLE, E.: *El gótico: la iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986 (1925); PANOFSKY, E.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1989 (1962); GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *La Literatura en las Artes. Iconografía e Iconología de las Artes en el País Vasco*, Donostia, 1987; del mismo autor: *Método iconográfico*, Vitoria, 1991; CASTIÑEIRAS, M. A.: *Introducción al Método Iconográfico*, Santiago, 1997.

<sup>32</sup> PANOFSKY, E.: *Estudios sobre iconología...*, p. 26.

<sup>33</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Método iconográfico...*, p. 20.

básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra<sup>34</sup>».

En primer lugar, mediante el análisis iconográfico reconocemos el tema que se está representando, buscando las fuentes en las Sagradas Escrituras, textos hagiográficos, literatura, etc. Cuando encontramos un “error iconográfico”, algún elemento o detalle de la imagen que no concuerda con el texto en el que se basa, comprobamos que ese “error” no proceda de una obra anterior, quizá se trate de un elemento que se ha ido transmitiendo de un modelo a otro y al encontrar la imagen de la cual procede podemos entender esa variación de la representación. Debemos comprobar con gran detalle los modelos, sus cambios y evoluciones, e intentar conocer la causa de esas transformaciones. Para ello, además de realizar una investigación de los procesos históricos, la obra es puesta en relación con el mayor número posible de documentos culturales de la época y el lugar del que procede, que se encuentren históricamente vinculados a la obra, y que puedan ser testimonios de tendencias políticas, religiosas, filosóficas o sociales de ese momento. La obra de arte debería ser utilizada de igual manera por el historiador de la vida política, religiosa, filosófica, etc. Las diversas disciplinas humanísticas coinciden en un mismo plano de contenido, por ello deberían trabajar unidas y no subordinadas unas a otras.

Realizar un correcto análisis iconográfico es el requisito previo para una interpretación iconológica. La iconología se basa en el análisis de las formas y motivos que componen la obra de arte, en su manera de mirar e interpretar la realidad, ya que estos elementos expresan tanto la mentalidad del artista como la del período en que la obra fue creada, definida en su mayor parte por un estilo artístico. El planteamiento iconológico nos conduce hasta las diferentes miradas que recibió la obra por parte de sus espectadores, a la comprensión de la realidad que ofrecen las obras y a la visión del artista sobre su entorno social.

En resumen, la aplicación de los métodos iconográfico e iconológico nos permite distinguir aquellos elementos de la obra de arte que contienen algún tipo de información sobre el contexto de su realización, rasgos de la mentalidad de la

---

<sup>34</sup> PANOFSKY, E.: *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1985 (1955), p. 49.

época o de la sociedad en la que fue realizada, del artista o de la persona que planificó o diseñó la obra.



## **FUENTES**



Tal y como ya hemos mencionado, nuestras fuentes principales se dividen en literarias e iconográficas. El grupo de fuentes literarias está compuesto por un conjunto diverso de obras. La literatura es una forma de expresión utilizada por diferentes sectores de la sociedad, los textos fueron escritos por individuos pertenecientes a distintos grupos sociales, por lo que gracias al análisis de estas obras obtendremos una representación variada del pensamiento medieval. Ahora bien, los ejemplos más abundantes pertenecientes a la Edad Media son los textos religiosos. Es por ello que debemos dirigirnos en primer lugar a la Biblia en busca de los fundamentos para las creencias que estudiamos. Somos conscientes de la escasez de Biblias que existía en la Corona de Castilla, y que las que constaban eran ediciones de lujo que no servían para una lectura cotidiana. Sin embargo, a finales de la Edad Media circulaba una considerable cantidad de libros litúrgicos y escritos de los Padres de la Iglesia, quienes apoyaban sus enseñanzas en las Sagradas Escrituras, y en muchos casos transmitían pasajes de manera literal. De manera similar, los sermones y misas constituían los modos de acceso más frecuentes al Antiguo y Nuevo Testamento, por lo que no resultaba necesario consultar directamente la Biblia para tener una relativa cultura bíblica.

Asimismo, entre nuestras fuentes cuentan los tratados teológicos o manuales religiosos destinados a la educación sacerdotal, como el *Lucidario* (finales del siglo XIII) o el *Viridario o Vergel de consolación del alma* (segunda mitad del siglo XIV), donde son estudiados diferentes aspectos escatológicos referentes a la justicia divina. Estos escritos nos permiten conocer de qué manera se explicaban estos conocimientos a los estudiantes, para que posteriormente éstos los transmitieran a sus oyentes.

Otro tipo de textos empleados han sido los hagiográficos o colecciones de milagros, como el *Liber de miraculis Sancti Isidori* de Lucas de Tuy (redactado entre 1239 y 1249), canónigo de San Isidoro de León y obispo de Tuy (Pontevedra); o las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (segunda mitad del siglo XIII), obras en las que hallamos relatos en los que tiene lugar el juicio de un alma en el más allá y alusiones al Juicio Final. De manera similar, también encontramos este tipo de narraciones en las colecciones de *exempla*, de las que se conservan diversos títulos



castellanos pertenecientes a los siglos XIV y XV, como el *Espéculo de los legos*, el *Libro de los exenplos por A. B. C*, los *Exemplos muy notables*, y el *Libro de los gatos*.

También debemos destacar obras de autores castellanos tan reconocidos como Gonzalo de Berceo (finales del siglo XII-1264), con ejemplos como los *Milagros de Nuestra Señora* o *Los signos del Juicio Final*. El primero de ellos es un poema en el que se narran diferentes hechos milagrosos llevados a cabo por la Virgen, entre los que se encuentran diferentes juicios de almas. *Los signos del Juicio Final* es el primer testimonio conservado en castellano, y el único del siglo XIII, que se dedica de forma completa al Juicio Final, por lo que constituye una de las obras más relevantes analizadas en el tercer capítulo.

El *Libro de miseria d'omne*, poema compuesto por un clérigo anónimo durante la primera mitad del siglo XIV, expone, dentro de un estricto tono moral, las preocupaciones del momento, por lo que entre ellas destacan el terror a las consecuencias que conllevará el pecado y el miedo al momento en el que la Humanidad sea juzgada al final de los tiempos.

No faltan en nuestra investigación el estudio de los sermones de san Vicente Ferrer, quien llevó a cabo una predicación por diferentes lugares de la Corona de Castilla entre los años 1411 y 1412. Este predicador destacó por sus discursos de temática apocalíptica y escatológica, en los que profundizó sobre el juicio del alma y el Juicio Final y las medidas que debían tomarse para intentar conseguir la salvación.

Algunas de las fuentes utilizadas pertenecen a la literatura profana, como el *Rimado de Palacio*, obra del Canciller Mayor de Castilla Pero López de Ayala (1332-1407), quien llevó a cabo una relevante producción literaria como poeta y cronista. En este poema moral, en el que se ponen de relieve los principales conflictos sociales de la segunda mitad del siglo XIV, aparecen referencias a la balanza tanto como métrica de la justicia divina como de la humana. De manera similar, autores como el Arcipreste de Hita (siglo XIV) o Gómez Manrique (siglo XV) mencionan el pesaje llevado a cabo por el arcángel san Miguel en algunos de sus poemas.

Por otro lado, hemos consultado algunas obras foráneas con el fin de completar nuestro estudio, como la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine,

compendio hagiográfico perteneciente a la segunda mitad del siglo XIII; diferentes *exempla* y relatos dedicados al juicio del alma, especialmente provenientes de Francia; y el *Traité des saintes images* de Johannes Molanus, profesor de teología de la Universidad de Lovaina durante el siglo XVI, quien redactó este manual que nos ayudará a entender ciertas particularidades de la figura de san Miguel llevando a cabo el pesaje.

En cuanto a las fuentes iconográficas, éstas también son variadas, ya que hemos recurrido a obras pertenecientes a la escultura y a la pintura en cualquier tipo de soporte: escultura monumental, tallas de madera, alabastros, arte sepulcral, pintura mural y sobre tabla, miniatura, e incluso contamos con un contrato y un dibujo previo de un retablo alavés perdido actualmente. Anteriormente hemos mencionado que no hemos realizado ningún tipo de distinción respecto a la calidad de las obras con el fin de mostrar una visión lo más completa posible respecto al tema de la justicia divina, por lo que nuestro catálogo está compuesto por ejemplos tan relevantes como la portada de la Coronería de la catedral de Burgos como por modelos populares pertenecientes a pequeñas parroquias.

Los temas elegidos son los protagonizados por san Miguel sosteniendo la balanza, las representaciones del juicio del alma y las composiciones dedicadas al Juicio Final. Dentro de este catálogo hemos prescindido de las imágenes de la déesis y las teofanías intemporales. Mencionamos estos dos temas dado que en la bibliografía hemos encontrado casos en los que se nombra como Juicio Final a representaciones de este tipo. La déesis, donde aparecen la Virgen y san Juan arrodillados a los lados de Cristo entronizado, muestra una escena de intercesión, que no necesariamente debe ser relacionada con un juicio divino. Por otra parte, la teofanía representa una imagen de la gloria divina de Cristo, no se trata de una imagen escatológica. Estos dos motivos iconográficos, si bien pueden aparecer en un contexto de Juicio Final, no aluden a la justicia divina ni a sus juicios por sí solos, por lo que no han sido recogidos en nuestro compendio de imágenes.

Entre las obras estudiadas en el capítulo dedicado a san Miguel y la balanza, destacamos ejemplos como la miniatura del Infierno perteneciente al Beato de Silos, procedente del monasterio de Santo Domingo (Burgos) y realizada entre los años 1109 y 1120. Se trata de la primera obra hispánica en la que hallamos a san

Miguel llevando a cabo el pesaje, además de uno de los primeros ejemplos occidentales de la imagen de la psicostasis. En cuanto a la pintura mural, sobresale el conjunto gótico alavés de la parroquia de San Martín de Tours de Gaceo, realizado durante el siglo XIV, por tratarse de uno de los más relevantes del nordeste de la Corona castellana. Asimismo, mención especial requieren algunos de los ejemplos escultóricos que conforman nuestro catálogo, como el capitel de la colegiata de Santillana del Mar (Cantabria), de principios del siglo XIII; o el relieve dedicado al pesaje ubicado en el tímpano de San Miguel de Vitoria (Álava), de finales del XIV.

En el segundo capítulo, dedicado al juicio del alma, analizamos un conjunto de cuatro obras escultóricas de época románica, llevadas a cabo entre los siglos XII y XIII, además de una pintura mural gótica. Los relieves se encuentran en la provincia de Burgos y pertenecen a las iglesias de la Asunción de Nuestra Señora de Villahernando, San Martín Obispo de Palacios de Benaver, Nuestra Señora de la Asunción de Avellanosa del Páramo y San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre. Estos ejemplos constituyen un grupo especialmente interesante y sobresaliente en la península Ibérica a causa de la temática que presentan. Por otro lado, el conjunto mural de Santa María de Valberzoso (Palencia) parece ser una obra votiva de carácter funerario, un encargo de un noble de la zona realizado con el fin de honrar la memoria de su hijo fallecido y ayudarlo en su estancia en el más allá a través de esta donación.

El conjunto de obras artísticas analizadas en el tercer capítulo comienza con el estudio de dos relieves realizados durante la segunda mitad del siglo XII. En el Románico no es frecuente encontrar representaciones dedicadas al Juicio Final, sino que se llevan a cabo alusiones a este tema mediante otro tipo de imágenes, tal y como ocurre en estos dos ejemplos riojanos, donde aparecen las vírgenes prudentes y las vírgenes necias. Nos referimos al sepulcro de doña Blanca de Navarra, conservado en el monasterio de Santa María la Real de Nájera, y a un capitel de la girola de la iglesia de Santo Domingo de la Calzada. Este sepulcro constituye una de las obras más destacadas de las que forman parte de nuestro catálogo debido a su calidad artística y a su interés iconográfico. Por otro lado, se trata de la única tumba medieval conservada en dicho monasterio que ha

perdurado hasta nuestros días, además de que contiene la que posiblemente sea la primera representación de esta parábola en España.

Ahora bien, en este tercer capítulo también analizamos ejemplos sobresalientes como la portada de la Coronería de la catedral de Burgos, realizada entre los años 1240 y 1250, y uno de los tímpanos perteneciente al pórtico occidental de Santa María de Vitoria (segundo tercio del siglo XIV), ambos dedicados al Juicio Final. En cuanto a las obras pictóricas, debemos mencionar dos ejemplos de principios del siglo XVI: la pintura sobre tabla conservada en la iglesia de San Nicolás de Burgos, muestra de la importante influencia flamenca en el arte de ese momento; y la composición mural del santuario de Nuestra Señora de la Encina de Artziniega, que constituye uno de los ejemplos más relevantes de la pintura gótica alavesa.

Para finalizar, debemos mencionar otras clases de fuentes a las que hemos recurrido en la elaboración de nuestra investigación. Aunque en menor medida que las literarias y las iconográficas, en ocasiones nos hemos dirigido a los compendios legislativos en busca de información, especialmente los que fueron llevados a cabo bajo el mandato de Alfonso X el Sabio, es decir, el Fuero Real, el Espéculo y las Siete Partidas. Por último, los testamentos pertenecientes a los obispados de Burgos y de Calahorra y La Calzada han sido otros de los documentos utilizados, donde las invocaciones muestran la esperanza depositada por los fieles en la ayuda otorgada en los juicios que tienen lugar en el más allá de la Virgen y los santos, además del arcángel san Miguel, quien destaca en este aspecto debido a sus funciones escatológicas.



## **CAPÍTULO 1.- SAN MIGUEL Y LA BALANZA**



## 1.1.- Introducción

El arcángel san Miguel adquiere una gran popularidad en la Europa de la Edad Media, hecho que se manifiesta en el elevado número de santuarios y de imágenes que se le dedican. Este personaje presenta una estrecha relación con la justicia divina, tal y como muestran sus representaciones sosteniendo la balanza. Este instrumento alude tanto a los procedimientos judiciales llevados a cabo en el más allá como a la equidad que caracteriza a los juicios de Dios. El determinante papel del arcángel al final de los tiempos y sus funciones como protector y conductor de las almas al otro mundo le avalan como portador de un objeto tan significativo.

San Miguel sosteniendo la balanza es un motivo que aparece en numerosas representaciones, además de que se encuentra en diferentes tipos de obras relacionadas con la justicia divina. Es posible encontrar al arcángel formando parte del Juicio Final y en escenas del juicio del alma, tal y como comprobaremos en los siguientes capítulos. Ahora bien, en este capítulo estudiaremos la psicostasis como figura única, cuando no aparece dentro de un contexto judicial específico.

La imagen del arcángel con la balanza se propaga en el siglo XII en la Europa occidental. Hasta llegar a este momento, sus representaciones son puntuales, aunque el nacimiento de este motivo parece ser bastante anterior. Además, las fuentes en las que se inspira provienen del Antiguo Egipto, y recibe influencias de muy diversas civilizaciones. El primer apartado del presente capítulo se ocupa de dibujar el camino marcado por dichas fuentes hasta alcanzar la época en la que la iconografía del arcángel portador de la balanza queda establecida.

A continuación analizamos aquellas manifestaciones de la psicostasis que surgen a partir del siglo XII. En primer lugar presentamos los textos castellanos que se ocupan de san Miguel y del pesaje. Tanto los textos religiosos, como los *exempla* y la literatura profana recogen la imagen de la balanza como parte del juicio del más allá. Asimismo, en los testamentos de los últimos siglos de la Edad Media aparecen alusiones a las funciones del arcángel en el otro mundo, si bien no se menciona expresamente el pesaje. Por otra parte, la obra de un teólogo del siglo XVI, Johannes Molanus, nos ofrece una visión alegórica de la imagen de san Miguel



sosteniendo la balanza que merece nuestra consideración, ya que se contrapone a lo que muestran los relatos medievales. Este texto nos conducirá a examinar la representación de la alegoría de la justicia, imagen que presenta numerosos puntos en común con la psicostasis y que puede ayudarnos en su comprensión.

A partir de este momento, el estudio girará en torno a las manifestaciones artísticas protagonizadas por san Miguel pertenecientes a las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos. En primer lugar, realizamos un análisis de las obras que componen el repertorio de imágenes del arcángel portador de la balanza en el territorio mencionado. Finalmente, profundizaremos en algunos de los elementos que forman parte de esta imagen o que podemos encontrar en algunas ocasiones en ella, como son el contenido de los platillos y el angelito que acompaña a san Miguel en algunos de estos ejemplos.

## 1.2.- Los orígenes del pesaje

La tradición cristiana otorga cuatro oficios al arcángel san Miguel: pelear contra Satanás; rescatar las almas de los fieles del poder del enemigo, especialmente a la hora de la muerte; ser el campeón del pueblo de Dios, por lo que se presenta como patrón de la Iglesia y de la orden de caballeros durante la Edad Media; y llamar de la tierra y conducir a las almas de los hombres a juicio<sup>35</sup>. En el arte, san Miguel aparece comúnmente como guerrero angélico, armado con casco, espada y escudo; o sosteniendo la balanza donde pesa las almas de los difuntos. La primera de estas representaciones, en la que se muestra su función militar, se encuentra perfectamente fundamentada en la Biblia, donde se explica cómo expulsó a Satanás y a los ángeles rebeldes del cielo<sup>36</sup>. Sin embargo, no ocurre lo mismo con su tarea como portador de la balanza. No existe ninguna referencia

---

<sup>35</sup> Entrada «San Miguel Arcángel» de la *Enciclopedia católica online* [http://ec.aciprensa.com/wiki/San\\_Miguel\\_Arcángel#.Uut0XhwcZI8](http://ec.aciprensa.com/wiki/San_Miguel_Arcángel#.Uut0XhwcZI8), consultada el 31/01/14.

<sup>36</sup> «Entonces se entabló una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles combatieron con el Dragón. También el Dragón y sus ángeles combatieron, pero no prevalecieron y no hubo ya en el cielo lugar para ellos. Y fue arrojado el gran Dragón, la Serpiente antigua, el llamado diablo y Satanás, el seductor del mundo entero; fue arrojado a la tierra y sus ángeles fueron arrojados con él.» *Apocalipsis* 12, 7-9. Tanto éste como los sucesivos versículos citados siguen la versión de la *Nueva Biblia de Jerusalén*, Bilbao, 1999.

bíblica que conecte al arcángel con el pesaje. Es más, el origen de su labor en los juicios divinos no ha sido descubierto, no se conoce con exactitud el nacimiento de esta iconografía. A continuación exponemos brevemente las posibles fuentes de las que pudo surgir el cometido escatológico de san Miguel como portador de la balanza y el recorrido de esta iconografía hasta llegar al arte Románico<sup>37</sup>.

El primer caso conocido de un juicio divino posterior a la muerte en el que se emplea una balanza se localiza en Egipto. Si bien se conocen algunos ejemplos anteriores en los que se comienza a dibujar la idea de dicho juicio, es en el *Libro de los Muertos* donde se desarrolla completamente<sup>38</sup>. En el capítulo 125 se explica que el corazón de un difunto, vinculado al alma en el pensamiento egipcio, es colocado sobre uno de los platillos mientras que en el otro se pesa la pluma de Ma'at, símbolo de la verdad y de la justicia, todo ello llevado a cabo ante el tribunal de Osiris<sup>39</sup>. El pesaje se realiza bajo la vigilancia del dios Anubis, mientras que Thot desempeña la tarea de escriba. Es de gran relevancia la gran difusión popular que alcanzó este tema, perdurando hasta la conquista romana<sup>40</sup>.

En cuanto a la literatura hebrea, es cierto que en la Biblia no se encuentran referencias al pesaje llevado a cabo por el arcángel, pero existen algunas citas a la balanza. En el Antiguo Testamento, Daniel explica a Barrabás el significado de las

---

<sup>37</sup> Existen diferentes autores que han estudiado en profundidad este tema, entre los que destacan MAURY, A.: «Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pèsement des âmes et sur les croyances qui s'y rattachaient», *Revue Archéologique*, t. I (1844), pp. 235-249 y 291-307; PERRY, M. PH.: «On the psychostasis in christian art», *Burlington Magazine*, XXII (1912-1913), pp. 94-105 y 208-219; YARZA, J.: «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 119-155 (este mismo estudio había sido publicado anteriormente en el *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII (1981), pp. 5-36). Miguel Ángel Martín Sánchez presenta de una manera más extensa los diferentes estudios que se han llevado a cabo sobre el origen de la iconografía de san Miguel y la balanza en *Miguel, el Arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*, Tenerife, 1991, pp. 209-248. Por otro lado, por tratarse de un tema con mayor relevancia en terreno iconográfico que teológico, este tipo de estudios no suelen profundizar en esta faceta del arcángel. Generalmente, en los casos en los que mencionan las funciones escatológicas de san Miguel, hacen referencia a sus representaciones artísticas: BERARDINO, A. di (dir.): *Diccionario patristico y de la antigüedad cristiana*, vol. II, Salamanca, 1992, p. 1439; ROTTNER, J. S.: *Libro de los ángeles*, Barcelona, 2004, pp. 274-278; entrada «San Miguel Arcángel» de la *Enciclopedia católica online...*, entre otros.

<sup>38</sup> YOYOTTE, J.: «Le jugement des morts dans l'Égypte ancienne», *Le Jugement des morts (Sources orientales)*, Paris, 1961, pp. 15-80; LARA, F. (ed.): *Libro de los Muertos*, Madrid, 1989, pp. 199-214.

<sup>39</sup> Sobre este juicio egipcio, véase la entrada «Escatología: 2.2 Escatologías étnicas: Culturas Civilizadas: b. Egipcia» de la *Enciclopedia católica online* (<http://ec.aciprensa.com/wiki/Escatología-Culturas-Civilizadas>, consultado el 29/01/14).

<sup>40</sup> Alfred Maury presenta en su estudio diferentes imágenes de juicios llevados a cabo por divinidades egipcias: MAURY, A.: «Recherches sur l'origine...», pp. 291-293.

palabras escritas por la mano divina: «Téquel: has sido pesado en la balanza y te falta peso<sup>41</sup>». Job también menciona la balanza al responder a sus amigos: «Que me pese en balanza sin trucar y Dios conocerá mi integridad<sup>42</sup>». Joaquín Yarza se cuestiona si es posible aplicar a estas frases la idea del pesaje de las acciones morales, ya que parece que ni los judíos ni posteriormente los cristianos le concedieron carácter escatológico ni relevancia alguna<sup>43</sup>. De manera similar, la balanza también aparece en la apocalíptica judía, en el *Apocalipsis de Esdras*, de finales del siglo I: «Pesa en la balanza nuestras faltas y las de los habitantes de la tierra, y se verá de qué lado se inclina el platillo<sup>44</sup>».

En el *Libro de Enoc*, también redactado al comienzo de la era cristiana, aparecen diferentes alusiones a la balanza: 41, 1: «Después de esto vi todos los arcanos de los cielos, cómo está dividido el reino y cómo son pesadas las acciones de los hombres en la balanza», 42, 2: «Vi la balanza justa: cómo eran pesados (los astros) según sus luces, su anchura en el espacio y el día de su orto», 61, 8: «El Señor de los espíritus colocó al Elegido sobre el trono de su gloria, y juzgará todas las acciones de los santos en lo alto del cielo; con balanza serán pesadas sus acciones<sup>45</sup>». Quizá este último texto sea el que relaciona de manera más directa dicho instrumento con la justicia divina, si bien únicamente menciona el juicio de los santos.

Asimismo, el pesaje en la balanza aparece en otras religiones, como en el zoroastrismo, doctrina iraní donde Rasnu la sostiene en presencia de los otros dos jueces, Mihr y Sros<sup>46</sup>. También se encuentra en el hinduismo (la balanza de Yama), en el arte popular del budismo japonés (balanza de Emma-O) o en el islamismo, donde el arcángel Miguel se encarga, entre otras cosas, de la sabiduría y del

---

<sup>41</sup> *Libro de Daniel* 5, 27.

<sup>42</sup> *Job* 31, 6.

<sup>43</sup> YARZA, J.: «San Miguel y la balanza...», pp. 122-123.

<sup>44</sup> *Apocalipsis de Esdras* 3, 34, versión latina. Cita tomada de ARAGONÉS, E.: *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996, p. 54.

<sup>45</sup> DÍEZ MACHO, A.; NAVARRO, M. A.; FUENTE, A. de la; PIÑERO, A. (dirs.): *Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo IV. Ciclo de Henoc*, Madrid, 1984, pp. 69, 70, 84.

<sup>46</sup> ÁLVAREZ-PEDROSA, J. A.: «Muerte, tránsito del alma y juicio particular en el zoroastrismo en comparación con textos órficos», en BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (coords.): *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. II, Madrid, 2008, pp. 991-1013, especialmente p. 1009. Sobre la escatología del zoroastrismo y de otras religiones, véase la entrada «Escatología: 2.2 Escatologías étnicas: Culturas Civilizadas» de la *Enciclopedia católica online* ([http://ec.aciprensa.com/wiki/Escatología - Culturas Civilizadas](http://ec.aciprensa.com/wiki/Escatología_-_Culturas_Civilizadas), consultado el 29/01/14).

conocimiento de las almas<sup>47</sup>. Miguel Asín Palacios propone que la imagen de san Miguel realizando el pesaje podría haber surgido por influencia del mito musulmán de la balanza, propio de la fantasía popular desde antes del siglo XIII. En los relatos islámicos es el ángel Gabriel quien la mantiene, por lo que el autor apunta a que esta adaptación al personaje de san Miguel, que él mismo sitúa entre los siglos IX y X, podría deberse a las funciones psicopompas que la liturgia eclesiástica atribuye al arcángel<sup>48</sup>.

En la antigua Grecia también aparece la balanza: en la *Ilíada* es empleada en diferentes ocasiones para decidir el vencedor de un enfrentamiento, como en el caso de las luchas entre Grecia y Troya o en el combate entre Héctor y Aquiles. En el arte griego se encuentran diferentes escenas de pesajes, como en el trono de Boston, escultura realizada en los años 450-440 a. C., y que hoy en día es conservada en el Museo de Bellas Artes de Boston<sup>49</sup>. En el centro de uno de sus relieves aparece un joven alado, identificado con Eros, que sostiene una balanza. De manera similar, en algunos vasos griegos es representado un pesaje en presencia de Zeus o alguna otra divinidad por el cual se deciden los destinos de los combatientes. Aunque su nombre no es mencionado en los textos, el personaje que porta la balanza en estas imágenes es Hermes<sup>50</sup>.

---

<sup>47</sup> MAURY, A.: «Recherches sur l'origine...», pp. 293-294; PERRY, M. PH.: «On the psychostasis...», pp. 94-96; GUERRA, M.: *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, 1986, p. 293. Antonio de Ávila recoge en su artículo «El ciclo escatológico de las recientemente descubiertas pinturas de San Miguel de Gormaz (Soria)», *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 323 (Julio-Septiembre 2008), p. 298, las siguientes citas musulmicas: «El día de la Resurrección pondremos las balanzas justas y no será vejada ninguna alma, y aunque fuese en el peso de un grano de mostaza, lo traeríamos» (Corán, XXI, 48); «Dios ordenará que se traiga ante su presencia una balanza, cuyo fiel mide de longitud cuanto hay desde el oriente hasta el occidente; cada uno de sus dos platillos es tan grande que tapa todo el universo: uno de ellos es de claridad y el otro de tinieblas; el platillo de claridad está a la derecha de Dios y el de tinieblas, a la izquierda. En el platillo de claridad se colocarán los bienes y en el de tinieblas, los males... El hombre colocará en una cubeta sus propios bienes y en la otra, sus pecados cometidos...» (*Libro de la escala de Mahoma*, LXXIV); «Cuando Dios pida cuentas al siervo y la balanza se incline con sus pecados más que con sus obras buenas, lo mandará al fuego» (Abu I-Hasan al-As'ari, *Kitab sayarat al-yaqin. Tratado de escatología musulmana*, XXXV, 90r. Traducción, estudio y notas a cargo de Concepción CASTILLO CASTILLO, Instituto Hispano-árabe de Cultura, Madrid, 1987).

<sup>48</sup> ASÍN PALACIOS, M.: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Granada, 1943, pp. 301-303.

<sup>49</sup> Imagen disponible en la página web del museo: <http://www.mfa.org/collections/object/three-sided-relief-151033> (consultada el 3/02/14).

<sup>50</sup> PERRY, M. PH.: «On the psychostasis...», pp. 96-101.

Es de Grecia de donde proviene el nombre de psicostasis. Esta palabra se emplea para nombrar la imagen del pesaje realizado por san Miguel, aunque el profesor Yarza señala que no siempre es utilizada de manera totalmente correcta<sup>51</sup>. psicostasis significa peso del espíritu o soplo vital. La primera vez que aparece es en la obra de Esquilo, como referencia al pesaje de los espíritus de los héroes enfrentados. El cristianismo toma esta palabra y le confiere un contenido moral, utilizándola para referirse al peso de las buenas y malas obras en los juicios divinos<sup>52</sup>. Sin embargo, ésta no es una psicostasis estricta: aunque lo que se evalúa es el alma, no es ella la que es pesada. Joaquín Yarza explica que en algunas imágenes que representan el pesaje realizado por san Miguel sí aparece una verdadera psicostasis, ya que en ciertas ocasiones se encuentran en los platillos de la balanza pequeñas figuras desnudas, es decir, la representación del alma, como veremos en algunas de las obras pertenecientes a nuestro estudio. No obstante, esta imagen traiciona el sentido cristiano del término, ya que no es un pesaje válido para el juicio al que es sometida el alma. En otras palabras, cuando en el arte aparece una auténtica psicostasis, atendiendo al significado original de la palabra (pesaje del alma), no tiene sentido en el juicio al que pertenece, pero si se representa un verdadero pesaje de buenas y malas acciones, no es una psicostasis auténtica. En todo caso, entendemos que el significado actual de psicostasis engloba todas las imágenes en las que aparece el arcángel san Miguel realizando el pesaje, por lo que utilizaremos este término para referirnos a este tipo de representaciones.

San Miguel es presentado como parte de la principal jerarquía angelical en el *Libro de Enoc*<sup>53</sup>. A pesar de que en este escrito aparece mencionada la balanza en relación con el pesaje de las acciones, tal y como hemos señalado párrafos atrás, este instrumento no se relaciona directamente con el arcángel. Este texto apócrifo destina gran parte de sus capítulos a hablar de los ángeles y de sus funciones. San Miguel aparece como protector del pueblo de Israel, tal y como ocurre en el Antiguo Testamento, pero su misión va ampliándose gradualmente, y es él quien

---

<sup>51</sup> YARZA, J.: «San Miguel y la balanza...», pp. 120-121.

<sup>52</sup> RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, P.: *Diccionario de las religiones*, Madrid, 2004, pp. 433-434.

<sup>53</sup> DÍEZ MACHO, A.; NAVARRO, M. A.; FUENTE, A. de la; PIÑERO, A. (dirs.): *Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo IV...*, pp. 39-146.

enseña a Enoc las virtudes de la clemencia y la justicia. Es decir, en este libro se le atribuyen las características que determinarán su iconografía en época medieval: como protector del pueblo de Dios combate contra las fuerzas del mal, y como ángel conecedor de la justicia y la compasión se convierte en el encargado de sostener la balanza en los juicios divinos<sup>54</sup>.

La figura del arcángel san Miguel adquiere un gran popularidad desde los inicios del cristianismo, iniciándose su culto en las comunidades cristianas coptas del siglo IV<sup>55</sup>. Es en tiempos de estos primeros cristianos cuando se produjo una identificación de Hermes-Mercurio, encargado de manejar la balanza, con Thot, el dios egipcio que asistía como escriba en el pesaje del corazón. Se ha apuntado que entre las razones de la gran difusión de la figura del arcángel estaba la de sustituir a Hermes-Mercurio en sus lugares de culto, aunque Joaquín Yarza advierte que esto no ha sido probado de manera convincente<sup>56</sup>. Sin embargo, es cierto que existe una conexión entre ambos personajes. La divinidad griega se ocupa de conducir a las almas a los infiernos, de la misma manera que san Miguel es el encargado de acompañar a las almas en el más allá, conforme revelan los textos apócrifos. Por ejemplo, en el *Apocalipsis de Baruc*, texto judío del siglo I a. C., el arcángel presenta los méritos de los hombres ante Dios<sup>57</sup>. En la *Historia de José el carpintero*, apócrifo datado en el siglo IV, pueden leerse estas palabras de Jesús: «Envíame un gran coro de ángeles juntamente con Miguel, el administrador de los bienes, y con Gabriel, el buen mensajero de la luz, para que acompañen el alma de mi padre José hasta tanto que haya salvado el séptimo eón tenebroso. De manera que no se vea forzada a emprender esos caminos infernales, terribles para el viajero por estar infestados de genios malignos que por ellos merodean y por tener que atravesar ese lugar espantoso por donde discurre un río de fuego igual a las olas del mar<sup>58</sup>».

---

<sup>54</sup> ESPAÑOL, F.: «El tema de la psicòstasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella», *Quaderns d'estudis medievals*, nº 2 (1980), p. 94.

<sup>55</sup> STAPERT, A.: *L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, Paris, 1975, p. 373, quien dirige al estudio de MÜLLER, C. D. G.: *Die Engellehre der Koptischen Kirche*, Wiesbaden, 1959.

<sup>56</sup> YARZA, J.: «San Miguel y la balanza...», p. 124.

<sup>57</sup> DÍEZ MACHO, A.; PIÑERO, A. (eds.): *Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo VI*, Madrid, 2009, pp. 165-256.

<sup>58</sup> SANTOS, A. de: *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 2001, p. 179.

A estos momentos a los que nos referimos, alrededor del siglo IV, pertenecen ciertas gemas que contienen una representación con características propias de Hermes pero con la inscripción del nombre Miguel. Es decir, son las primeras imágenes que relacionan a san Miguel con Hermes-Mercurio. Existen dos hipótesis al respecto: la mencionada anteriormente sobre la intención de sustituir una figura por otra, o quizás podría tratarse de una nueva forma de sincretismo, donde el arcángel san Miguel se identificara con Hermes o se incorporase al personaje Hermes-Mercurio-Thot. Estos objetos podrían ser amuletos mágicos, por lo que es posible que la Iglesia prohibiera la representación de esta imagen o incluso llegara a destruir las obras existentes, intentando evitar influencias gnósticas o herméticas<sup>59</sup>. De esta manera quedaría explicada la falta de imágenes del arcángel con la balanza realizadas en los primeros siglos del cristianismo, de los que se piensa que fue el momento de creación de dicho modelo iconográfico.

Se ha hablado de un posible caso de una imagen del arcángel con la balanza perteneciente a esta época, fechada a mediados del siglo V, sin haber sido confirmado a causa de su deteriorado estado. Se encuentra en Alahan Monastir (Turquía). En las jambas de la puerta de una de las iglesias se sitúan dos relieves con las figuras de san Gabriel y san Miguel. Parece que el arcángel san Miguel podría tener bajo sus pies un demonio, y se perciben unos discos que recuerdan a los platillos de una balanza<sup>60</sup>. Si la identificación realizada por Michael Gough fuese correcta, estaríamos ante la prueba de los orígenes orientales de la iconografía de san Miguel llevando a cabo el pesaje, hecho bastante aceptable teniendo en cuenta que el nacimiento del culto al arcángel parece provenir de las comunidades cristianas coptas, como ya hemos indicado. De cualquier modo, este asunto debe ser tomado con cautela, pues repetimos que no ha sido corroborado.

A pesar de que no se conservan imágenes de la psicostasis de los primeros siglos del cristianismo, exceptuando, si es que fuese aceptado, el caso de Alahan Monastir, en los textos sí aparecen referencias al pesaje, aunque en estos relatos no

---

<sup>59</sup> YARZA, J.: «San Miguel y la balanza...», p. 126.

<sup>60</sup> GOUGH, M.: *The early christians*, Londres, 1961, pp. 256-257. Anteriormente, VERZONE, P.: *Alahan Monastir*, Turin, 1956, p. 30, habla de la posible existencia de un dragón a los pies de san Miguel, pero no menciona la balanza. Tampoco lo hacen THIERRY, N y J. M.: «Le monastère de Koca Kalesi en Isaurie. La porte d'une église», *Cahiers Archéologiques*, IX, pp. 89-98, quienes mencionan los dos círculos pero no los asocian con los platillos de la balanza.

es san Miguel quien sostiene la balanza. Volviendo a Egipto, en el apócrifo llamado *Testamento de Abraham*, datado en el siglo II, el patriarca es acompañado por el arcángel, cumpliendo con su labor anteriormente citada de conductor de las almas en el más allá<sup>61</sup>. Allí presencia el juicio de un alma, donde un ángel, llamado Dokiél, utiliza una balanza para decidir la sentencia<sup>62</sup>.

Otras referencias a la balanza con sentido escatológico, aunque sin ser empleada en un juicio, aparecen en obras del siglo IV, como el apócrifo *Historia de José el carpintero*, mencionado párrafos atrás: «Cuando, pues, os llegue a vosotros, mis distinguidos miembros, la hora de marchar, predicadles que mi Padre os exigirá cuentas con balanza justa y equilibrada y que os examinará hasta de una palabra inútil que digáis<sup>63</sup>». En Lactancio: «Aquéllos que han conocido a Dios serán juzgados. Sus malas obras serán comparadas y pesadas contra las buenas, para que si las que son buenas y justas son más y más pesadas, puedan ser entregados a una vida de bendiciones, pero si son las malas las que sobresalen puedan ser condenados al castigo<sup>64</sup>». En Juan Crisóstomo: «En ese día nuestras acciones, nuestras palabras y nuestros pensamientos serán puestos en los dos platillos, y su inclinación hacia un lado comportará la irrevocable sentencia<sup>65</sup>». En san Ambrosio, quien, en *Apología de David* (VI, 24), menciona un pesaje que se realiza para distinguir a aquéllos en los que predominan las buenas acciones de los que, al contrario, sus pecados son más pesados<sup>66</sup>.

El primer texto occidental en el que se emplea una balanza en el juicio de un alma es en la traducción latina realizada en el siglo IX de la *Vida de Juan el*

---

<sup>61</sup> DÍEZ MACHO, A.; NAVARRO, M. A.; FUENTE, A. de la; PIÑERO, A. (dirs.): *Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo V. Testamentos o discursos de adiós*, Madrid, 1987, pp. 441-527.

<sup>62</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, tesis doctoral parcialmente inédita, Barcelona, 2003, p. 188.

<sup>63</sup> SANTOS, A. de: *Los Evangelios...*, p. 169.

<sup>64</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina...*, p. 188, quien cita a PERRY, M. PH: «On the psychostasis...», p. 104. La obra de Lactancio se encuentra publicada en LACTANCIO: *Instituciones Divinas*, vols. I y II, Madrid, 1990.

<sup>65</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina...*, p. 188, recogiendo la cita que realiza MÂLE: *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, s/f, publicado según la edición de 1948, pp. 675-676, del *Speculum Historiae* de Vicent de Beauvais.

<sup>66</sup> SAN AMBROSIO: *Sancti Ambrosii Opera*, vol II, 1897.



*Limosnero*, redactado en la primera mitad del siglo VII<sup>67</sup>. Un perceptor de impuestos llamado Pedro sueña que es sometido a la prueba del pesaje. Las malas acciones se acumulan en un platillo de la balanza, mientras que el de las buenas obras está vacío. Finalmente, un ángel tira sobre él un pan que en una ocasión había dado de mala gana a un pobre, y de esta manera consigue la salvación.

Ahora bien, la imagen de la balanza sin que presente conexiones con la iconografía del arcángel es utilizada de manera frecuente en este momento, generalmente con relación a la idea de justicia. La personificación de la justicia, imagen proveniente del arte romano, suele contar con una entre sus atributos<sup>68</sup>. En el apartado 1.6.- *La balanza como símbolo de la justicia divina y de la humana* analizaremos el significado de esta imagen en la Baja Edad Media.

De modo similar se encuentra en las representaciones del zodiaco, cristianizado en la Edad Media, donde Libra, identificada con la justicia, va acompañada de una balanza<sup>69</sup>. También se encuentra en las imágenes contenidas en los Apocalipsis, donde con la apertura del tercer sello aparece el tercer jinete, quien sostiene una balanza<sup>70</sup>. Sin embargo, esta última imagen no presenta un vínculo con la idea de la justicia como las anteriores, ya que dicho jinete es el Hambre.

El culto a san Miguel adquiere una gran importancia en la Alta Edad Media, momento en el que se le dedican santuarios como el del monte Gárgano en Italia o

---

<sup>67</sup> BASCHET, J.: «Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?», *Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, Nouvelle Série 6, tome 67 (1995), p. 175. La versión castellana de este texto será analizada en el capítulo siguiente (p. 221), dado que aparece en compendios de *exempla* castellanos como el *Libro de los exenplos por A. B. C.* y el *Espéculo de los legos*.

<sup>68</sup> Si bien es cierto que no en todas las personificaciones de la justicia aparece una balanza, encontramos este objeto en obras carolingias como el *Sacramentario de Marmoutier* (de hacia 850, conservado en Autun, Bib. Mun., ms. 19 bis, fol. 173v.), la *Biblia de San Paolo fuori le Mure* (Roma, fol. 334v.) o los *Evangelios de Cambrai* (Cambrai, Bib. Mun. Ms. 327, fol. 16v.). Asimismo, podemos localizarla en el arte ottoniano en un *Evangelio de Enrique II*, de hacia los años 1014-1024.

<sup>69</sup> Sobre la relación entre Libra y la justicia, véase YARZA, J.: «San Miguel y la balanza...», p. 129. El autor nos dirige a STERN, H.: *Le Calendrier de 354. Étude sur son texte et sur ses illustrations*, Paris, 1953; y a MORALEJO, S.: «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Leon: Les signes du Zodiaque», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 8 (1977), pp. 160 ss.

<sup>70</sup> *Apocalipsis de Tréveris* (Stadtbibliothek, cod. 31, fol. 33v.). También es representado en las Biblias que contienen ciclo apocalíptico, como la *Biblia de Roda*, próxima al año 1000 (París, Bib. Nat., Ms. lat. 6, vol. IV, fol. 106).

el del monte Saint Michel en el norte de Francia, los cuales llegarán a ser importantes centros de peregrinación y difusores de su iconografía<sup>71</sup>. Sin embargo, continúa la falta de referencias al pesaje en las representaciones de san Miguel. No se encontrará la balanza en manos del arcángel hasta que haga su aparición en las escenas bizantinas del Juicio Final.

El ejemplo más antiguo conocido son las pinturas del nártex de la iglesia de Ihnali Kilise del valle capadocio de Peristrema (Turquía), datadas a finales del siglo IX o principios del X. Algo posteriores son las pinturas de San Esteban de Kastoria, en el norte de Grecia<sup>72</sup>. Se piensa que la psicostasis fue representada con bastante frecuencia en el ciclo del Juicio y que, cuando la iconografía de esta escena quedó establecida en la primera mitad del siglo XI, el pesaje formaba parte de esa representación. No obstante, es necesario señalar que, pese a la gran popularidad de san Miguel en Bizancio, la imagen del arcángel portando la balanza no aparece si no es formando parte del Juicio Final<sup>73</sup>.

Ahora bien, en los últimos años se ha presentado una lectura diferente para estas imágenes. Marcello Angheben afirma que muchos de los Juicios Finales bizantinos realizados en los siglos XI y XII muestran en realidad una imagen de los dos juicios divinos. En estas representaciones, el pesaje, junto con diferentes motivos iconográficos, situados todos ellos en la parte inferior de la composición, corresponderían al juicio del alma, mientras que el nivel superior, donde se sitúa Cristo Juez, acompañado por la Virgen y san Juan, junto a los ángeles trompeteros y otros personajes, mostraría el momento del Juicio Final. El autor defiende que el jardín paradisiaco que aparece junto a la psicostasis no se corresponde con el destino definitivo de los bienaventurados, sino con un lugar de espera, donde las almas aguardan la resurrección de los cuerpos y la llegada del Juicio al final de los tiempos. Lo mismo ocurre con el infierno del nivel inferior. Por otra parte, el profesor Angheben también basa su hipótesis en el hecho de que en los textos el tema de la balanza está asociado generalmente al juicio del alma. Asimismo, en

---

<sup>71</sup> Sobre el culto y los santuarios dedicados a san Miguel, consultar BOUET, P., OTRANTO, G., VAUCHEZ, A. (dirs.): *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, 2003.

<sup>72</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina...*, p. 190.

<sup>73</sup> YARZA, J.: «San Miguel y la balanza...», p. 135-139.

estos relatos los demonios intervienen e importunan en el desarrollo del juicio, de la misma manera que ocurre en la iconografía. Además, tanto el motivo de la balanza como el de la intervención demoníaca no aparecen en las descripciones del Juicio Final contenidas en el Apocalipsis o en los sermones de Efrén el Sirio, es decir, en los textos que inspiraron esta escena en el arte bizantino<sup>74</sup>.

En consecuencia, el tema del doble juicio habría podido ser plasmado, a causa de esta influencia bizantina, en ciertas obras románicas francesas que hasta ahora habían sido interpretadas como Juicios Finales. El autor presenta una interesante y, a nuestro parecer, acertada defensa de esta hipótesis en su reciente estudio. Ahora bien, en esta misma investigación, Marcello Angheben demuestra que no todos los pesajes representan el juicio de las almas, sino que, especialmente a partir de la representación del Juicio Final en la portada de Notre-Dame de París y su destacada influencia en obras posteriores, el tema del doble juicio es prácticamente abandonado, y la psicostasis pasa a formar parte del Juicio Final<sup>75</sup>. Por lo tanto, pese a que existen ciertos indicios de que la imagen de san Miguel portando la balanza fue relacionada con el juicio del alma en épocas tempranas, no ha ocurrido lo mismo durante toda la época medieval, por lo que no es posible asociarla a un juicio o a otro.

Las primeras obras occidentales conservadas con la imagen de san Miguel y la balanza se dan en fechas cercanas a las de la instauración del tema del Juicio Final en Bizancio. Son la cruz irlandesa de Muiredach y un relieve proveniente del santuario del monte Gárgano, en la región de Apulia (Italia). Pese a que solamente se trata de dos obras, prueban que en estas fechas la imagen era conocida. En la cruz de Muiredach, perteneciente al monasterio de Monasterboice y datada a comienzos del siglo X, se ha representado junto a una balanza a una figura que, aunque no ostenta ningún atributo propio del arcángel como las alas, los ropajes o el nimbo, aparece clavando una lanza a otro personaje que se encuentra a sus pies. Esta imagen de la psicostasis forma parte de una escena de Juicio Final que se

---

<sup>74</sup> ANGHEBEN, M.: «Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat», *Cahiers Archeologiques*, 50 (2002), pp. 105-134; del mismo autor: *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*, Turnhout (Belgium), 2013, pp. 127-138.

<sup>75</sup> ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, 542-606.

encuentra desarrollada en un nivel superior. Por otro lado, el relieve conservado en el monte Gárgano, fechado en los siglos IX-X, o acaso un poco posterior, presenta a san Miguel hundiendo la punta inferior de una cruz en la boca de un personaje y sosteniendo la balanza.

A partir del momento en que tiene lugar su aparición, la representación del arcángel portador de la balanza irá en constante aumento, y llegará a ser un motivo muy frecuente en el arte de la Baja Edad Media. La literatura no quedará al margen de la popularidad que adquiere la figura de san Miguel, por lo que los textos reflejarán las nuevas funciones del arcángel como muestra de su asentamiento en la mentalidad de la época.

### **1.3.- San Miguel y la balanza a partir del siglo XII**

En el siglo XII los lugares consagrados al arcángel vencedor del dragón se extienden por toda Europa. Louis Réau señala que la mayor parte de éstos se sitúan en las cimas, y cuando se trata de una capilla dedicada en una iglesia, se encuentra a cierta altura, en el nivel del púlpito, por encima del pórtico o del nártex. Habla de un “culto aéreo” de san Miguel, análogo al del profeta Elías, quien también era venerado *in excelsis*. No obstante, su culto no se limita a los lugares altos sino que también se le dedican capillas en los cementerios a causa de su función psicopompa y como portador de la balanza. Tanto el cementerio de los Inocentes como el de Saint Martin des Champs, ambos en París, contaban con una capilla consagrada al arcángel<sup>76</sup>.

Por otra parte, un elevado número de cofradías elegían a san Miguel como patrón. Generalmente, estos patronatos derivaban de sus atributos: los espaderos, maestros de armas, pulidores y doradores lo eligieron a causa de su armadura y de su espada. La balanza también le consiguió una variada lista de corporaciones: pasteleros, barquilleros, boticarios, especieros, merceros, pesadores de granos, y

---

<sup>76</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, tomo 1, vol. 1, Barcelona, 1996, pp. 68-70.

maestros bañistas o agüistas, en relación a la imagen de las figuritas en los platillos, como si de una bañera se tratase<sup>77</sup>.

En terreno artístico, san Miguel presenta una variada iconografía, donde sus apariciones como comandante de las milicias celestiales y como portador de la balanza son las más abundantes. El arte medieval también ha representado los diferentes relatos protagonizados por el arcángel, como el ciclo que narra el milagro acontecido en el monte Gárgano, origen del santuario que lleva su nombre<sup>78</sup>, o sus apariciones en el monte Saint Michel<sup>79</sup> y en el mausoleo de Adriano o Castillo Sant'Angelo<sup>80</sup>.

Las imágenes de la psicostasis se multiplican en este momento. La representación de san Miguel acompañado por la balanza se encuentra tanto de manera aislada como formando parte del ciclo del Juicio Final en el arte de toda Europa, con ejemplos tan sobresalientes como las portadas de los siglos XII y XIII de las iglesias francesas de Sainte-Foy de Conques, Saint-Lazare de Autun, l'Assomption de Notre-Dame de Chartres, Notre-Dame de Amiens o Saint-Trophime d'Arles, entre otras. Asimismo, la balanza también adquiere un gran

---

<sup>77</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia...*, tomo 1, vol. 1, p. 70.

<sup>78</sup> El relato explica que a un hombre llamado Gárgano se le escapó uno de sus toros y se introdujo en una caverna, entonces le disparó una flecha, pero ésta invirtió el sentido y se clavó en su ojo. El obispo de Siponte (Manfredonia, Italia) ordenó tres días de ayuno a causa del prodigio y transcurrido ese tiempo, san Miguel apareció en la entrada de la cueva y declaró que en aquel lugar debía erigirse su santuario (VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada*, tomo 2, Madrid, 1984 (1982), p. 621; RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia...*, tomo 1, vol. 1, p. 69). El retablo de principios del siglo XVI de San Miguel de Labraza (Álava), hoy en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria, contiene diferentes episodios de este milagro.

<sup>79</sup> San Miguel se apareció al obispo de Avranches y le ordenó llevar a cabo la construcción de un templo, además de que celebrase cada año una fiesta en su honor. El arcángel ayudó en la edificación de la iglesia por medio de diferentes milagros (VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada...*, tomo 2, pp. 621-622). La *Enciclopedia Católica online* menciona que se apareció a san Auberto, obispo de Avranches, en el año 708 (entrada «San Miguel Arcángel» de la *Enciclopedia Católica online...*).

<sup>80</sup> Durante una grave epidemia de peste en Roma, el papa Gregorio Magno ordenó realizar una procesión para implorar por el fin de la plaga. El propio papa vio al arcángel san Miguel sobre el mausoleo de Adriano, limpiando la sangre de su espada como señal de que la prueba había concluido. A partir de ese momento el mausoleo recibió el nombre de Castillo de Sant'Angelo. La *Enciclopedia Católica online* explica que, de acuerdo con una leyenda, posiblemente apócrifa, del siglo X, esta aparición tuvo lugar en el año 650 (VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada...*, tomo 2, pp. 622-623; entrada «San Miguel Arcángel» de la *Enciclopedia Católica online...*). Los retablos de La leyenda de San Miguel de Arguis (Huesca), actualmente conservado en el Museo del Prado de Madrid, y el de los Revendedores, hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona), ambos realizados a mediados del siglo XV, representan esta aparición entre sus escenas.

protagonismo en la literatura, donde se presenta como el instrumento más utilizado en los juicios de almas. Aparece, tal y como veremos más adelante, en obras como la *Vision de Tchurhill*, la *Leyenda Dorada*, o en el *Pèlerinage de l'âme* de Guillaume de Diguleville.

El culto a san Miguel en la península Ibérica aparece documentado desde el siglo VII mediante una referencia en las actas del concilio XI de Toledo (675), donde se alude a un monasterio de San Miguel de localización indeterminada<sup>81</sup>. En el *Libellus orationum*, códice que transmite la liturgia visigótica y que fue escrito en Tarragona posiblemente en el siglo VII (conservado actualmente en Verona), se establece la fiesta del arcángel el 29 de septiembre<sup>82</sup>. Los monasterios de San Miguel de la Escalada (León) y de San Miguel de Pedroso (Burgos) son creados en fechas cercanas<sup>83</sup>. Las primeras imágenes del arcángel que se conservan en el arte hispánico son de época altomedieval, en los códices del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana y en dos manuscritos riojanos, fechados en el siglo X o principios del XI<sup>84</sup>. A partir del siglo XII, las obras literarias e iconográficas que protagonizan san Miguel y la balanza van en aumento, tal y como ocurre en el resto de Europa. En los apartados siguientes analizaremos las diferentes manifestaciones en torno a la figura del arcángel portador de la balanza pertenecientes al territorio de las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos llevadas a cabo a partir del siglo XII.

---

<sup>81</sup> GARCÍA RODRÍGUEZ, C.: *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966, p. 135. Sobre el culto a san Miguel en la península en la Alta Edad Media y su relación con las monarquías asturiana y navarra, consultar HENRIET, P.: «*Protector et defensor omnium*. Le culte de saint Michel en péninsule Ibérique (Haut Moyen Âge)», en BOUET, P., OTRANTO, G. VAUCHEZ, A. (dirs.): *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale. Culte et sanctuaires de saint Michel dans l'Europe médiévale. Atti del Congresso Internazionale di studi (Bari-Monte Sant'Angelo, 5-8 aprile 2006)*, Bari, 2007, pp. 113-131.

<sup>82</sup> VIVES, J.: «Santoral visigodo», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XIV (1941), pp. 31-58.

<sup>83</sup> ESPAÑOL, F.: «Culte et iconographie de l'architecture dédiés a Saint Michel en Catalogne», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XXVIII (1997), p. 175.

<sup>84</sup> SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: *Iconografía Gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria, 1987, p. 216; de la misma autora: «Los beatos en La Rioja», *Príncipe de Viana*, año nº 55, nº 202 (1994), pp. 261-268.

## 1.4.- El pesaje en la literatura y la documentación castellana

En el presente apartado observamos de qué manera la literatura medieval, tanto la religiosa como la profana, alberga alusiones y referencias a la balanza empleada en los juicios del más allá. Asimismo, este instrumento es utilizado como sistema de evaluación en diferentes *exempla* y en las narraciones sobre milagros, si bien dichos textos serán analizados en el capítulo siguiente, dedicado al juicio del alma. En estos relatos los ángeles y demonios colocan las buenas y malas obras del difunto en su correspondiente platillo y el resultado del pesaje decide su destino futuro, aunque en numerosas ocasiones la intervención de personajes como la Virgen o los santos logran cambiar su oscuro porvenir.

Por otro lado, las encomendaciones al arcángel san Miguel son frecuentes en los testamentos castellanos, al menos a partir del siglo XV. Este tipo de documentos se han convertido en las últimas décadas en una herramienta de gran interés para los historiadores, pues constituyen un indicador de ideas comúnmente extendidas, en ellos se manifiestan de manera clara ciertas creencias profundamente arraigadas en el ideario colectivo, por lo que son una importante evidencia de la presencia de san Miguel en la mentalidad medieval castellana. A continuación ofrecemos una muestra de los textos y documentos pertenecientes a la Corona de Castilla en los que se menciona al arcángel en relación a sus funciones en el más allá.

### 1.4.1.- La literatura profana

En la literatura profana castellana aparecen diferentes referencias a la balanza como metáfora de la justicia divina. Es posible encontrar algunas de ellas en las coplas del *Rimado de Palacio*, obra de Pero López de Ayala (1332-1407), quien logró alcanzar cargos de gran confianza en la corte llegando a ser nombrado Canciller Mayor de Castilla en 1398<sup>85</sup>. Además, tuvo una relevante producción

---

<sup>85</sup> La figura de Pero López de Ayala, así como su obra, han sido estudiadas por autores como SEARS, H. L.: «The *Rimado de Palacio* and the “De Regimine Principum” Tradition of the Middle Ages», *Hispanic Review*, vol. 20 (1952), nº 1, pp. 1-27; GARCÍA ANDOIN, F.: *El Canciller Ayala. Su obra y su tiempo (1332-1407)*; Vitoria, 1976; GARCÍA, M.: *Obra y personalidad del Canciller Ayala*; Madrid,

literaria como poeta y cronista. En el *Rimado de Palacio*, extenso poema moral que refleja los principales conflictos sociales de la segunda mitad del siglo XIV, el autor pasa revista a los diez mandamientos, los siete pecados capitales, las siete obras de misericordia, los siete sentidos y las siete obras espirituales con las que expurga su alma. De esta manera reflexiona sobre los dos principales males que aquejan al mundo: la crisis de gobierno y la crisis espiritual. Las coplas en las que menciona la balanza en referencia a los juicios divinos son las siguientes:

«Si son cosas que a peso ellos ayan de vender,  
que pesen más sus cosas, sus artes van fazer;  
en otro peso sus almas lo aurán de padesçer,  
si Dios, por la su graçia, non los quiere defender.<sup>86</sup>»

«Ca çierto non deujemy tener grant esperança  
en deleites del mundo nin en su buenandança;  
ca dan grant ocasión e mucha tribulança,  
e ponen nuestras almas en muy fuerte balança.<sup>87</sup>»

«Todas las cosas Dios puso en ordenança;  
maguera el mundo es mal, siempre tobo balança,  
de se p[e]sen los bienes e aun la malandança  
e lieue cada uno gualardón e vengança.<sup>88</sup>»

«Así lo que Dios dispone, e toda su ordenança,  
cada uno obedesca; ca por justa balança,  
afinada e muy çierta e sin ninguna dubdança,  
alcança cada uno o saña o perdonança.<sup>89</sup>»

La balanza de la que habla Pero López de Ayala presenta una función escatológica evidente, mencionando las almas y las buenas y malas obras que serán pesadas en ella o el destino último de castigo o galardón que espera a cada uno<sup>90</sup>. La primera estrofa forma parte de las críticas dirigidas a los mercaderes: aquellos comerciantes que engañen mediante el uso fraudulento del peso, lo

---

1982; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, I.: *El Rimado de Palacio: una visión de la sociedad entre el testimonio y el tópico*, Vitoria-Gasteiz, 1990; LÓPEZ DE AYALA, P.; KENNETH, A.: *Libro Rimado de Palacio*, Madrid, 1993; ORDUNA, G.: *El arte narrativo y poético del Canciller Ayala*, Madrid, 1998; LÓPEZ DE AYALA, P.; BIZZARRI, H. O.: *Rimado de palacio*, Madrid, 2012; entre otros.

<sup>86</sup> LÓPEZ DE AYALA, P.; ORDUNA, G. (ed.): *Rimado de Palacio*, Madrid, 1987, c. 307, p. 181.

<sup>87</sup> LÓPEZ DE AYALA, P.; ORDUNA, G. (ed.): *Rimado...*, c. 547, p. 224.

<sup>88</sup> LÓPEZ DE AYALA, P.; ORDUNA, G. (ed.): *Rimado...*, c. 952, p. 309.

<sup>89</sup> LÓPEZ DE AYALA, P.; ORDUNA, G. (ed.): *Rimado...*, c. 1342, p. 387.

<sup>90</sup> Pero López de Ayala también utiliza la balanza para referirse a la justicia humana, como comprobaremos en el apartado de este mismo capítulo titulado 1.6.- *La balanza como símbolo de la justicia divina y de la humana*, dedicado a la balanza que porta la virtud cardinal justicia.



pagarán al ser colocados en la balanza de Dios<sup>91</sup>. Las siguientes previenen contra los deleites del mundo y animan a seguir el camino marcado por Dios, puesto que al pesar las buenas y malas acciones se decidirá si son merecedores de recibir pena o recompensa.

Tanto en estas coplas como en los *exempla* castellanos que examinaremos en el siguiente capítulo, san Miguel no es nombrado como portador de la balanza, no se realiza referencia alguna al arcángel al hablar del pesaje. En realidad, no aparece especificado quién sostiene la balanza. En el ya mencionado relato del siglo IX *Vida de Juan el Limosnero*, donde es juzgado un cobrador de impuestos que nunca daba limosna, explica que los ángeles son quienes colocan las buenas obras en el platillo correspondiente. En este texto incluso sobresale uno de ellos al ser el único que coloca algo en la balanza, un pan que el cobrador de impuestos lanzó en una ocasión a un pobre, pero en ningún momento se alude al arcángel. Asimismo, es frecuente encontrar ángeles en los escritos sobre el acceso al más allá, como las discusiones por un alma entre ángeles y demonios que aparecen en los *exempla* y en los debates entre alma y cuerpo, aunque en los casos estudiados nunca nombran a san Miguel ni a ningún otro ángel en particular<sup>92</sup>.

Parece ser que el nombre del arcángel únicamente es citado en relación a su tarea desempeñada en los juicios divinos en algunos ejemplos de la literatura profana. Una de estas menciones aparece en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita<sup>93</sup>. Los datos biográficos que se conocen sobre este autor son escasos, aunque, gracias a su obra, es posible saber que era un hombre de amplia cultura, a quien resultaban familiares diversos campos del saber, en especial el

---

<sup>91</sup> López de Ayala dedica diferentes coplas a los pecados de los mercaderes, de la misma manera que ocurre con otros sectores de la sociedad como los gobernantes, los eclesiásticos, los caballeros, etc. Sobre las faltas de los mercaderes, entre las que destacan la avaricia y la mentira, véanse las coplas 298 a 313.

<sup>92</sup> Véase los relatos analizados en las páginas 217-235.

<sup>93</sup> Existen numerosos estudios dedicados a Juan Ruiz y a su obra, entre ellos JURADO, J.; LIDA DE MALKIEL, M. R.: «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del “Libro de buen amor”», *Revista de Filología Hispánica*, 2 (1940), pp. 105-150; ALONSO, D.: «Tres poetas en desamparo», en *Ensayos de poesía española*, Buenos Aires, 1946, pp. 113-123; SPITZER, L.: «En torno al arte del Arcipreste de Hita», en *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, 1955, pp. 103-160; GYBBON-MONYPENNY, G. B. (ed.): *Libro de buen amor. Studies*, London, 1970; JURADO, J.: *Bibliografía sobre Juan Ruiz y su «Libro de buen amor»*, Madrid, 1993; TORO, F.; MORROS, B. (coords.): *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el “Libro de buen amor”*. Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 2004.

derecho, la astronomía, la filosofía y la teología, si bien no se trata de un intelectual de la Iglesia sino de un clérigo errante o goliardo<sup>94</sup>.

El *Libro de buen amor*, redactado en el siglo XIV, consta de más de 7000 versos distribuidos en 1728 estrofas. Esta obra versa acerca de las supuestas aventuras amorosas del autor, aunque, al hilo de este relato y de manera intercalada, surgen otras composiciones narrativas muy diversas, algunas didácticas y otras principalmente líricas. Algunas presentan un contenido moral, como la condena a los pecados capitales o algunas reflexiones sobre la muerte, mientras que en otras se realiza una sátira contra el dinero o contra algunos vicios. La obra finaliza con un cantar de ciegos, cantares llamados así a causa de su popularidad, que llegaba hasta el punto de que solían ser los invidentes quienes los entonaban. En los versos que lo componen, unos ciegos se dirigen a pedir limosna y suplican a diferentes santos y santas, además de a Dios, a la Virgen y a san Miguel, que les ayuden en su cometido y bendigan a aquéllos que muestren su generosidad con ellos. En él aparecen las siguientes estrofas:

«Con el bienaventurado  
ángel Señor San Miguel  
tú seas el abogado  
de aquélla o de aquél  
que de su pan nos han dado;  
te lo ofrecemos por él.

Cuando las almas sopesares,  
sostén en tu mano diestra  
a quien da cena y yantares  
a nos y a quien nos adiestra;  
sus pecados y sus males  
échalos a la siniestra.<sup>95</sup>»

En este caso concreto, el autor del cantar pide al arcángel que ejerza como abogado en el juicio del más allá para los que les regalen algo de pan. Continúa el poema con una referencia clara a la balanza, explicando que san Miguel realizará el pesaje y colocará los pecados en el platillo izquierdo.

Gómez Manrique también hace alusión en sus obras al pesaje llevado a cabo por el arcángel. Este poeta, perteneciente a una importante familia de la nobleza

---

<sup>94</sup> ARCIPRESTE DE HITA; SZPUNBERG, A. (ed.): *Libro de buen amor*, Madrid, 2001, pp. 7-10.

<sup>95</sup> ARCIPRESTE DE HITA; SZPUNBERG, A. (ed.): *Libro de buen...*, pp. 212-213.

española de su época y tío del célebre Jorge Manrique, vivió entre los años 1412 y 1490<sup>96</sup>. El autor cultiva la denominada poesía cancioneril, es decir, aquella recogida en las antologías llamadas cancioneros, donde la más representativa tiene como tema el amor cortés<sup>97</sup>. No obstante, en su obra aparecen todas las manifestaciones de esta poesía cortesana, como la amorosa, la política, la religiosa, o la didáctico-moral, además de diferentes composiciones teatrales<sup>98</sup>.

Entre sus composiciones políticas se encuentra el *Regimiento de príncipes*, redactado entre 1470 y 1474, con el que Gómez Manrique intenta ofrecer a los jóvenes príncipes un modelo de conducta. Al hablar de la justicia, una de las virtudes que deben poseer los gobernantes, aparece esta estrofa:

«Sy los que regís por Él  
los pueblos, mal gouernades,  
con el peso que pesardes  
vos pesará sant Miguel;  
sy la balança torçistes,  
allá vos la torçerán,  
y no del mal que fezistes,  
mas de lo que permitistes  
cuenta vos demandarán.<sup>99</sup>»

Estos escritos castellanos pertenecientes a la literatura profana de los últimos siglos de la Baja Edad Media demuestran que el arcángel san Miguel estaba claramente identificado como portador de la balanza, aunque esta función no posea ninguna base bíblica o teológica.

---

<sup>96</sup> Sobre Gómez Manrique, véase PALENCIA, C.: *El poeta Gómez Manrique, corregidor de Toledo*, Toledo, 1943; LEAL DE MARTÍNEZ, M. T.: *Gómez Manrique, su tiempo y su obra*, Recife, 1959; SIEBER, H.: «Sobre la fecha de la muerte de Gómez Manrique», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX (1983), pp. 5-10; SCHOLBERG, K. R.: *Introducción a la poesía de Gómez Manrique*, Madison, 1984; VIDAL, F.: «Itinerario literario de Gómez Manrique: su primera etapa», en BERESFORD, A. M.; DEYERMOND, A. (eds.): *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London, 2000, pp. 201-210; GÓMEZ MANRIQUE; VIDAL GONZÁLEZ, F. (ed.): *Cancionero*, Madrid, 2003.

<sup>97</sup> BELTRÁN, V.: «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), fascículos 1º y 2º, pp. 49-101.

<sup>98</sup> GÓMEZ MANRIQUE; VIDAL GONZÁLEZ, F. (ed.): *Cancionero...*, pp. 11-42.

<sup>99</sup> GÓMEZ MANRIQUE; VIDAL GONZÁLEZ, F. (ed.): *Cancionero...*, p. 642.

### 1.4.2.- La literatura religiosa

A diferencia de los que ocurre en la literatura profana, en los textos religiosos castellanos únicamente existe constancia de la tarea psicopompa de san Miguel, no hemos encontrado ninguna referencia a su labor desempeñada en los juicios divinos. Recordamos que esta función en el más allá como acompañante y protector de las almas parece ser la razón por la cual comienza a asociarse al arcángel con la balanza. Anteriormente hemos mencionado que los apócrifos lo presentan como psicopompo; de manera similar, en la Biblia también atribuyen esta función a los ángeles: «Sucedió, pues, que murió el pobre y los ángeles le llevaron al seno de Abrahán<sup>100</sup>». Asimismo, las misas del pontifical romano-germánico del siglo X destinadas a la liturgia funeraria invocan a san Miguel para que proteja a las almas en el momento en el que abandonan el cuerpo<sup>101</sup>.

La *Leyenda dorada*, escrita por Santiago de la Vorágine en la segunda mitad del siglo XIII, señala entre las funciones de san Miguel la de hacerse cargo de las almas de los fieles en el momento de su fallecimiento e introducirlas en el paraíso. También menciona que el arcángel será el encargado de presentar ante el tribunal en el día del Juicio la cruz, los clavos, la lanza y la corona de espinas<sup>102</sup>. Es decir, además de la tarea como psicopompo, Santiago de la Vorágine otorga a san Miguel una tarea judicial específica en el desarrollo del Juicio Final.

El *Lucidario*, tratado religioso de finales del siglo XIII, evita aludir a la balanza en sus disertaciones sobre el sistema judicial divino<sup>103</sup>. El Juez que preside dichos juicios siempre es Cristo, tal y como podemos comprobar en los capítulos dedicados al Juicio Final y al del alma, pero el sistema empleado para juzgar o evaluar no aparece explicado.

Por otro lado, el nombre de san Miguel aparece en un *exempla* recogido en el *Espéculo de los legos*, redactado a finales del siglo XIV o a principios del XV, y en

---

<sup>100</sup> *Evangelio según san Lucas* 16, 22.

<sup>101</sup> ANGEBEN, M.: «L'iconographie du portail de l'ancienne cathedrale de Mâcon: une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement Dernier», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXII (2001), pp. 76-77.

<sup>102</sup> VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada...*, tomo 2, p. 621.

<sup>103</sup> KINKADE, R. P. (ed.): *Los "Lucidarios" españoles*, Madrid, 1968.

el *Libro de los exenplos por A. B. C.*, fechado entre 1436 y 1438, donde se mencionan sus funciones psicopompas, si bien no se hace referencia alguna al tema del juicio del alma<sup>104</sup>. En este relato un ermitaño interesado en cómo abandonan el cuerpo las almas de los malvados y de los justos presencia cómo un diablo arranca el alma del corazón de un hombre rico y se la lleva al infierno. Más adelante asiste a la muerte de un peregrino. San Miguel y san Gabriel se presentan con la intención de llevarse su alma, mientras que una voz en el aire les informa de que se procederá a enviar a David y a los ángeles músicos para que ésta pueda salir del cuerpo sin trabajo ni angustia.

También los predicadores aluden a las tareas psicopompas del arcángel. En el sermón de san Vicente Ferrer dedicado al juicio del alma, pronunciado durante su predicación por tierras castellanas en los años 1411 y 1412, se nombra a san Miguel como encargado de introducir a las almas santas en el paraíso tras este juicio<sup>105</sup>. Por otra parte, en otro de sus sermones menciona que en el Juicio Final el arcángel llamará a los muertos bajo mandato de Dios. Para ello utilizará una trompa que será oída en el infierno, en el purgatorio y en el paraíso<sup>106</sup>. Ahora bien, en ningún momento se indica que la balanza sea utilizada por san Miguel en los juicios divinos.

Ciertamente, esta falta de alusiones a la tarea judicial del arcángel en los textos religiosos no puede atribuirse al desconocimiento, dado que la identificación de san Miguel como pesador de almas queda probada por la iconografía. Este tema está completamente extendido y asimilado por el arte de toda la Corona de Castilla en estos momentos, y en muchas de estas representaciones el arcángel aparece identificado mediante una inscripción que

---

<sup>104</sup> KELLER, J. E. (ed.): *Libro de los exenplos por A. B. C.*, Madrid, 1961, ex. 293, p. 228, y en MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos. Texto inédito del siglo XV*, Madrid, 1951, ex. 444, pp. 341-342. Estas dos compilaciones de *exempla* son analizadas con mayor detenimiento en las páginas 211-216. Alfred Maury señala que existen otros ángeles con funciones psicopompas y que es san Gabriel quien aparece con mayor frecuencia ayudando a san Miguel en este tipo de tareas (MAURY, A.: «Recherches sur l'origine...», p. 303).

<sup>105</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, 1994, sermón 21, p. 505. Sobre la figura de san Miguel en los sermones de san Vicente Ferrer, véase TOLDRÀ, A.: *Aprés la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*, València, 2000, pp. 175-178. Sus sermones y *exempla* castellanos en los que trata el juicio del alma son analizados en las páginas 202-211.

<sup>106</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, sermón 30, pp. 604-605.

contiene su nombre, como ocurre, mencionando ejemplos de entre las obras que analizaremos en los siguientes apartados, en la miniatura del Infierno del Beato de Silos (imagen I-3), realizada en las primeras décadas del siglo XII, o en las pinturas de la iglesia de San Martín de Tours de Gaceo (Álava, imagen I-4), del siglo XIV. Asimismo, aunque solamente aparecen menciones del nombre de Miguel en textos profanos, estos ejemplos también demuestran que la tarea del arcángel sosteniendo la balanza era conocida en esos momentos.

Ahora bien, la participación de san Miguel en los juicios divinos sí aparece referida en textos y relatos de fuera de la Corona de Castilla. En la *Vision de Thurchill*, obra anónima redactada en latín a principios del siglo XIII, se explica un juicio de almas colectivo que se lleva a cabo con periodicidad semanal, cada sábado se reúnen las almas en una gran basílica donde san Miguel, san Pedro y san Pablo las conducen al lugar del más allá al que son destinadas<sup>107</sup>. Estas ánimas varían en cuanto a su color, pueden ser más o menos blancas o negras dependiendo de sus méritos. San Miguel traslada a las almas que son totalmente blancas, las introduce en el paraíso. Algunas son blancas pero están manchadas de negro, a éstas san Pedro las acompaña al fuego purificador donde son limpiadas. Finalmente, san Pablo se encarga de las negras, que deben superar el pesaje de sus buenas y malas acciones en la balanza, que determinará si deben dirigirse al purgatorio o al castigo eterno.

Más revelador todavía resulta el *Pèlerinage de l'âme* del cisterciense Guillaume de Digulville (ca. 1355), donde se narra el juicio del alma de un peregrino que se desarrolla bajo la supervisión del arcángel<sup>108</sup>. El ángel custodio ejerce de abogado, mientras que Satán es el acusador. Las personificaciones de la justicia, la razón, la verdad y la misericordia exponen argumentos a favor y en contra, y san Benito interviene en la defensa. Tras las declaraciones, se lleva a cabo el pesaje que finaliza de manera desfavorable para el peregrino. Cristo, aunque no está presente, envía una carta con la que consigue cambiar la sentencia.

---

<sup>107</sup> Tanto este relato como el siguiente son analizados por Baschet en su artículo «Jugement de l'âme,...», pp. 178-180. La obra original puede ser consultada en SCHMIDT, V. T. (ed.): *Visio Thurkilli*, Leipzig, 1978, pp. 13-15.

<sup>108</sup> DIGULEVILLE, G. de; STÜRZINGER, J. J. (ed.): *Pèlerinage de l'âme*, Londres, 1895, donde el juicio se desarrolla en los versos 187 a 2596.

Finalmente, san Miguel condena al alma al purgatorio. El demonio anuncia que apelará ante Dios en el Juicio Final. Por otro lado, en la *Passion de Semur*, texto de principios del siglo XV, Cristo confía la balanza a san Miguel durante su descenso al limbo<sup>109</sup>.

En *Ci nous dit*, un recopilatorio anónimo de *exempla* en francés compuesto en la primera mitad del siglo XIV, se menciona que san Miguel pesa los vicios y las virtudes del linaje humano<sup>110</sup>. Explica que aunque la sentencia responde a la equidad, el arcángel se alegra cuando las virtudes resultan más pesadas que los pecados.

Alfred Maury presenta varios textos en los que la sentencia divina es decidida por medio de la balanza, y san Miguel aparece en algunos de estos relatos. En uno de ellos, explicado por el dominico bretón fray Alano de la Roca en el siglo XV, un usurero tiene una visión en la que el arcángel sostiene una balanza e introduce en uno de los platillos sus buenas acciones mientras que un diablo hace lo pertinente con los pecados<sup>111</sup>.

Por lo tanto, aunque en la literatura religiosa castellana de entre los siglos XIII y XV únicamente se menciona la tarea psicopompa del arcángel y no aparece alusión alguna al pesaje, estos textos foráneos de fechas cercanas relacionan directamente a san Miguel con los juicios divinos e incluso lo nombran como portador de la balanza.

### **1.4.3.- El arcángel san Miguel en los testamentos**

Desde la Plena Edad Media se propagó la costumbre de elaborar testamento por parte de las personas que estaban o creían estar cercanas a la muerte. Hacia 1300, la Iglesia difundió de manera más efectiva la idea de que la muerte era un paso hacia un mundo mejor, a pesar de que era algo presente desde los orígenes

---

<sup>109</sup> BASCHET, J.: «Jugement de l'ame...», p. 176. Texto editado en DURBIN, P. T.; ROSS, L. (eds.): *The Passion de Semur*, Leeds, 1981.

<sup>110</sup> BLANGEZ, G. (ed.): *Ci nous dit. Recueil d'exemples moraux*, t. II, Paris, 1986, pp. 220-221. Citado en VAUCHEZ, A.: «Saint Michel dans la spiritualité des laïcs au Moyen Âge», en BOUET, P., OTRANTO, G. VAUCHEZ, A. (dirs.): *Culto e santuari di san Michele nell'Europa...*, p. 340.

<sup>111</sup> MAURY, A.: «Recherches sur l'origine...», pp. 239-245.

del cristianismo. Por lo tanto, el ritual que envolvía el momento del fallecimiento se clericalizó, y se hizo más común la redacción de testamentos para dejar las cosas arregladas en este mundo antes de pasar al otro<sup>112</sup>.

Por otro lado, además de ser el medio utilizado para la transmisión de bienes, el testador pretendía facilitar su acceso a la salvación a través de las disposiciones *pro anima* contenidas en estos documentos. Las mandas piadosas creaban un circuito de compensaciones entre éste y el otro mundo, relación en la que la Iglesia cumplía un papel mediador. Asimismo, el hecho de realizar testamento era considerado como un acto religioso y devoto, es decir, constituía una acción que era llevada a cabo al servicio y alabanza de Dios.

Los testamentos suelen iniciarse con una fórmula de invocación a Dios. A través de estas invocaciones se busca el amparo y la guía de la divinidad, con el fin de que el alma alcance la salvación eterna. En muchas ocasiones, siguiendo a esta invocación, se encuentran las encomendaciones, donde el testador solicita la ayuda de los intercesores para que rueguen y le representen ante Dios. Las tres razones principales por las que se realiza esta demanda son: para que Dios perdone sus pecados y admita su alma en su reino; para superar las tentaciones de los demonios durante la agonía; y para hacer bien el testamento. Sin embargo, la finalidad que se busca con mayor frecuencia es la primera, es decir, estas

---

<sup>112</sup> MORIN, E.: *El hombre y la muerte*, Barcelona, 2007 (París, 1970); GARCÍA HERRERO, M. C.: «La muerte y el cuidado del alma en los testamentos zaragozanos de la primera mitad del siglo XV», *Aragón en la Edad Media*, nº 6 (1984), pp. 209-246; MITRE, E.: «La muerte y sus discursos dominantes entre los siglos XIII y XV (Reflexiones sobre recientes aportes historiográficos)», en SERRANO, E. (ed.): *Muerte, religiosidad y cultura popular, siglos XIII-XVIII*, Zaragoza, 1994, pp. 15-34; MORRÁS RUIZ-FALCÓ, M.: «*Mors bifrons*: las élites ante la muerte en la poesía de cancionero», en AURELL, S.; PAVÓN, J. (eds.): *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, 2002, pp. 157-195; GARCÍA HERRERO, M. C.; FALCÓN, M. I.: «En torno a la muerte a finales de la Edad Media aragonesa», *En la España Medieval*, 29 (2006), pp. 153-186; PRIETO, O.; PARREÑO, R.: «El discurso ante la muerte según el derecho territorial del Reino de Navarra y del País Vasco», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): *El discurso legal ante la muerte durante la Edad Media en el nordeste peninsular*, Bilbao, 2006, pp. 45-47; PÉREZ CALVO, J.: «El discurso de la muerte a través de las fuentes eclesiásticas en el País Vasco y Navarra en el tránsito de la Edad Media a la Moderna», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): *El discurso legal...*, pp. 195-201; BAZÁN DÍAZ, I.; PALACIOS MARTÍNEZ, R.: «Las ordenanzas municipales de Laredo de 1480 sobre honras fúnebres», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos*, Bilbao, 2014, pp. 87-102; entre otros.



encomendaciones tienen como principal finalidad la petición de ayuda a la Virgen y los santos para el alma en el momento de presentarse ante el tribunal divino<sup>113</sup>.

Si bien la Virgen es la abogada por antonomasia en los juicios divinos, también se llevan a cabo encomendaciones a los santos y a los ángeles y arcángeles. San Miguel destaca en este aspecto debido a que ocupa un lugar principal en las actitudes ante la muerte, tanto por sus funciones de guía en el más allá como por su papel de intercesor. En algunos de los testamentos pertenecientes a la diócesis de Burgos encontramos ejemplos de este tipo de encomendaciones al arcángel<sup>114</sup>. Uno de estos ejemplos, datado el 15 de agosto de 1291, demuestra que el nombre de san Miguel aparece en estos documentos desde fechas tempranas: «Ofresco mi alma e mio cuerpo a Dios e a Sancta Maria e a sennor Sant Miguel, angel, e a toda la corte çelestial»<sup>115</sup>.

A partir del siglo XV, los testamentos conservados son más numerosos. En ellos se solicita la ayuda del arcángel de dos maneras distintas: en primer lugar, se le implora que ruegue ante Dios por su alma, es decir, que actúe como intercesor<sup>116</sup>. En segundo lugar, san Miguel es invocado para que acompañe a las

---

<sup>113</sup> POLANCO, C.: *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*, Salamanca, 2001, pp. 99-100. Sobre las encomendaciones llevadas a cabo por los aragoneses en la Baja Edad Media, véase GARCÍA HERRERO, M. C; FALCÓN, M. I.: «En torno a la muerte...», pp. 162-164.

<sup>114</sup> En los testamentos conservados del siglo XV del antiguo Reino de León también aparecen súplicas al arcángel para que acompañe a las almas en el más allá, para que sea su guía y la conduzca al lugar de salvación. Algunos ejemplos son recogidos en SÁNCHEZ HERRERO, J.: *Las diócesis del Reino de León. Siglos XIV y XV*, León, 1978, pp. 326-328.

<sup>115</sup> Testamento de Andrés, canónigo de la catedral de Burgos, editado en PEREDA, F. J.: *Documentación de la catedral de Burgos. I. (1254-1293)*, Burgos, 1984, pp. 329-331. Otro de los testamentos burgaleses que hemos encontrado es el testamento de Elvira González, datado el 12 de julio de 1337: «Ofresco la mi alma e el mio cuerpo al mio sennor Ieshu Christo e a Santa maria su madre e a sennor Sant Miguel, angel e arcangel, e a todos los santos e a todas las santas de la corte celestial» (MARTÍNEZ GARCÍA, L.: *La asistencia a los pobres en Burgos en la Baja Edad Media. El Hospital de Santa María La Real (1341-1500)*, Burgos, 1981, pp. 147-167). Agradecemos a Roberto Palacios su valiosa ayuda en la búsqueda de éstos y otros testamentos.

<sup>116</sup> Testamento de Juan López de San Zoles, vecino y alcalde mayor de Burgos (22 de septiembre de 1401, Burgos): «Encomiendo e ofresco la mi alma a nuestro sennor Dios que a crio e a la virgen gloriosa bien aventurada sennora Santa Maria su madre e a sennor San Miguel angel e arcángel con toda la corte del çielo que rueguen a Dios por mi que me quiera perdonar» (Archivo de la Diputación Provincial de Burgos, Berberana, H6-1551); Carta de testamento de María de Yavarrena (10 de enero de 1488, Ezcaray, La Rioja): «Primeramente encomiendo la mia anima a Dios, nuestro Señor, que la crio e redimio por la su preçiosa sangre. E ruego e pido por mi [alma] a la Vyrgen Señora Santa Maria, su Madre, que sea [rogadora] al su Fijo preçioso, que aya merçed de la mi anima; e a los bien aventurados señor Sant Pedro e señor Sant Pablo e señor Sant Miguel Angel, con toda la corte çelestial, que ellos sean rogadores al mi señor Jhesu Christo por mi anima y me yra[n] perdonar todos los pecados» (GARCÍA TURZA, F. J.: *Documentación medieval del Monasterio de Valvanera. Siglos XIV-XV*, Logroño, 1990, doc. 179, p. 331).

almas en el más allá y las guíe al paraíso o que las presente ante Cristo<sup>117</sup>. Por lo tanto, en los testamentos también aparece la función psicopompa del arcángel, aunque no se encuentra ninguna referencia a su tarea como portador de la balanza en los juicios divinos.

Para finalizar, debemos señalar que en algunos de los testamentos en los que aparecen estas encomendaciones a san Miguel, se encuentran invocaciones al ángel de la guarda<sup>118</sup>. Este hecho no parece ser aislado, ya que Carlos Polanco menciona en su estudio que, si bien este personaje tiene poca entidad en la documentación perteneciente al siglo XVI que ha analizado, en dos de los tres testamentos en los que aparece, va asociado a san Miguel<sup>119</sup>. En el apartado 1.8.2.- *El guardián de las almas* comprobaremos que ésta no es la única conexión que presenta san Miguel con el ángel de la guarda.

---

<sup>117</sup> Testamento de Ferrand Martínez, zapatero (4 de diciembre de 1400, Oña, Burgos): «Lo primero que ofrezco la mi anima al mio Señor Ihesuxristo, que la crio e compreo por la su sangre preciosa, que la quiera perdonar e levar a la su gloria del su santo parayso, et a señora Maria, et a toda la corte del çielo, et a señor Sant Miguel Angel que la guie a la gloria del parayso» (RUIZ GÓMEZ, F.: *Las formas del poblamiento rural en la Bureba en la Baja Edad Media: la villa de Oña*, Madrid, 1988, vol II, p. 1040-1044); testamento de Alonso Fernández, presbítero en la parroquia de Riocerezo (11 de octubre de 1466, Riocerezo, Burgos): «Ofresco la mi anima a mi sennor Ihesu Christo que la conpro e la redimio por la su preciosa sangre e a la virgen gloriosa su madre con toda la corte çelestial e al bien abenturado sennor San Miguel arcangel que la aconpaigne e la lieue a buen logar» (Archivo de la Diputación Provincial de Burgos, Berberana, H6-1629); testamento de Gomes García de Hoyos y su mujer Leonor de Mendoza, vecinos de San Martín de Hoyos (19 de diciembre de 1476, Cantabria): «Encomendamos nuestras animas al nuestro sennor Ihesu Christo que las conpro e redimio por la su santa sangre preciosa que las quiera leuar a la su santa gloria del paraíso e a la virgen sennora Santa Maria su madre que sea su abogada dellas e a sennor Sant Miguel angel que las quiera guiar e leuar a la gloria del parayso» (Archivo Histórico Provincial de Cantabria, JTA 11-1); testamento de Pedro González de Oreña, mercader, vecino de San Vicente de la Barquera (2 de noviembre de 1502, Cantabria): «En lo primero, encomiendo la my anyma a Dios padre todopoderoso [...], e a sennor Sant Miguel angel que la quier coguiar e levase al su santo parayso commo de fiel cristiano» (GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs): *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla...*, documento nº 7, p. 328); copia del testamento de Mencia Sánchez de Arteaga, vecina de Pancorbo y viuda de Juan Sánchez de Carranza, alcaide de la fortaleza de Pancorbo (24 de mayo de 1505, Pancorbo, Burgos): «Ofresco la mi anima al sennor San Miguel angel que la resciva quando saliere de las carnes e la presente ante nuestro redentor e salvador del mundo Jesucristo» (GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs): *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla...*, documento nº 8, p. 335); testamento de Sancho García de Alvarado, vecino de Limpias (1 de marzo de 1509, Cantabria): «Encomiendo la mi anima al mio sennor Ihesu Christo que la quiso redimir por la su preciosa sangre e ruego a la virgen sennora Santa Maria que me sea buena abogada quando [...] e a sennor Sant Miguel que me quiera lebar mi anima ante la Santysma Trinidad» (Archivo Histórico Provincial de Cantabria, Protocolos Notariales, 1624-8).

<sup>118</sup> Testamento de Beatriz de Castro (12 de mayo de 1537, Burgos): «Ruego al sennor Sant Miguel arcangel e al Santo angel de mi guarda que en la ora de mi muerte sean presentes conmigo e me quieran ayudar a creer e tener e confesar firmemente e verdaderamente la santa fee catolica segund que por mi salbacion la devo creer e thener e confesar e segund que la cree e confiesa» (Archivo de la Diputación Provincial de Burgos, Berberana, H6-1616).

<sup>119</sup> POLANCO, C.: *Muerte y sociedad...*, p. 102.

En suma, resulta sorprendente que el protagonista de un motivo iconográfico tan extendido y asimilado en esos momentos sea omitido en los escritos castellanos. A pesar de todo, a partir del análisis de estos textos, se obtienen diferentes conclusiones. En primer lugar, la figura de san Miguel como portador de la balanza junto con la utilización de este instrumento en los juicios divinos, parece ser una creencia que forma parte de la cultura popular. La ausencia de referencias al arcángel y al pesaje por parte de tratadistas y predicadores, así como su inclusión en otro tipo de textos menos ortodoxos, como son los relatos, lo demuestran. Incluso en el extranjero, las alusiones al arcángel y a la balanza aparecen principalmente en narraciones y *exempla*, pero no es un tema que traten los teólogos. Por otra parte, el que su imagen disfrute de una enorme difusión en terreno artístico manifiesta que se trata de una tradición firmemente asentada. Quizás sea ésta la razón por la que el juicio de la balanza aparezca en los *exempla*, al tratarse de un tema de difícil erradicación. Sin embargo, el hecho de que el nombre de san Miguel no sea asociado a la psicostasis en este tipo de textos puede indicar el intento por parte de la Iglesia de eliminar esta tradición. No obstante, no hemos encontrado constancia de que exista tal propósito, por lo que no podemos confirmar esta hipótesis. Ahora bien, la obra de un profesor de teología de la facultad de Lovaina del siglo XVI, Johannes Molanus, estaría en consonancia con esta teoría, puesto que él afirma que la imagen de san Miguel realizando el pesaje no debe entenderse como un procedimiento empleado en los juicios divinos, sino que se trata de una alusión a la equidad característica de la justicia divina, es decir, según este profesor, la psicostasis constituye una metáfora de la justicia divina y cualquier otra interpretación es errónea. A pesar de que no podemos olvidar el hecho de que se trata de una opinión de una época más avanzada, podría ser un pensamiento ya existente tiempo atrás entre los teólogos, y de esta manera se explicaría la falta de menciones a san Miguel y al pesaje por parte de estos autores. Con el fin de comprender mejor esta idea, en el siguiente apartado presentamos la interpretación que Molanus defendió de la imagen de la psicostasis.

## 1.5.- San Miguel en el *Traité des saintes images* de Molanus

En el Concilio de Trento surgieron nuevas tareas destinadas a los responsables eclesiásticos respecto al uso de las imágenes. Se debía instruir a los fieles sobre las representaciones y protegerlos de aquéllas que no fuesen correctas, impidiendo su introducción en las iglesias. Al no existir una selección que permitiera identificar estas imágenes peligrosas, Jean Vermeulen, también llamado Johannes Molanus (1533-1585), profesor de teología de la Universidad de Lovaina, redactó un manual para tal fin, el *De picturis et imaginibus sacris*, traducido como *Traité des saintes images* en su edición francesa (y primera traducción en lenguaje moderno). Era una obra escrita en latín y editada por primera vez en 1570, solamente siete años después de la celebración de la última sesión del Concilio<sup>120</sup>. Una segunda edición, póstuma, pero aumentada anteriormente por su autor, vio la luz en 1594<sup>121</sup>. La obra está compuesta por cuatro libros. El primero constituye un discurso contra los iconoclastas, es decir, una defensa de las imágenes sagradas. En el segundo, el autor se apoya en el decreto sobre las imágenes del Concilio de Trento con el fin de ofrecer una adecuada interpretación y aplicación para un elevado número de representaciones. Compuesto por setenta y un capítulos, ocupa la mitad de la obra completa. En el tercer libro se sigue el santoral en el orden del calendario para indicar la manera correcta de representar a los santos y sus atributos. Por último, en el cuarto libro retoma cuestiones tratadas en los dos libros anteriores y proporciona instrucciones precisas para las imágenes relacionadas con las fiestas.

En el capítulo 23 del segundo libro, Molanus explica que existen imágenes que pueden conducir a error a la gente simple, ya que contradicen la definición enseñada por la Iglesia, por lo que son portadoras de falsas doctrinas sobre la fe y

---

<sup>120</sup> En la segunda mitad del siglo XVI fueron redactados diferentes textos que trataban las novedades surgidas en el Concilio. Además del *Traité des saintes images*, otro de los comentarios más sobresalientes dedicado a la defensa del arte cristiano es el *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* del cardenal Paleotti, publicado en Bolonia en 1582. Desgraciadamente, el autor no pudo finalizar la obra (MÂLE, E.: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1995 (1908), pp. 489-490).

<sup>121</sup> François Boespflug, Olivier Christin y Benoît Tassel realizaron una traducción al francés de esta segunda edición, obra que ha sido consultada para nuestro estudio: MOLANUS, J.: *Traité des saintes images*, vol. I, Paris, 1996, especialmente el libro II, cap. 23 (pp. 186-187) y el libro III, cap. 39 (pp. 435-437).

sobre las costumbres. Ese tipo de obras fueron prohibidas expresamente en la sesión XXV del Concilio de Trento, y en este capítulo se previene contra algunas de estas representaciones, dado que es posible encontrarlas en el seno de la Iglesia. Entre ellas se menciona la imagen de san Miguel sosteniendo la balanza junto al demonio que se esfuerza por inclinar el peso a su favor. El capítulo explica que en uno de los platillos se encuentra un alma mientras que las virtudes son pesadas en el otro. A causa de esta imagen, continúa el texto, se podría creer fácilmente que un mayor peso de las buenas obras respecto a las malas significaría la vida eterna, y lo contrario implicaría ser abandonados en manos del diablo. El autor recuerda un sermón de san Agustín donde se defiende la idea del pesaje de las buenas y malas acciones en la balanza, pero opina que se trata de una obra de un escritor posterior, no lo considera un texto redactado por el obispo de Hipona<sup>122</sup>.

El capítulo en el que se indica cuál es el modo apropiado en el que debe representarse a san Miguel (libro III, cap. 39) vuelve a abordar el tema. Según afirma Molanus, el arcángel no tiene potestad para pesar las almas de los hombres ni medir sus méritos. Añade que interpretar la imagen del pesaje de manera literal es un sin sentido, puesto que no es posible entrar en el reino de los cielos si se tiene alguna mancha, es decir, sin estar completamente purificado, y que una única falta puede conllevar el ser culpable sin opción a salvación alguna.

El texto continúa aclarando el significado real de esta imagen: «debemos haber dejado todo aquello que pesa en nosotros, y todo pecado que nos acosa, a fin de que san Miguel, abanderado, nos presente en la santa luz, en otro tiempo prometida a Abraham y a su descendencia. Significa que seremos juzgados con equidad<sup>123</sup>». Para apoyar esta interpretación, Molanus evoca la frecuencia con la que las Sagradas Escrituras mencionan que Dios juzgará al mundo con equidad, además de las alusiones a la balanza que se encuentran en los textos bíblicos y en

---

<sup>122</sup> El texto es en realidad un pseudo-sermón para la vigilia del Pentecostés, posiblemente perteneciente al siglo XII, atribuido en diferentes ocasiones a san Agustín. El estudio de TORRELL, J. P.: «Saint Agustin et la pesée des âmes ou les avatars d'une citation apocryphe», *Revue des études augustiniennes*, t. 27 (1981), pp. 100-104, analiza este error de atribución, que ha sido repetido por diferentes historiadores, incluso en nuestros días.

<sup>123</sup> Traducción propia. Texto original: «Nous devons avoir déposé tout ce qui pèse en nous, et tout péché qui nous assaillit, afin que saint Michel, porte-étendard, nous présente dans la sainte lumière, autrefois promise à Abraham et à sa descendance. Elle signifie que nous serons jugés dans l'équité.» (MOLANUS: *Traité...*, p. 435).

algunos escritos de los Padres de la Iglesia que, según el autor, muestran una manera de hablar: el uso de la balanza como metáfora de la justicia divina<sup>124</sup>.

Asimismo, explica que la representación del demonio tratando de hacer más pesado uno de los platillos pone de manifiesto que «él es a la vez el calumniador y el acusador de nuestros hermanos, y el inflexible contable de todas nuestras malvadas acciones<sup>125</sup>». Finalmente, alaba las representaciones de san Miguel luchando contra el diablo, la imagen del príncipe de la milicia celeste.

Las afirmaciones realizadas por Molanus ofrecen una nueva perspectiva sobre las imágenes de san Miguel portando la balanza, no como referencia al Juicio Final o al del alma sino como alegoría de la justicia divina, de la equidad que rige los juicios de Dios, de la moderación que manifiesta al dar a cada uno lo que realmente merece. Ahora bien, esto significaría que la balanza no es empleada en los juicios divinos, lo que parece algo incoherente puesto que es el método utilizado en numerosas narraciones medievales. Alfred Maury se cuestiona en su artículo dedicado a la psicostasis si ésta constituye simplemente una alegoría adoptada por los artistas, pero finalmente llega a la conclusión de que el pesaje es un modo de examen utilizado en el más allá, como prueban los relatos que así lo narran<sup>126</sup>.

Émile Mâle advierte que la obra de Molanus despoja al arte de los símbolos y las leyendas, algo tan esencial en la iconografía medieval. Según este autor, el tiempo en el que esas historias fueron tomadas por auténticas constituye el pasado en el momento en el que el *Traité des saintes images* es redactado, el viejo cristianismo popular está condenado por un nuevo espíritu. Molanus condena duramente los relatos que habían servido de inspiración a los artistas durante cuatro siglos<sup>127</sup>. En el caso que nos ocupa, el *Traité* deja de lado todos los relatos en los que la balanza es utilizada en los juicios del más allá para dar un sentido totalmente alegórico a la imagen.

---

<sup>124</sup> Los textos bíblicos han sido citados anteriormente en las páginas 49-50.

<sup>125</sup> Traducción propia. Texto original: «Il est à la fois le calomniateur et l'accusateur de nos frères, et l'inflexible comptable de toutes nos mauvaises actions» (MOLANUS: *Traité...*, p. 436).

<sup>126</sup> MAURY, A.: «Recherches sur l'origine...», p. 239.

<sup>127</sup> MÂLE, E.: *L'art religieux de la fin...*, pp. 490-495.

Ahora bien, los interrogantes surgidos respecto a la imagen del pesaje obtendrían una posible respuesta gracias al *Traité des saintes images*. Si la balanza es un método empleado por la justicia divina para decidir el destino de los hombres, ¿por qué razón los teólogos no lo especifican en sus textos? La balanza aparece en los *exempla* y otros relatos sobre el más allá, pero los tratados y sermones religiosos no mencionan este procedimiento. Si, tal y como apunta Molanus, la Iglesia pretendía transmitir la idea de la equidad divina mediante la representación de la psicostasis, procuraría que en sus escritos no se difundiera el pesaje como parte del juicio de Dios. No obstante, de esta manera volvemos al punto de partida: ¿entonces por qué aparece en los *exempla*?

También podría haber ocurrido que los pensadores medievales decidieran ser prudentes respecto a este asunto, dado que la Biblia no alude en ningún momento al pesaje llevado a cabo en el más allá, y por ello hubieran obviado ciertos detalles de la práctica judicial divina. No obstante, la balanza podría haberse introducido más fácilmente en la literatura legendaria debido a su carácter popular<sup>128</sup>. Pero esta opción no aclara la ausencia de san Miguel en los milagros y *exempla* castellanos.

El arcángel es sin duda alguna el encargado de sostener la balanza en las representaciones artísticas. Entonces, ¿por qué no es nombrado en los relatos que narran juicios en el más allá? Es cierto que esta situación sólo parece ocurrir en la Corona de Castilla, así que podría deberse a una simple casualidad. Es posible que existieran textos en los que se le nombrasen, pero no han llegado hasta hoy en día o por el momento no son conocidos. Sin embargo, atendiendo al *Traité des saintes images*, también podría tratarse de un intento de suprimir la figura del arcángel en este tipo de narraciones. Aunque esto no se correspondería exactamente con los escritos de Molanus, puesto que él niega la existencia de un pesaje como prueba

---

<sup>128</sup> Lindy Grant ha señalado la posibilidad de que la ausencia de la imagen de san Miguel portando la balanza en los Juicios Finales de los tímpanos de Saint-Denis y de Laon responda a la voluntad del clero de permanecer fiel a la teología oficial, mientras que su aparición en otras portadas como la de Chartres se debería a un interés en impresionar a los fieles, a causa de las importantes peregrinaciones que se realizaban a esta catedral. GRANT, L.: «Saint Michel peseur d'âmes sur les portails gothiques du Jugement dernier vers 1200», en BOUET, P.; OTRANTO, G.; VAUCHEZ, A.; VINCENT, C. (dirs.): *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo san Michele nella letteratura e nelle arti. Rappresentazioni du Mont et de l'archange saint Michel dan la littérature et dans les arts. Atti del Terzo Convegno Internazionale dedicato all'Arcangelo Michele*, Bari, 2011, pp. 140-141.

perteneciente a los juicios divinos, no el hecho de que sea san Miguel el encargado de realizarlo.

Por otro lado, Molanus es un teólogo perteneciente a la segunda mitad del siglo XVI. Su interpretación sobre la imagen de la psicostasis podría ser algo novedoso en ese momento, un significado que no se hubiera tenido en cuenta anteriormente o que hubiera sido poco conocido. De ser así, la balanza de san Miguel sería aceptada por la mayor parte del público medieval como un método empleado en los juicios divinos y de esta manera hubiera llegado a las leyendas.

Sea como fuere, debemos considerar la interpretación del pesaje aportada por Molanus como una posibilidad, como la representación de la justicia celestial, de su equidad, sin referencia alguna a la ejecución de los juicios del más allá. Por lo tanto, al analizar las imágenes que presentamos a continuación tendremos en cuenta las dos lecturas que puede contener la psicostasis: un método empleado en los procesos divinos y la alegoría de la justicia de Dios.

En este punto consideramos interesante observar las similitudes que presentan dos imágenes, nos referimos a la psicostasis y a la personificación de la justicia. La lectura de esta última muestra un significado cercano al de la imagen de san Miguel sosteniendo la balanza, según Johannes Molanus. Es decir, la representación de la justicia alude a la equidad implícita en esta virtud, mientras que la lectura que aporta Molanus sobre la psicostasis señala esta misma cualidad en los juicios divinos. Por todo ello, a continuación examinaremos la mencionada personificación con el fin de profundizar en el significado de la imagen del arcángel portador de la balanza.

## **1.6.- La balanza como símbolo de la justicia divina y de la humana**

En un tríptico con esmalte del siglo XII procedente de la abadía de Stavelot (Bélgica) dedicado al Juicio Final aparece la personificación de la justicia bajo Cristo Juez, es decir, en el lugar que habitualmente ocupa la figura del arcángel



portando la balanza en este tipo de imágenes<sup>129</sup>. Cristo ocupa el nivel superior del tríptico. En los paneles laterales se muestran dos ángeles haciendo sonar sus trompetas y la resurrección de los muertos, y en el central la justicia rodeada por diferentes alegorías: la verdad y el juicio, la limosna y la oración, y la misericordia y la piedad. La aparición de la virtud portadora de la balanza en un Juicio Final es algo insólito, no se conocen más ejemplos de imágenes semejantes<sup>130</sup>. Tampoco se encuentra a la justicia en las escenas del Juicio Final que decoraban las salas de tribunales de justicia de Alemania y de los Países Bajos a finales de la Edad Media. Sin embargo, la balanza es el instrumento protagonista tanto de la personificación de esta virtud como de la representación de san Miguel realizando el pesaje, por lo que resulta indiscutible que este objeto establece una correspondencia entre ambas figuras. La imagen medieval de la dama de la balanza encierra un significado sobre la justicia acorde con la mentalidad de su época. El análisis de esta imagen revelará diversos puntos en común con la representación de san Miguel como símbolo de la justicia divina, en atención a la lectura aportada por Johannes Molanus.

La imagen de la justicia es una de las alegorías más representadas por el arte de toda Europa. Esta figura femenina tiene su origen en el arte romano y su atributo más característico, la balanza, permanece invariable hasta nuestros días<sup>131</sup>. A lo largo de toda la historia se le han dedicado una cantidad incontable de obras en pintura, escultura, miniatura, etc. En ellas ha aparecido acompañada de elementos como la venda que cubre sus ojos, la espada o el espejo, pero todos ellos son añadidos en fechas posteriores a la creación de la imagen, como el caso de la espada, que surge a partir de mediados del siglo XIII y no se generaliza hasta

---

<sup>129</sup> La imagen del tríptico aparece en KANTOROWICZ, E. H.: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985 (1957), fig. 19.

<sup>130</sup> JACOB, R.: *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, 1994, p. 228.

<sup>131</sup> La representación de la justicia ha sido el tema elegido en estudios como KISSEL, O. R.: *Die Iustitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, Munich, 1984; SCHILD, W.: «Gerechtigkeitsbilder», ds. PLEISTER, W.; SCHILD, W. (eds.): *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Cologne, 1988, pp. 36-171; ROBERT, C. N.: *Une allégorie parfaite. La justice, vertu, courtisane et bourreau*, Genève, 1993; JACOB, R.: *Images de la Justice...*, entre otros, además de ser la temática de exposiciones como *Iustitia. La Justicia en las artes*, realizada en 2007 en la Fundación Carlos de Amberes (Madrid, catálogo: PÉREZ-BUSTAMANTE, R. (dir.): *Iustitia. La Justicia en las artes*, Madrid, 2007).

finales del XV, o de la venda, que aparece en los siglos XV y XVI<sup>132</sup>. En cambio, la balanza es el objeto más antiguo que porta esta figura, formando parte de la imagen de la justicia prácticamente desde su nacimiento, además de ser su atributo más frecuente.

Es sabido que la representación de la justicia tiene su origen en las monedas romanas, pero el motivo por el que la balanza llega a ser el símbolo de esta personificación es aún desconocido. En el momento de su aparición no existía en Roma ninguna diosa de la justicia o de la equidad. En Grecia, las únicas divinidades que presentan una posible asociación con la justicia romana son Dike y Themis. Dike es una diosa que aparece en la poesía arcaica sentada bajo el trono de su padre Zeus y pesando en una balanza las acciones de los dioses y de los hombres, mientras que Themis personifica la ley eterna y la justicia. Pero la justicia a la que hacen referencia tiene que ver con el divino orden del Universo y no con ninguna acción judicial o con el derecho. La iconografía griega no presenta una imagen diferenciada para estas dos diosas, no les concede atributos que permitan su identificación, sino que son representadas como el resto de divinidades femeninas. La hipótesis más aceptada, si bien existen interrogantes por contestar, es la de establecer una relación con la iconografía del juicio de almas egipcio llevado a cabo ante el tribunal de Osiris, el mismo relato del que pudo originarse la imagen de san Miguel llevando a cabo el pesaje<sup>133</sup>. La balanza es el instrumento del juicio en el texto del *Libro de los Muertos*, por lo tanto éste parece ser el punto de partida del que nace la conexión entre este instrumento y la iconografía de la justicia.

La primera imagen conocida de esta personificación en la numismática del Imperio Romano data del año 22 o 23 de nuestra era, en el reinado de Tiberio, momento en el que es acuñada una moneda en la que se representa la cabeza de una figura femenina junto con la palabra *Iustitia*, sin ningún otro elemento o

---

<sup>132</sup> Una de las imágenes más antiguas donde la justicia aparece portando una espada es un relieve de la tumba del Papa Clemente II, en la catedral de Bamberg, realizado en los años anteriores a 1250 (JACOB, R.: *Images de la Justice...*, p. 224).

<sup>133</sup> Robert Jacob presenta las diferentes cuestiones que permanecen sin respuesta en relación a este tema, como el problema de la identidad de Ma'at y su rol en el juicio y en las representaciones, el hecho de que no es ella quien sostiene la balanza sino que siempre son Anubis o Thot (divinidades masculinas) quienes la sujetan, o las razones que llevaron a los emperadores romanos a colocar esta imagen en el reverso de sus monedas (JACOB, R.: *Images de la Justice...*, pp. 221-223).

atributo que la acompañe. Livia, viuda de Augusto y madre del emperador, fue la modelo para esta imagen. Años después, a partir de la época de Vespasiano y de Tito, la imagen de *Aequitas* como una figura femenina portando la balanza (y, en algunas ocasiones, un bastón largo o un cuerno de la abundancia) comienza a ocupar el reverso de las monedas. Es el primer momento en el que la balanza es el atributo emblemático de una representación de la justicia. En la otra cara de la moneda aparecía representada la efigie del emperador, por lo que constituye una imagen que muestra una de sus cualidades, una virtud imperial, la llamada *Aequitas Augusti*, de la misma manera que ocurría con las personificaciones de la felicidad y la paz, también representadas en el reverso de algunas monedas. Este repertorio de imágenes simbólicas cumplen una función propagandística, ensalzan los valores del Imperio en relación al orden social.

En todo caso, las monedas romanas fijan la imagen de la figura femenina portadora de la balanza como alegoría de la justicia. La Alta Edad Media asimilará esta representación tras un proceso de cristianización que eliminará su relación con el poder imperial para aportarle un nuevo significado como ideal divino. Ya en el periodo carolingio es posible encontrar esta imagen, como muestra una ilustración del Salterio de Utrecht en la que se representa a la justicia divina invocada por el salmista como una pequeña figura que porta una balanza<sup>134</sup>.

Generalmente la justicia aparece acompañada por el resto de virtudes cristianas. Las tres teologales, la fe, la esperanza y la caridad, suelen presentarse junto a las cuatro cardinales, de las que la justicia forma parte, además de la prudencia, la fortaleza y la templanza. Todas ellas actúan como iguales, ninguna destaca entre las demás. Estas figuras tienen su origen en las virtudes platónicas y son recuperadas por los Padres de la Iglesia, como san Agustín, quien les dedica numerosas referencias en sus escritos. San Ambrosio, en el siglo IV, fue el primero en designar a la justicia como una de las virtudes cardinales<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> JACOB, R.: *Images de la Justice...*, p. 224.

<sup>135</sup> RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I.: «La imagen de la Justicia en las artes plásticas (Desde la Antigüedad hasta las postrimetrías del Medioevo)», *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, vol. I (2003), p. 15.

Actualmente la imagen de la mujer portando la balanza es entendida como símbolo de la justicia, abarcando una gran variedad de valores como son la distinción entre lo justo y lo injusto, una de las virtudes cardinales, o aquéllo que tiene que ver con el derecho y las leyes, es decir, con el poder judicial y con el gobierno. La iconografía medieval utilizaba la alegoría de la justicia como referencia a la virtud que poseía el rey o algún personaje relevante, algo que no puede faltar en un buen gobernante, sin otorgar una especial importancia al aspecto de la resolución de conflictos o a la institución judicial. Esta imagen puede encontrarse en sepulcros, en la escultura y pintura de las iglesias, o en la miniatura que decora los libros de literatura moralizante, pero no aparece en obras dedicadas a la práctica del derecho o a la escena judicial. La iluminación de manuscritos jurídicos no contará con su presencia hasta finales del siglo XV.

La justicia es representada generalmente como una mujer coronada, sentada en un trono. En su mano derecha sujeta la balanza, mientras que con la izquierda empuña una espada, dos objetos que se encuentran de manera frecuente en manos del arcángel san Miguel. La justicia se muestra de esta manera en dos capiteles del siglo XV de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Santa María del Campo (Burgos) (imágenes I-1 y I-2), donde aparece acompañada por el resto de virtudes cardinales y en contraposición a los pecados capitales, que se encuentran en un capitel cercano<sup>136</sup>. Ahora bien, la imagen medieval de esta alegoría puede presentar algunas variaciones, ya que es posible que aparezca de pie, como en la portada occidental de la catedral de León, realizada en la segunda mitad del siglo XIII, o en la tabla de Santo Domingo de Silos realizada por Bartolomé Bermejo (1474-1477); o con una espada en cada mano, como en el sepulcro de Juan II, esculpido por Gil de Siloé en los años finales del siglo XV y conservado en la Cartuja de Miraflores (Burgos), donde sostiene una con la punta hacia arriba y la otra hacia abajo<sup>137</sup>.

Los escritores castellanos de los últimos siglos de la Edad Media hicieron continuas referencias a la balanza y a la espada en relación a la justicia. En el

---

<sup>136</sup> CALZADA, J. J.: *Escultura Gótica Monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*, Salamanca, 2006, pp. 302-304.

<sup>137</sup> Las imágenes de estas tres obras aparecen en BERMEJO, J. L.: «Notas sobre la representación de la Justicia en la Baja Edad Media castellana», en *Miscelánea de arte*, Madrid, 1982, p. 34.

apartado 1.4.1.- *La literatura profana* hemos mencionado el *Rimado de Palacio*, poema moral de la segunda mitad del siglo XIV escrito por Pero López de Ayala, en la que se hace referencia a la balanza utilizada en los juicios divinos. En esta ocasión presentamos unos versos en los que se utiliza este instrumento como alusión a la igualdad con la que el juez debe aplicar la justicia y la piedad al dictar sus sentencias:

«Non deue el jüez en todo ser muy teso,  
nin deue ser muy blando, que así le es defeso;  
si fuere sabidor e touiere buen seso,  
en la su mano diestra, siempre terrná un peso.»

«En la una balança, la justiça terrná,  
con la cual él condepne âquel que mal fará;  
en la otra balança, la pïedat será,  
con que tienpre el castigo que al pecador dará.<sup>138</sup>»

El bachiller Alfonso de la Torre también hace mención de la balanza en su obra titulada *Visión deleytable*, redactada a mediados del siglo XV<sup>139</sup>. Se trata de una enciclopedia medieval que repasa los principales saberes de su tiempo de manera elemental y pedagógica. En los capítulos que dedica a las virtudes como moderadoras de las pasiones, al hablar de la justicia menciona que «el justo non ha de ser tan duro que paresca cruel e a todos terresca e paresca tan feroz que depoje la umana condiçión, nin ha de ser tan blando que non lo tema ninguno, ca entre estos dos estremos viçiosos está el medio de la virtud, e el que justo es él mesmo es

---

<sup>138</sup> LÓPEZ DE AYALA, P.; ORDUNA, G. (ed.): *Rimado...*, cc. 606 y 607, pp. 235-236.

<sup>139</sup> Sobre esta obra, véase CRAWFORD, J. P. W.: «The seven Liberal Arts in the *Visión Delectable* of Alfonso de la Torre», *Romanic Review*, IV (1913), pp. 58-75; GONZÁLEZ, G.: «La *Visión delectable* de Alfonso de la Torre: Teoría de las artes liberales», *Cuadernos de Aldeeu*, 4, 1 (1988), pp. 31-46; GARCÍA LÓPEZ, J.: «La edición crítica de *Visión deleytable*: apostillas a un criterio neolachmanniano», en TORO, M. I. (ed.): *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, vol. I, Salamanca, 1989, pp. 365-370; GÓMEZ SIERRA, E.: «Una visión de la *Visión delectable*», en NASCIMENTO, A. A.; ALMEIDA, C. (eds.): *Actas do IV Congresso da Associação Hispánica de Literatura Medieval (Lisboa, 1991)*, vol. II, Lisboa, 1991, pp. 357-360; FARCASIU, S.: «Social Purpose and Scholastic Method: the *Visión delectable* of Alfonso de la Torre», en BENABU, I. (ed.): *Circa 1492. Proceedings of the Jerusalem Colloquium: Litterae Judaearum in Terra Hispanica*, Jerusalem, 1992, pp. 79-97; HARO CORTÉS, M.: «La ficción como elemento didáctico en la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre», en TORO PASCUA, M. I. (ed.): *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, vol. I, Salamanca, 1994, pp. 445-451; SALINAS, C.: «La *Visión delectable* de Alfonso de la Torre y el viaje alegórico», en TORO, M. I. (ed.): *Actas el III Congreso...*, vol. II, pp. 905-913; entre otros.

regla e balança e medida a do conviene e a lo que conviene<sup>140</sup>». Tanto Alfonso de la Torre como el Canciller Ayala dan a entender que dureza y piedad deben estar equiparadas en el momento de emitir un juicio, la balanza simboliza la igualdad con la que deben ser aplicadas. Un buen juez o soberano no debe ser ni demasiado severo ni demasiado blando, el atributo de la justicia es un recordatorio del equilibrio que deben poseer.

En cuanto a la espada, Émile Mâle y Louis Réau explican que es necesaria para hacer respetar las sentencias<sup>141</sup>. Este arma también tiene su aparición en los textos castellanos como imagen de la justicia. Las *Partidas* de Alfonso X el Sabio explican que Dios dispuso dos poderes temporales en la Tierra, dos grupos, con el cometido de custodiar la justicia: «E éstas son las dos espadas porque se mantiene el mundo: la primera, espiritual; e la otra temporal. La espiritual taja los males escondidos, e la temporal los manifiestos. [...] estos dos poderes se ayuntan a la fe de nuestro señor Jesucristo, por dar justicia cumplidamente al alma, e al cuerpo.<sup>142</sup>» La *Primera Partida* está dedicada a la justicia espiritual y a aquéllos que deben guardarla, es decir, los miembros que componen la Iglesia, pero a causa de su piedad y su merced no son capaces de escarmentar duramente a los que lo merecen, de manera que Dios otorgó a la tierra la justicia temporal, a la cual se consagra la *Segunda Partida*. En ella también se habla de quienes debían hacerla cumplir, principalmente los emperadores y reyes.

Las dos espadas que porta la justicia del sepulcro de Juan II podrían corresponderse a las mencionadas en las *Partidas*, la espiritual y temporal, que dan justicia a alma y cuerpo. Según José Luis Bermejo, en esta imagen se representa la justicia del rey, la cual es medianera entre el cielo y la tierra, entre la justicia divina y la humana, y el hecho de que las espadas apunten hacia sentidos opuestos es muestra del estar a medio camino entre el cielo y la tierra<sup>143</sup>. Émile Mâle explica

---

<sup>140</sup> GARCÍA LÓPEZ, J. (ed.): *Alfonso de la Torre: Visión deleytable I*, Salamanca, 1991, libro II, cap. 15, pp. 300-301.

<sup>141</sup> MÂLE, E.: *L'art religieux de la fin...*, p. 314; RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, 2000, p. 196.

<sup>142</sup> Para las citas de las *Partidas* seguimos la edición de SÁNCHEZ-ARCILLA, J.: *Las Siete Partidas*, Madrid, 2004. El texto citado se encuentra en Partida Segunda, proemio, p. 184.

<sup>143</sup> BERMEJO, J. L.: «Notas sobre la representación de la Justicia...», pp. 31-32.

que la espada que mira hacia el cielo, en las ocasiones en las que la justicia aparece sosteniendo dos de estas armas, representa la espada de Dios<sup>144</sup>.

Las armas que portan los caballeros, explican las *Partidas*, deben mostrar las virtudes que les deben caracterizar. Las cuatro principales son la cordura, la fortaleza, la medida y la justicia. El texto afirma que la espada posee estas cuatro virtudes, y al hablar de la justicia, menciona: «como las armas que el hombre tiene enderezadas, para herir con ellas allí donde conviene, muestran justicia que ha en sí derecho, e igualdad, eso mismo muestra el hierro de la espada, que es derecho y agudo, e taja igualmente de ambas las partes<sup>145</sup>».

En el *Libro de los cien capítulos*, uno de los principales ejemplos de la prosa sapiencial gestada en Castilla en la Edad Media, también se utiliza la espada como metáfora de la justicia<sup>146</sup>. Texto anónimo y fechado en las últimas décadas del siglo XIII, es una de las colecciones de sentencias castellanas, también llamadas compendios de castigos, destinadas a la formación ético-cívica del individuo<sup>147</sup>. El primer capítulo, dedicado a la ley y a la figura del rey, menciona: «Con tres cosas se mantiene el regno: con rey e con ley e con espada; con la ley se mantiene el rey e el rey es guarda de la ley, la espada es guarda del rey<sup>148</sup>».

De manera similar aparece en otra de estas colecciones de sentencias, la también anónima *Flores de Filosofía*, redactada durante la segunda mitad del siglo XIII<sup>149</sup>. En el primer capítulo, titulado *Del ofiçio del rey*, explica: «La ley es guardada

---

<sup>144</sup> MÂLE, E.: *L'art religieux de la fin...*, p. 314.

<sup>145</sup> SÁNCHEZ-ARCILLA, J.: *Las Siete Partidas...*, Partida Segunda, título XXI, ley IV, p. 289.

<sup>146</sup> El *Libro de los cien capítulos* es objeto de estudio en obras como REY, A. (ed.): *Libro de los cien capítulos*, Bloomington, 1960; BIZZARRI, H. O.: «Un testimonio más para tres capítulos del *Libro de los cien capítulos*», *Incipit*, nº 9 (1989), pp. 139-146; BIZZARRI, H. O.: «Una nueva aproximación al *Libro de los cien capítulos*», *Incipit*, nº 18 (1998), pp. 205-213; HARO, M. (ed.): *Libro de los cien capítulos (Dichos de sabios en palabras breves e complidas)*, Madrid, 1998.

<sup>147</sup> Sobre las colecciones de sentencias, véase COLLA, F.: «La Castille en quête d'un pouvoir idéal: une image du roi dans la littérature gnomique et sapientiale des XIIIe et XIVe siècles», *Razo*, 9 (1989), pp. 39-51; BIZZARRI, H. O.: «Las colecciones sapienciales castellanas en el proceso de reafirmación del poder monárquico (siglos XIII y XIV)», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 20 (1995), pp. 35-73; HARO, M.: *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, València, 1995; HARO, M.: *La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*, London, 1996; HARO, M.: *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, 2003; entre otros.

<sup>148</sup> HARO, M. (ed.): *Libro de los cien...*, p. 73.

<sup>149</sup> Sobre esta obra, véase KNUST, H.: *Dos obras didácticas y dos leyendas*, Madrid, 1878, pp. 2-83; LACETERA, M.: «Apuntaciones acerca de *Flores de filosofía*», *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari*, 3ª serie, 1, pp. 161-172; LUCÍA, J. M.: «Un nuevo

del rey. El rey es guardado de la ley. La espada, que se entiende por la justicia, es guarda de de [sic] todo<sup>150</sup>».

Asimismo, Pero López de Ayala la menciona en el *Rimado de Palacio* al hablar de la justicia del rey:

«A ésta traen la paz e verdat aconpañada;  
rresplandesçe commo estrella, en la tierra do es guardada;  
el rrey que la touiere çeñirá muy noble espada;  
mas bien cate, si la ouiere, que la tenga bien tenprada.<sup>151</sup>»

La aparición de la espada en las representaciones de la justicia ha sido justificada, a modo de hipótesis, por actuar como símbolo de la fuerza pública, en contraposición a la venganza privada. En el siglo XIII, momento en que este elemento comienza a manifestarse, los gobiernos europeos intentan acabar con el uso de la justicia privada. No obstante, esta atractiva explicación sobre la relación entre la rápida aceptación de la espada como objeto propio de la personificación de la justicia no es más que una conjetura, no ha sido demostrada y presenta diferentes objeciones, entre las que se cuentan los numerosos valores simbólicos que posee este arma<sup>152</sup>.

Los últimos elementos pertenecientes a la alegoría de la justicia que restan por analizar son el trono y la corona, que aluden al nivel social de quien debe poseer esta virtud, siempre debe estar en manos del poder. Si bien no se trata de objetos que la literatura haya utilizado para aludir a la justicia, el *Rimado de Palacio* imagina esta virtud como una piedra preciosa de la corona del rey:

«La justicia es virtud atán noble e loada,  
que castiga los malos, la tierra tiene poblada;  
déuena guardar rreyes e la tienen oluidada,

---

testimonio de *Flores de filosofía*: el Ms. II.569 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid», *Revista de Literatura Medieval*, nº 6 (1994), pp. 211-223; BIZZARRI, H. O.: «Deslindes histórico-literarios en torno a *Flores de filosofía* y *Libro de los cien capítulos*», *Incipit*, XV (1995), pp. 45-63; BURGOYNE, J.: «Fragments os Flowers: *Flores de Filosofía* in Early Modern Spain and the Scribal Revision of *El Conde Lucanor*», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages*, vol. 37, nº 2 (2009), pp. 5-31; CROSAS, F.: «*Dichos de los santos Padres-Flores de filosofía*. Intertextualidad y originalidad de Pero López de Baeza», *Revista de poética medieval*, nº 23 (2009), pp. 237-246; entre otros.

<sup>150</sup> BIZZARRI, H. O.: «Un florilegio de ética: *Flores de Filosofía* (Ms. Ecur. S.II.13)», *Incipit*, XV (1995), p. 203.

<sup>151</sup> LÓPEZ DE AYALA, P.; ORDUNA, G. (ed.): *Rimado...*, c. 345, p. 189.

<sup>152</sup> JACOB, R.: *Images de la Justice...*, pp. 225-226.



seyendo piedra preciosa de su corona onrrada.<sup>153»</sup>

El análisis de los atributos que porta la justicia en la Baja Edad Media revela que esta imagen presenta muchos puntos en común con la representación de san Miguel realizando el pesaje. La balanza que porta esta personificación simboliza el equilibrio entre severidad y piedad que debe poseer un buen soberano. La Biblia pone de manifiesto que esta misma característica es propia del Señor, Él es a la vez justo y misericordioso, un Dios que castiga al que lo merece pero nunca se deja llevar por la crueldad. La balanza de san Miguel bien podría ser una referencia a esta cualidad divina, la equidad, tal y como apuntaba Johannes Molanus en el *Traité des santes images*. Por otra parte, dicha alegoría porta una espada porque resulta necesaria para hacer cumplir la ley, para proteger la justicia. En ocasiones es necesario utilizar la fuerza, la mano dura, para poder gobernar correctamente, para conseguir que se cumpla aquello que es justo: a esto es a lo que hace referencia esa espada. De manera similar, el arcángel también utiliza su arma como protección contra el mal, encarnado en el demonio o dragón situado a sus pies. Este diablo intenta trastocar la justicia, la equidad representada por la balanza, por medio de sus trampas, pero san Miguel utiliza la fuerza, su espada o su lanza, para impedir que logre su malvado objetivo.

Hemos mencionado párrafos atrás que la figura femenina que sostiene la balanza en la Edad Media no hace referencia alguna a los métodos empleados en los pleitos ni a la institución judicial. Los objetos que porta no son utilizados por la justicia humana para dictar una sentencia, sino que constituyen símbolos de ciertos aspectos que corresponden a un buen juez. La justicia es la alegoría de una cualidad que un rey o un personaje poderoso debe poseer. A su vez, la representación de la psicostasis alude a los juicios llevados a cabo en el más allá, tal y como muestran los relatos medievales. Pero el significado de esta figura no acaba aquí. La personificación de la justicia proporciona las claves para comprender la lectura alegórica que posee el arcángel san Miguel sosteniendo la balanza: esta imagen constituye el símbolo de la equidad divina y de la lucha que Dios mantiene contra el mal que tiene como fin proteger la justicia.

---

<sup>153</sup> LÓPEZ DE AYALA, P.; ORDUNA, G. (ed.): *Rimado...*, c. 343, p. 188.

## 1.7.- San Miguel y la balanza en el arte del nordeste de la Corona de Castilla

La representación de san Miguel sosteniendo la balanza puede aparecer en diferentes imágenes: formando parte de una escena de Juicio Final, aludiendo al pesaje en un juicio del alma, o sencillamente como representación de la psicostasis, es decir, una imagen que hace referencia a la justicia divina pero que a causa de la falta de contexto no es posible clasificarla como parte de un Juicio Final o del alma<sup>154</sup>. Este último tipo de imágenes serán las que analizaremos a continuación, en las que san Miguel y la balanza se convierten en los protagonistas, mientras que las representaciones del juicio del alma y del Juicio Final serán estudiadas en el segundo y tercer capítulo.

Tal y como demuestran las fuentes literarias, mediante la imagen del pesaje se alude a la ejecución de los juicios divinos, en los que la balanza constituye el método por el cual se decide el futuro del individuo, pero también es una alegoría de la equidad propia de la justicia divina, por lo que tendremos en consideración estas dos lecturas al observar las siguientes representaciones. Éstas han sido divididas en cuatro grupos. Los dos primeros se ocupan de la pintura, con una única imagen en miniatura en el primero, mientras que en el segundo serán analizadas dos obras que decoran los muros de las iglesias del nordeste de la Corona castellana. El tercer grupo está compuesto por diferentes ejemplos de escultura monumental, como portadas, capiteles, claves, etc, además de un relieve de alabastro de origen inglés, que hemos incluido en este punto por tratarse de la única obra de este tipo. Por último, el cuarto está dedicado a la talla en madera. Asimismo, las representaciones que componen cada grupo serán presentadas por orden cronológico, aunque hemos de tener en cuenta que las dataciones siempre

---

<sup>154</sup> Paulino Rodríguez añade algunos grupos más al clasificar las obras pertenecientes a la escultura románica catalano-aragonesa. Entre ellos menciona el de la psicostasis como metáfora del Juicio Final. El autor presenta en este conjunto las obras en las que aparece la imagen del pesaje integrada en programas articulados en torno al tema de la caída-redención culminado en sus consecuencias escatológicas (RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina...*, pp. 194-195). Dicho contexto no nos parece suficiente como para poder asegurar que la intención del autor intelectual de la obra fuese la de aludir al Juicio Final, sino que entendemos que la psicostasis puede ser una referencia a la justicia divina sin señalar exclusivamente al momento del fin de los tiempos.

son aproximadas, si bien intentamos que mediante esta ordenación sea posible apreciar los cambios que aparecen en la imagen según avanzamos en el tiempo.

### 1.7.1.- El pesaje en la miniatura: el Infierno del Beato de Silos

Comenzamos el análisis de las imágenes con una obra paradigmática. Hablamos de la psicostasis que aparece representada en el llamado Infierno de Silos (imagen I-3), procedente del monasterio de Santo Domingo (Burgos)<sup>155</sup>. Datada entre el 1109 y el 1120, es la primera obra perteneciente a la península Ibérica en la que encontramos a san Miguel realizando el pesaje, además de una de las obras occidentales más antiguas con la imagen de una psicostasis. Se ha afirmado que el folio donde ha sido representado formaba parte de un Antifonario, también silense, que fue cosido al *Comentario al Apocalipsis*<sup>156</sup>, aunque Soledad de Silva y Verástegui opina que fue realizado por el Prior Pedro en uno de los folios que quedaban en blanco tras haber sido añadidos los restos del Antifonario en un momento algo posterior al 1109, por lo que según esta hipótesis la ilustración fue pensada para formar parte del programa iconográfico del Beato<sup>157</sup>.

Todos los personajes que componen esta imagen aparecen identificados gracias a las inscripciones que les acompañan. En el caso del arcángel, mediante las siglas S y M. San Miguel se encuentra en el lado izquierdo de la composición. Con

---

<sup>155</sup> A esta imagen se le han dedicado estudios sobresalientes, por lo que remitimos a ellos para un análisis exhaustivo de la obra: SCHAPIRO, M.: «From mozarabic to romanesque in Silos», *Art Bulletin*, 1939, pp. 313-374 (traducido al castellano y corregido en «Del mozárabe al románico en Silos», en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1985 (1977), pp. 37-120. Las citas se referirán a la obra traducida); NORDSTRÖM, C. O.: «Text and myth in some Beatus miniatures», *Cahiers Archéologiques*, XXVI (1977), pp. 117-120; YARZA, J.: «El Infierno del Beato de Silos», en *Formas artísticas de los imaginarios*, Barcelona, 1987, pp. 94-118 (publicado por primera vez en *Estudios Pro Arte*, nº12 (1977), pp. 26-39); BOYLAN, A.: *Manuscript Illumination at Santo Domingo de Silos (Xth to XIIIth centuries)*, tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 1990; SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: «La miniatura en los códices de Silos», en *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, vol. IV, Arte, Santo Domingo de Silos, 2003, pp. 211-254; FRANCO, A.: «Las ilustraciones del Beato del monasterio de Santo Domingo de Silos. Consideraciones sobre cronología, autores y estilo», en *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Barcelona, 2003, pp. 71-227; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico. El tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica», *Codex Aquilarensis*, nº 24 (2008), pp. 86-87, entre otros.

<sup>156</sup> YARZA, J.: «San Miguel y la balanza...», p. 119; BOYLAN, A.: *Manuscript Illumination...*, pp. 109-115.

<sup>157</sup> SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: «La miniatura en los códices de Silos...», pp. 245-246. Ángela Franco comparte esta opinión (FRANCO, A.: «Las ilustraciones del Beato...», pp. 73-74).

un dedo de la mano izquierda sujeta la balanza, en la que no se ha representado contenido alguno, y en la otra sostiene una lanza con la que amenaza al demonio. Éste se encuentra en el infierno, representado como un espacio tetralobulado con diferentes personajes en su interior. El diablo, de nombre Barrabas, dirige una mirada furiosa al arcángel, mostrándole los dientes con rabia. Porta una especie de lanza y con uno de sus dedos pretende trampear el resultado del pesaje, aunque parece que su intento no resulta efectivo puesto que la balanza se mantiene igualada.

Barrabas era el nombre del ladrón que fue elegido por la multitud para ser indultado en vez de Cristo, en el proceso judicial en el que Pilato intentó salvar a Jesús<sup>158</sup>. En la exégesis cristiana es considerado figura del Anticristo, pero es más frecuente encontrarlo en relación con lo demoníaco en textos, gemas e inscripciones mágicas y gnósticas con nombres como Barraba, Baribas o Thobarrabas<sup>159</sup>.

A espaldas de Barrabas, un personaje con una enorme bolsa que pende de su cuello es atacado por diferentes bestias, dos serpientes le muerden la cabeza y un brazo (como se anuncia a su lado: «SERPENTES COMEDUNT DIVITEM») y dos animales similares a tortugas (aunque posiblemente se trate de sapos) hacen lo mismo con sus pies, castigo extraño para un avaro, y tanto más cuanto que las serpientes acostumbran a atormentar a la lujuriosa. En sus manos sujeta dos objetos repletos de monedas que recuerdan a los antiguos cuernos de la abundancia. Los mismos círculos o monedas se encuentran en la mencionada bolsa. La inscripción lo identifica como el rico: «DIVES». Parece que se ha intentado dar una importancia especial a este pecado, ya que el condenado aparece en el centro del infierno.

Además de soportar el ataque de las bestias, dos demonios dirigen sus lanzas hacia el avaro. Uno de ellos incluso le azota con un látigo. Son Beelzebub y Radamas, el demonio «BIFURCATUS», como anuncia una inscripción a su lado. El nombre Beelzebub aparece asociado a un demonio en el cristianismo y en el

---

<sup>158</sup> *Evangelio según san Mateo* 27, 16-18, *Evangelio según san Marcos* 15, 6-7, *Evangelio según san Lucas* 23, 18, *Evangelio según san Juan* 18, 40.

<sup>159</sup> SCHAPIRO, M.: «From mozarabic to romanesque...», pp. 50-53 y 92-93.

pensamiento judío. En cambio, Radamas no es conocido, pero podría tratarse de un cruce de Adamas y Rhadamantis. El primero es un personaje alternativamente bueno y malo perteneciente a la gnosis y al maniqueísmo, y Radamantis o Radamante es el héroe cretense que actúa como juez en los Campos Elíseos. En cuanto a la palabra *bifurcatus*, el profesor Yarza señala que podría tratarse de una referencia a la furca, una especie de horquilla utilizada en Roma para castigar a los criminales<sup>160</sup>.

En la parte superior de este infierno se encuentra un demonio de nombre Atimos, atemorizando a una pareja que se abraza en un lecho, imagen de los lujuriosos<sup>161</sup>. El diablo solamente tiene una pierna, una pinza de cangrejo ocupa el lugar de la otra. Exhibe sus genitales, hecho que le vincula de manera evidente con la lujuria. Su nombre podría estar en relación con Asmodeo, el demonio de la lascivia en el Antiguo Testamento, aunque más se le aproxima Antemos, uno de los que sirven para designar al Anticristo en el *Comentario de Beato al Apocalipsis*<sup>162</sup>.

El pecado de la lujuria se ha representado en este caso como una pareja que comparte un lecho. Esta no es la forma más frecuente que adquiere este vicio, ya que se suele encarnar en la imagen de la mujer atormentada por serpientes o sapos, si bien es un pecado que es representado de diferentes formas por el arte de la Edad Media<sup>163</sup>. De manera que en el manuscrito de Silos aparecen los dos

---

<sup>160</sup> YARZA, J.: «El Infierno del Beato...», pp. 96-100.

<sup>161</sup> Sobre este demonio, véase ARAGONÉS, E.: «Visiones de tres diablos medievales», *De Arte*, 5 (2006), pp. 15-19.

<sup>162</sup> YARZA, J.: «El Infierno del Beato...», pp. 100-101.

<sup>163</sup> Sobre las diferentes maneras de representar el pecado de la lujuria, véase, entre otros: RUIZ MONTEJO, I.: «La temática obscena en la iconografía del románico rural», *Goya*, 147 (1978), pp. 136-146; WEIR, A.; JERMAN, J.: *Images of Lust. Sexual carvings on medieval churches*, Londres, 1986; PÉREZ CARRASCO, F. J.: «Iconografía obscena en la escultura románica burgalesa», *III Jornadas burgalesas de Historia Medieval. Burgos en la Plena Edad Media*, Burgos, 1994, pp. 731-741; GÓMEZ GÓMEZ, A.: *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao, 1997, pp. 59-71; MONTEIRA, I.: «Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una interpretación contextualizada en relación con el Islam», *Codex Aquilarensis*, nº 21 (2005), pp. 51-83; HUERTA HUERTA, P. L.: «Las visiones infernales: pecados, pecadores y tormentos», en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2006, pp. 81-116; MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: «"La femme aux serpents". Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval», *Clío & Crimen*, 7 (2010), pp. 137-158; POZA YAGÜE, M.: «La Lujuria», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 3 (2010), pp. 33-40; de la misma autora: «Las portadas de los prioratos cluniacenses de la Tierra de Campos en tiempos de Alfonso VI: una iconografía de corte monástico para una manifestación pública», *Anales del Arte*, volumen extraordinario 2 (2011), pp. 251-279; MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: «Discursos visuales y mentalidad religiosa. La Femme-aux-serpents y el uso de imágenes antitéticas en la escultura románica», *Brocar*, 38 (2014), pp. 45-64.

pecados más representados durante el románico: la avaricia y la lujuria, tal y como ocurre, como veremos, en otras imágenes del pesaje pertenecientes a las dos diócesis de nuestro estudio<sup>164</sup>.

Resta una inscripción por comentar, que comienza junto a la cabeza de Barrabas y se lee siguiendo la dirección de las agujas del reloj: «A CALORE NIMIO TRANSIBUNT AD AQUAS NIVIUM, ET AB AQUAS NIVIUM TRANSIBUNT AD CALORE NIMIUM». Se hace referencia al tormento del paso del excesivo calor a las aguas heladas y de éstas otra vez al gran calor, seguramente castigo común a todos los condenados de este lugar. Joaquín Yarza afirma que el movimiento que implica la lectura de esta inscripción, junto con la correspondencia cadenciosa de los nombres diabólicos, además de la relación proporcional con el número áureo en las dimensiones de las circunferencias que forman el infierno, muestran que este folio de Silos constituye un verdadero pantáculo, un talismán evolucionado capaz de irradiar fuerza mágica al hacerlo girar mientras es acompañado por la lectura de los textos<sup>165</sup>.

Esta imagen es especialmente relevante a causa de su aparición en el arte europeo occidental en fechas tan tempranas como son las primeras décadas del siglo XII. Se trata de una escena controvertida, con elementos que brindan numerosas posibilidades de hipótesis novedosas. Por otro lado, en ella se encuentran características que aparecerán en pesajes posteriores, si bien constituye un ejemplo que ayudará a observar la evolución de la figura en estos últimos siglos de la Edad Media.

### **1.7.2.- La psicostasis en la pintura mural**

La obra mural medieval del nordeste de la Corona de Castilla no es especialmente abundante. Lo más probable es que este tipo de pintura sirviera de decoración a numerosas iglesias de la zona, pero los diferentes problemas en

---

<sup>164</sup> Sobre la asociación de estos dos vicios en el arte medieval, véase RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa», *Codex Aquilarensis*, nº 21 (2005), pp. 6-28.

<sup>165</sup> YARZA, J.: «El Infierno del Beato...», pp. 106-113.

cuanto a su conservación han hecho imposible que lleguen hasta nuestros días, especialmente la pintura mural perteneciente al periodo románico<sup>166</sup>. A pesar de todo, contamos con dos ejemplos sobresalientes de los siglos XIV y XV que presentan el tema del paisaje en el más allá, como son el relevante conjunto gótico de la iglesia de San Martín de Tours de Gaceo (Álava), y las imágenes de Santa Olalla de La Loma (Cantabria).

### 1.7.2.a.- Las pinturas de Gaceo

Las pinturas de la parroquia de San Martín de Tours, en Gaceo (Álava) son una de las obras góticas más relevantes pertenecientes al nordeste de la Corona de Castilla<sup>167</sup>. El templo, construido en el siglo XIII, es de una única nave, con ábside de planta semicircular cubierto con bóveda de horno. El presbiterio y la nave, ambos de planta rectangular, están cubiertos con bóvedas de cañón apuntadas. Las pinturas fueron descubiertas en 1967 gracias a unas obras de reparación de la cabecera, ya que se encontraban cubiertas por una capa de cal. Decoran todo el ábside y la bóveda y el muro sur del presbiterio<sup>168</sup>. Su datación presenta algunas

---

<sup>166</sup> La península Ibérica cuenta entre su obra pictórica románica con varios ejemplos de paisajes, como las pinturas catalano-aragonesas del ábside de la cripta de la catedral de San Vicente de Roda de Isábena (Huesca), las de Sant Andreu de Cal Pallo (Barcelona) y las de la iglesia de Santa María del Puig (Valencia) (RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina...*, pp. 266-269), o la psicostasis de San Miguel de Gormaz de Soria (ÁVILA, A. de: «El ciclo escatológico...», pp. 291-302), por lo que es lógico pensar que la decoración mural dedicada a esta temática también debió existir en las iglesias de las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos, pero debido a las dificultades que presenta su conservación no ha llegado hasta nuestros días. Para la pintura mural francesa con esta temática, consultar DAVY, C.: «La place de l'image de saint Michel dans la peinture murale romane en France», en BOUET, P.; OTRANTO, G.; VAUCHEZ, A.; VINCENT, C. (dirs.): *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo...*, pp. 95-108.

<sup>167</sup> Prueba de ello son los numerosos estudios que se les han dedicado: STEPPE, J. C.: «Las pinturas murales de Gaceo», en *I Congreso de Estudios Históricos. Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, pp. 309-325; STEPPE, J. C.: «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis a través del arte», en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, tomo V, Vitoria, 1982, pp. 179-245; EGUIA, J.: *Gaceo y Alaiza: pinturas murales góticas*, Vitoria, 1986; PORTILLA, M. J.: *Una ruta europea. Por Álava, a Compostela. Del Paso de San Adrián, al Ebro*, Vitoria, 1991, pp. 91-94; SÁENZ, R.: *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*, Vitoria, 1997, pp. 21-65; LAHOZ, M. L.: *El arte Gótico en Álava*, Vitoria, 1999, pp. 158-160; LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: «El programa iconográfico de las pinturas murales góticas de la parroquia de Gaceo (Álava)», en PASTOR, E. (coord.): *La Llanada Oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*, Vitoria-Gasteiz, 2003, pp. 61-80; entre otros.

<sup>168</sup> Raquel Sáenz relaciona la estructura de la disposición de las pinturas de Gaceo con el conjunto mural de San Juan Bautista de Eristáin (Navarra), donde se ha representado el Juicio Final. La autora explica que no se trata de obras llevadas a cabo por un mismo taller sino que pertenecen a

diferencias de opinión entre los que defienden su pertenencia a la primera mitad del siglo XIV o a la segunda.

El Trono de Gracia preside la cuenca del ábside. Sentado en el trono, Dios Padre sujeta la cruz con Cristo crucificado. Entre ambos aparece una corona, pero Juan Carlos Steppe afirma que ha sido superpuesta a la paloma del Espíritu Santo, más acorde al tema trinitario que se representa<sup>169</sup>. Dos ángeles que sujetan filacterias se han colocado sobre los brazos extendidos de Dios Padre, y sobre su cabeza se encuentran dos más. La imagen se dispone en una gran mandorla cuatrilobulada. A ambos lados de ésta, el espacio se divide en tres registros en los que varios ángeles que portan las *arma Christi*, santos y vírgenes adoran la imagen de la Trinidad. En el nivel inferior de la bóveda se encuentran más santos que adoran el Trono de Gracia.

Completan el ábside las imágenes del Calvario y la psicostasis, situadas bajo la línea de imposta y separadas por una ventana central. En los derrames de la ventana se han colocado dos verdugos con lanzas y mazas, pertenecientes a la escena del Calvario. En el resto de registros en los que se ha dividido la bóveda se representan escenas referentes a la vida pública de Cristo, la Pasión y la resurrección. En el muro izquierdo del presbiterio se muestra el ciclo de la Infancia. Los registros inferiores no se han conservado.

En el pesaje de Gaceo participan cuatro personajes (imagen I-4). Son cuatro figuras grandes, cada una de ellas colocada en una arcada apuntada, separadas por columnas. Sobre esta arquería aparece una serie de edificios y arquitecturas, posible referencia a la Jerusalén celeste, y en la parte superior, bajo la línea de imposta que separa el muro de la cuenca del ábside, unas inscripciones identifican a los personajes que se encuentran bajo ellas. Comenzando por la derecha, santa Marina («SANTE: MARINE») vistiendo túnica y capa, en una de sus manos sostiene una cadena con la que aprisiona a un diablo por el cuello mientras que el dedo índice de la otra lo señala. El demonio está en el suelo, la santa lo pisa. Los demonios que aparecen en esta imagen son pequeños, tienen el cuerpo marrón,

---

una misma corriente de carácter popular que afectaba tanto al Reino de Navarra como a territorios alaveses: SÁENZ, R.: *La pintura gótica...*, pp. 23-24.

<sup>169</sup> STEPPE, J. C.: «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis...», pp. 185-186.



con el dibujo de la musculatura y el pelo negro, corto y rizado. El diablillo de santa Marina aparece sentado, con los pies de ella sobre sus piernas. Con una mano sujeta la cadena y con un dedo de la otra señala a la santa.

La *Leyenda dorada*, escrita por Santiago de la Vorágine en la segunda mitad del siglo XIII, explica que el padre de santa Marina la disfrazó de varón con el fin de que ambos pudiesen ingresar en un monasterio, donde ella siempre tuvo un comportamiento ejemplar. En cierta ocasión fue acusada falsamente de violar y dejar embarazada a una mujer del pueblo, y para no desvelar su secreto aceptó el castigo y fue expulsada de la comunidad monástica, incluso crió al niño como suyo. Finalmente, gracias a su humildad y buenas obras fue nuevamente admitida, y allí vivió hasta su muerte, momento en el que descubrieron la verdad sobre ella. Todos los miembros del monasterio se arrepintieron del trato injusto que le habían dado, por lo que recibió un noble sepulcro<sup>170</sup>.

Santa Marina ejerce en esta escena de Gaceo como intercesora para los que son juzgados. En las imágenes del Juicio Final generalmente son la Virgen y san Juan Evangelista (o, en ocasiones, san Juan Bautista) quienes actúan como abogados de la humanidad. Los *exempla* también presentan a la Virgen como intercesora en los juicios llevados a cabo mediante la balanza, tal y como comprobaremos en el capítulo siguiente, pero también algunos santos auxilian a los acusados durante el proceso. En Gaceo es santa Marina quien presta su ayuda. Juan Carlos Steppe explica que su presencia en estas pinturas responde a la popularidad de su culto en la península Ibérica y en Álava, y debido a su importancia en las iglesias que pueblan el Camino de Santiago<sup>171</sup>. Su comportamiento ejemplar, incluso ante grandes adversidades, constituiría un ejemplo para los fieles para vencer las tentaciones e intentar alcanzar la salvación.

---

<sup>170</sup> VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada*, tomo 1, Madrid, 1982, pp. 331-332.

<sup>171</sup> El autor afirma que en Álava existen más de cincuenta santuarios dedicados a la santa. También señala el hecho de que es asimilada en algunos escritos a santa Margarita de Antioquía a causa de la similitud entre sus historias (STEPPE, J. C.: «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis...», pp. 212-213). Según la *Leyenda dorada*, santa Margarita también se disfrazó de hombre para poder ingresar en un monasterio y fue acusada de dejar embarazada a una monja (VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada...*, tomo 2, pp. 653-655). De ser cierta esta asimilación entre ambas santas, éste no sería el único caso en el que santa Margarita ejerce de intercesora en una psicostasis. En las pinturas murales de la iglesia de Preston (Sussex, Inglaterra), la santa aparece tirando de las cuerdas que sujetan el platillo de las buenas acciones (PERRY, M. P.: «On the psychostasis...», p. 215).

El personaje siguiente es san Miguel («SANTE: MICAEL»). Vestido con la túnica angelical, sostiene la balanza en la mano derecha y la lanza crucífera en la izquierda. El arma se introduce en la boca de un pequeño demonio con cola, quien manipula uno de los platillos con el fin de trampear el pesaje. En esta psicostasis se muestra un motivo poco habitual: el diablillo intenta llevar a cabo el engaño variando el peso de las buenas acciones, en vez de aumentar el de las malas. En los ejemplos pertenecientes al territorio estudiado, cuando el demonio intenta llevar a cabo su trampa se apoya en el platillo de los pecados para hacerlo descender. En cambio, en Gaceo ocurre lo contrario. En este caso, en un lado de la balanza se han representado dos pequeñas figuras desnudas y en el otro un pequeño ser demoníaco con alas negras. De esta manera, el diablillo alado simboliza los pecados, mientras que las figuritas representan sus buenas obras. El demonio tramposo coloca sus manos en este último plato, llevando a cabo su cometido a la inversa de como suele hacerlo: para conseguir su objetivo debe alzar ese lado, no hacerlo descender como es su costumbre. Este mismo detalle lo encontraremos en una de las obras estudiadas en el capítulo 3.- *El Juicio Final*, en la pintura sobre tabla perteneciente a la iglesia de San Nicolás de Burgos.

Ahora bien, las peculiaridades de esta psicostasis no terminan aquí. El resultado del pesaje es negativo, es decir, los pecados resultan más pesados, quizá a causa de la actuación del demonio. A pesar de esta resolución, un ángel colocado junto a san Miguel («ANGELUS»), el tercer personaje que interviene en el juicio, ayuda a una de las figuritas colocadas en el platillo de las buenas acciones a salir de él. Juan Carlos Steppe lo ha interpretado como «el ángel de la Guarda que da Dios a cada hombre<sup>172</sup>», afirmación que compartimos. Una de las manos de este ángel sujeta los bracitos de la figura, al tiempo que en la otra sostiene la corona que colocará sobre la cabeza de la figurita que emerge del platillo de la balanza, prueba de que ha sido salvada. La coronación de los elegidos es un tema frecuente en obras con esta temática. En el capitel de la iglesia de San Severino de Balmaseda (Vizcaya) también aparece la corona sobre la cabeza de uno de los personajes custodiados por los ángeles (imagen I-16). Asimismo, se encuentra en imágenes del Juicio Final, como en los tímpanos de Notre-Dame de Amiens o de Saint-

---

<sup>172</sup> STEPPE, J. C.: «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis...», p. 210.

Étienne de Bourges, o, en el territorio que nos ocupa, en la portada de Santa María de Vitoria (Álava, imagen III-37). Raquel Sáenz menciona las palabras de san Pablo en la *Segunda Epístola a Timoteo* 4, 8 en referencia a esta corona: «Y desde ahora me aguarda la corona de la justicia que aquel Día me entregará el Señor, el justo Juez; y no solamente a mí, sino también a todos los que hayan esperado con amor su Manifestación<sup>173</sup>». También en *Apocalipsis* 2, 10 se alude a esta corona: «Mantente fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida».

Junto al ángel se representa un personaje que sostiene en sus brazos velados cinco figuras que portan corona, puesto que ya han sido pesadas y han resultado merecedoras de la salvación. Este personaje es fácilmente identificable como el seno de Abraham, pero la inscripción colocada sobre él lo nombra como «IHUS». Además, su nimbo es crucífero y tiene barba y el pelo largo, y al fijar nuestra atención en la Crucifixión representada a la izquierda, apreciamos que su aspecto es igual al de Cristo. Tal y como ya señaló el profesor Steppe, se ha producido una asimilación del seno de Abraham a la figura del Salvador<sup>174</sup>.

Raquel Sáenz ha relacionado los textos de la liturgia de los muertos con esta figura, indicación que nos resulta acertada. En el *Ordo ad consecrandum novum sepulcrum* de la liturgia visigoda puede leerse el ruego al Hijo de Dios: «recibe el alma de tu siervo, cuyo cuerpo se deposita aquí, para que se regocije en la eterna morada<sup>175</sup>». Por otro lado, José Javier López de Ocáriz señala que las cinco figuras que porta Cristo-seno de Abraham en su brazos pueden ser relacionadas con las cinco vírgenes prudentes de la parábola contenida en el *Evangelio según san Mateo* 25, 1-13, como alegoría de las almas cristianas que esperan la llegada de Cristo<sup>176</sup>.

---

<sup>173</sup> SÁENZ, R.: *La pintura gótica...*, p. 32.

<sup>174</sup> STEPPE, J. C.: «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis...», p. 212. Jérôme Baschet presenta diferentes imágenes medievales en las que Cristo actúa como seno de Abraham, como una de las miniaturas perteneciente a las *Cantigas Rothschild*, manuscrito alemán de principios del siglo XIV, donde las vírgenes son acogidas en el seno de Cristo (BASCHET, J.: *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000, pp. 285-291).

<sup>175</sup> Cita tomada de SÁENZ, R.: *La pintura gótica...*, p. 31, quien a su vez la recoge de WERCKMEISTER, O. K.: «The first romanesque Beatus manuscripts and the Liturgy of Death», en *Symposium sobre los Beatos*, vol. II, Madrid, 1980, p. 177.

<sup>176</sup> LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: «El programa iconográfico...», p. 70. El autor menciona que esta relación ya había sido señalada anteriormente por Juan José Lecuona en su estudio inédito *Gaceo. La parroquia de San Martín. El templo parroquial*, 1976.

Finalmente, el muro derecho del presbiterio está dedicado al infierno (imagen I-5). Tal y como comprobaremos al analizar las siguientes representaciones dedicadas al pesaje de la balanza, en este tipo de imágenes suele aparecer el infierno o algunos demonios que hacen referencia a este lugar. En el caso de las pinturas de Gaceo, junto a la ventana, una gran caldera repleta de condenados es custodiada por varios demonios, mientras que en el nivel inferior se representa la entrada a la boca del Leviatán. La enorme olla pende de un gancho clavado al techo. Dos diablos sostienen a unos réprobos cabeza abajo para dejarlos caer en su interior, mientras que otros dos golpean con palos a los que ya se encuentran dentro. Algunos de los demonios han sido reconstruidos, por lo que no es posible apreciar su policromía, pero dos de ellos aún la conservan, son del mismo color marrón que los que aparecen en la escena de la psicostasis. Asimismo, poseen el mismo pelo negro rizado y la pequeña cola que tiene el diablillo tramposo que aparece en la escena de la psicostasis.

Las llamas se elevan sinuosas por toda la altura de la caldera, llegando hasta las cabezas de los condenados. Todos ellos miran hacia la izquierda, en dirección al pesaje, con expresiones tranquilas e incluso sonrientes. Algunos unen sus manos en posición de súplica o de oración. La serenidad que demuestran sus rostros pudiera ocasionar que se identificara esta imagen con el purgatorio en vez de con el infierno, especialmente al comparar sus gestos tranquilos con las actitudes de inseguridad y temor que presentan los condenados que se encuentran en el nivel inferior, en la representación de la entrada a la boca del Leviatán. Sin embargo, el contexto que comprende a la caldera indica otra cosa. En ese tipo de representaciones las almas que aparecen purgándose no son custodiadas por diablos, sino por ángeles, quienes las retiran del fuego cuando finaliza su tormento y las trasladan volando hacia el paraíso, tal y como ya ha señalado Raquel Sáenz en su estudio<sup>177</sup>. Nada de esto se muestra en Gaceo. En estas pinturas, por el contrario, son los demonios los que se ocupan de torturar a los réprobos y no existe nada que sugiera que el castigo es temporal. Por consiguiente, la gran olla forma parte de la representación del infierno, completada con la boca del Leviatán que se encuentra en el nivel inferior.

---

<sup>177</sup> SÁENZ, R.: *La pintura gótica...*, p. 34.

Como hemos mencionado, bajo la imagen de la caldera se presenta otro grupo de condenados que son conducidos a la entrada infernal. Tras ellos, un ángel armado con una espada coloca su mano sobre la espalda del último individuo de la fila, obligándole a avanzar e impidiendo cualquier posible intento de huida. En el extremo opuesto se sitúa la gran boca abierta del monstruo, del que pueden apreciarse perfectamente los dientes y dos grandes colmillos. Dos de los condenados se introducen en ella, del primero únicamente pueden verse las piernas y el otro se dispone a seguirlo. Del interior surgen unas formas delgadas y ondulantes que recuerdan a las llamas de la caldera, si bien su color verde y unas líneas que simulan escamas las identifican como serpientes, reptiles extremadamente frecuentes en las narraciones que describen el infierno.

Sobre la gran boca se ha colocado un pequeño diablo alado que sostiene una cadena que termina en el cuello de uno de los réprobos. Este personaje se encuentra justo frente al Leviatán, tiene el pelo largo y porta corona. A la altura de su pecho se encuentra una bolsa, referencia al castigo del avaro, aunque en esta ocasión no parece pender de su cuello. Le sigue otro condenado con las manos unidas, suplicando. Es el único que viste un taparrabos, todos los demás están completamente desnudos, hecho que le ha conferido la identificación con el lujurioso a causa de la demostración de pudor por enseñar sus genitales. Esta figura no presenta los atributos comunes que la reconocen como la lujuria, si bien la abundancia de representaciones en las que aparecen juntos estos dos pecados en esta época ayuda a corroborar su identificación.

El resto de condenados que les acompañan y el ángel que escolta al grupo son de menor tamaño que el avaro y el lujurioso, altura impuesta por la ventana que se encuentra sobre ellos. Se distinguen cinco réprobos, colocados en una fila de cuatro, puesto que el quinto se encuentra en el mismo espacio que el tercero, es posible distinguir sus brazos y su cabeza a la altura del abdomen del tercer condenado. Ninguno de ellos porta atributo alguno con el que poder identificarlo con el resto de los pecados capitales. Las distintas posiciones que poseen los cuerpos de estos personajes transmiten su incertidumbre, su miedo. Algunos dirigen su mirada hacia el final de la fila, acaso enviando una súplica al ángel que les acompaña o asumiendo su inevitable destino ante la imposibilidad de huir,

mientras otros unen sus manos en una muestra del pavor que les produce el destino que les espera.

Esta psicostasis ha sido interpretada de diferentes maneras. Juan Carlos Steppe y José Javier López de Ocáriz afirman que se trata de un juicio de almas, José Eguía comparte su opinión aunque añade el matiz de que posee carácter individual, Raquel Sáenz propone un Juicio Final de carácter particular, y Lucía Lahoz presenta el tema como un Juicio Final<sup>178</sup>. Desgraciadamente no existen indicios que confirmen ninguna de estas identificaciones, por lo que la psicostasis de Gaceo no puede clasificarse como Juicio Final ni como juicio de almas. La imagen del pesaje no posee un contexto que la sitúe en un momento posterior a un fallecimiento, y faltan elementos clave para poder sostener que se trate de un Juicio Final, como la aparición de Cristo Juez o la resurrección de los muertos<sup>179</sup>. Lucía Lahoz defiende que en esta escena ha sido sustituido el Juez por el Trono de Gracia, y los santos y vírgenes completarían la escena actuando como elegidos y asesores del Juicio, pero no podemos aceptar esta teoría por falta de casos similares<sup>180</sup>. Más probable parece la propuesta de Juan Carlos Steppe de interpretar la imagen del ábside como una teofanía, la visión de la Gloria, de la Trinidad, y la visión de la adoración por parte de los personajes que la acompañan<sup>181</sup>.

---

<sup>178</sup> STEPPE, J. C.: «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis...», pp. 208-213; LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: «El programa iconográfico...», p. 71; EGUIA, J.: *Gaceo y Alaiza...*, p. 16; SÁENZ, R.: *La pintura gótica...*, p. 28; LAHOZ, M. L.: *El arte Gótico en Álava...*, p. 159.

<sup>179</sup> Juan Carlos Steppe se sorprende de que no exista la escena de la resurrección de los muertos en el conjunto de Gaceo, y no descarta la hipótesis de que podría haber decorado la parte baja del muro del ábside, si bien no se han descubierto los restos de una pintura anterior al siglo XVI en esa zona de la iglesia (STEPPE, J. C.: «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis...», p. 213)

<sup>180</sup> La autora afirma que esta misma sustitución se produce en el tímpano de San Miguel de Vitoria (Álava), imagen que analizaremos más adelante en este mismo capítulo, pero no aporta más ejemplos que apoyen este cambio (LAHOZ, M. L.: *El arte Gótico en Álava...*, p. 159). Germán de Pamplona, quien realizó un estudio sobre la imagen medieval de la Trinidad, presenta alrededor de treinta imágenes hispánicas del Trono de Gracia, de las cuales ninguna de ellas se encuentra en un contexto de Juicio Final (PAMPLONA, G. de: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970, pp. 89-118).

<sup>181</sup> Germán de Pamplona propone el siguiente significado para el Trono de Gracia: «el Cristo vencedor del mundo y de la muerte es acogido y presentado por el Padre, que nos lo dio en redención en un exceso de amor al mundo, en unión con el Espíritu Santo, cooperador en la Encarnación y Redención, para recibir la alabanza y la glorificación de los redimidos» (PAMPLONA, G. de: *Iconografía de la Santísima Trinidad...*, p. 94). Este significado se correspondería perfectamente con la imagen de adoración a la Trinidad del ábside de Gaceo.

La psicostasis perteneciente a este conjunto alude a la justicia divina, que ofrece la posibilidad de salvación a todo aquel que lo merezca, de la misma manera que ocurre con la Crucifixión situada a su lado. Estas imágenes muestran la misericordia del Señor, capaz de dar su vida por la humanidad y así brindarle la oportunidad de un destino eterno en el paraíso.

### **1.7.2.b.- Pinturas murales de La Loma**

Las pinturas de La Loma (Cantabria) forman parte del grupo de obras realizadas por un mismo taller que trabajó en la zona del Alto Campoo en los últimos años del siglo XV. En el capítulo siguiente, dedicado al juicio del alma, se estudiarán las pinturas palentinas de Santa María de Valberzoso (imágenes II-16 a II-18), atribuidas al mismo director del taller que llevó a cabo la decoración pictórica de La Loma, el llamado Maestro de Valdeolea.

La iglesia de Santa Olalla, perteneciente a La Loma, fue consagrada en 1174, aunque el aspecto que presenta actualmente ha sido muy modificado en cuanto al original, probablemente iglesia de una sola nave y cabecera recta. Posee todo el presbiterio, cubierto con cañón apuntado, decorado con pinturas murales, consideradas como el mejor conjunto pictórico mural de la Cantabria gótica<sup>182</sup>. De la misma manera que ocurre en Santa María de Valberzoso y en otras iglesias de la zona, la parte inferior del muro no contiene decoración pictórica, aunque podría haber desaparecido por destrucción causada, en su mayor parte, por la humedad.

Las pinturas nacen de la línea de imposta que separa el muro de la bóveda y, como en varias iglesias decoradas por el mismo taller, se estructuran en registros donde las escenas aparecen enmarcadas en recuadros. En ellas se ha representado la vida y martirio de santa Olalla (o santa Eulalia), patrona de la iglesia, y la Pasión de Cristo. Este relato comienza en la iglesia de La Loma por la escena de la Última

---

<sup>182</sup> Debido a su especial relevancia se le han dedicado diferentes estudios, como los de CAMPUZANO, E.: *El Gótico en Cantabria*, Santander, 1985, pp. 507-510; HUERTA, P. L.: «La pintura mural tardogótica en el norte de la provincia de Palencia y sur de Cantabria», *Pátina*, 8 (1997), pp. 106-115; BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, 1998, pp. 219-231; MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*, Palencia, 2001, pp. 251-278; entre otros.

Cena, colocada en el registro central del muro del Evangelio. Sobre esta imagen, el relato prosigue en la parte superior con el Prendimiento, la Flagelación y el Camino al Calvario. Al continuar la lectura hacia la derecha hasta llegar al arco triunfal se encuentran la Crucifixión, el llanto sobre Cristo muerto, el entierro de Cristo, la resurrección, la aparición de Cristo a María Magdalena y el descenso a los infiernos.

El primer recuadro dedicado a la santa patrona de la iglesia, en el que se representa su prendimiento, se encuentra bajo la pintura de la Última Cena, junto al muro frontal. En éste se han colocado otras dos escenas de la vida y martirio de santa Olalla: el juicio y el martirio por decapitación, imágenes separadas por la ventana central. Por último, en los recuadros que restan bajo la Última Cena se ha representado a Santiago, persiguiendo a caballo a los moros, y a san Miguel.

La escena protagonizada por el arcángel con la balanza lanceando al demonio (imagen I-6) no presenta grandes diferencias con las que se encuentran en Santa María de Valberzoso: el arcángel viste una armadura, el demonio se encuentra bajo sus pies y la lanza se dirige hacia su cara. En esta pintura es posible percibir la presencia de una figurita humana en cada uno de los platillos. El demonio estira su brazo hacia la balanza, aunque no consigue llegar a tocarla. Quizás sujeta la lanza con su mano, tal y como sucede en la psicostasis de la iglesia burgalesa de San Miguel Arcángel de Santiuste (imagen I-21), aunque la pérdida de la pintura no permite precisar el detalle de la colocación de los dedos.

La psicostasis representada en Valberzoso es considerada como una referencia al juicio del alma debido a su relación con la imagen de la Misa de san Gregorio. En el caso de La Loma no es posible asegurar una conexión directa con el Juicio Final o con el del alma, por lo que, a pesar de las grandes similitudes que presenta con las pinturas de esta iglesia vecina, en nuestro estudio forma parte del catálogo de san Miguel portador de la balanza.



### **1.7.3.- San Miguel y la balanza en la escultura**

En el presente grupo analizaremos diferentes tipos de obras. Entre ellas se encuentran los capiteles, soporte que ofrece un amplio desarrollo del tema, ya que únicamente en uno de los ejemplos figura el arcángel con la balanza sin la compañía de otros personajes. Junto a san Miguel, ángeles y demonios aguardan la llegada de aquéllos que han sido sometidos al juicio divino, con la intención de conducirles a sus siguientes destinos en el más allá. Asimismo, estudiaremos varios ejemplos que forman parte de las portadas de las iglesias, donde encontramos al arcángel coronando las puertas, en las dovelas de las arquivoltas o, como en la iglesia de San Miguel de Vitoria (Álava), decorando el tímpano de la entrada principal. Por otro lado, éste es un conjunto variado, muestra de la gran diversidad de soportes que fueron decorados con la representación de la psicostasis. Claves, esculturas y relieves realizados en diferentes materiales como piedra o alabastro, fueron las obras elegidas para exhibir al arcángel portador de la balanza.

#### **1.7.3.a.- El capitel de la Colegiata de Santillana del Mar**

En uno de los capiteles del claustro de la Colegiata de Santa Juliana, en Santillana del Mar (Cantabria), aparece la representación de una psicostasis con san Miguel lanceando al dragón y los elegidos y condenados custodiados por ángeles y demonios. Este claustro fue construido entre los años 1180-90 y 1225. Éste se apoya en el muro norte de la iglesia y se accede a ella por una puerta románica abierta en el primer tramo de la nave lateral norte. Tres son las alas antiguas que se han conservado, perdiéndose la del lado este. Prácticamente todos los capiteles del ala sur son figurativos, mientras que los del ala norte presentan decoración vegetal de gusto cisterciense, prueba de que la edificación del claustro debió comenzar por el ala sur y siguió por los lados oeste y norte, mostrando la transición llevada a cabo en el siglo XIII<sup>183</sup>.

---

<sup>183</sup> GARCÍA GUINEA, M. A.; PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Cantabria*, vol. I, Aguilar de Campoo, 2007, p. 390.

El capitel en el que aparece el pesaje se encuentra en el ala oeste<sup>184</sup>. En el resto de capiteles del claustro se han representado episodios pertenecientes al Antiguo Testamento, como Daniel entre los leones; escenas de la vida de Cristo y el Descendimiento de la Cruz, la lucha de las fuerzas del bien contra el mal mediante imágenes de combates entre caballeros y monstruos o entre ángeles y dragones, temas naturalistas de tipo costumbrista, además de capiteles con decoración vegetal, animal y de cestería.

San Miguel, al igual que el resto de los ángeles que intervienen en este pesaje, es de gran tamaño, ocupa toda la altura del capitel (imagen I-7). Todos ellos poseen unas enormes alas que, junto a los ampulosos ropajes, les confieren un aspecto imponente, solemne, que se contrapone al de los demonios, de menor tamaño y menos impresionantes. En este relieve el arcángel no sostiene la balanza, ésta pende directamente del techo. San Miguel, vestido con túnica, coloca su mano en uno de los platillos con el fin de retirar la cabecita humana que se halla en su interior. Esta cabecita representa la parte buena del individuo, que al finalizar el pesaje resulta salvada de la condena eterna. El otro platillo aparece desgastado, pero por la forma se intuye que el objeto que se ha colocado en su interior es también una cabeza. En este caso equivale a los pecados del individuo que está siendo juzgado.

El gesto que muestra el arcángel en este relieve podría entenderse como un intento de contrarrestar la trampa del demonio, aunque en este caso la erosión no permite afirmar que el diablo estire su brazo con el fin de falsear el resultado del pesaje. En el conjunto de obras que conforman nuestro estudio no vuelve a aparecer la imagen del arcángel ayudando a las almas a abandonar la balanza, y tampoco hemos encontrado representaciones similares pertenecientes a la península Ibérica, si bien existen ejemplos en los que otros ángeles asisten a las figuritas de los platillos, tal y como ocurre en las pinturas de San Martín de Tours de Gaceo (Álava, imagen I-4). No obstante, en un capitel francés de la Normandía datado en la primera década del 1100, en el interior de la iglesia Sainte-Croix de

---

<sup>184</sup> Algunos de los autores que han estudiado dicho capitel han sido CAMPUZANO, E.: *El Gótico en Cantabria...*, pp. 243-244; GARCÍA GUINEA, M. A.; PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico...*, Cantabria, vol. I, p. 398; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico...», p. 86, entre otros.

Saint-Lô (Manche), aparece una gran balanza suspendida del techo y san Miguel tiende su mano a una pequeña figurita colocada en uno de los platillos<sup>185</sup>.

En el capitel de Santillana del Mar, la otra mano de san Miguel sujeta una lanza que se introduce en la boca abierta del demonio, colocado al otro lado de la balanza. Tras él se hallan un grupo de cabezas encadenadas formando un racimo y otro demonio. Éste último sujeta una cadena que acaba en otro racimo de cabezas, colocado en la parte del capitel que mira al patio, de mayor tamaño que el anterior y, por consiguiente, que alberga un mayor número de cabezas (imagen I-8). Estos racimos representan a los condenados, aprisionados por los diablos para ser llevados al infierno tras haber sido juzgados mediante el pesaje.

Si continuamos la lectura del capitel hacia la izquierda descubrimos a un ángel atacando a otro demonio. El diablo está de pie y alza sus manos en dirección a la lanza clavada a la altura de sus ojos. Tras esta escena, otro ángel custodia a los elegidos, representados como bustos humanos (imagen I-9). Éstos se sitúan en dos registros colocados bajo los brazos protectores del ángel. En la última parte del capitel que queda por descubrir, la que corresponde a la parte interior del claustro, se encuentra un tercer ángel cuidando de varias cabezas representadas a sus pies (imagen I-10).

En el pesaje de Santillana del Mar no es sometido a juicio un único individuo sino que son varios los que van a pasar o han pasado por la prueba de la balanza, y esperan con sus respectivos anfitriones a ser conducidos al lugar que dictamine la sentencia. Los demonios encadenan a los réprobos formando unos terribles racimos de cabezas, probablemente con la intención de trasladarlos al lugar de tormento. Por otra parte, san Miguel ayuda a abandonar la balanza a aquéllos que son considerados aptos, y los ángeles los acogen y los preparan para la entrada al cielo o al purgatorio.

---

<sup>185</sup> GOETZ, U. C.: «L'iconographie de la Pesée des âmes dans la sculpture romane en France», *École Antique de Nîmes*, Bulletin n° 24 (1993-1998), p. 129.

### 1.7.3.b.- El capitel de Sobrepenilla: ¿imagen de la psicostasis?

En el interior de la iglesia de La Purísima de Sobrepenilla (Cantabria) se encuentra un capitel con una escena de pesaje acompañado por las representaciones de los dos pecados capitales más populares en el arte de esos momentos, la avaricia y la lujuria. Si bien la primera impresión parece indicarnos que se trata de una imagen de san Miguel con la balanza, albergamos algunas dudas sobre su interpretación<sup>186</sup>. De cualquier modo, el esquema compositivo y muchas de las características que contiene este relieve son propias del pesaje del más allá. Además, es una obra datada entre finales del siglo XII o principios del XIII, es decir, una de las primeras manifestaciones de la balanza pertenecientes al nordeste de la Corona de Castilla y por lo tanto merece nuestra atención.

La iglesia de La Purísima posee una única nave, con ábside cuadrangular. Al situarnos de cara a la cabecera, encontramos el capitel en el lado derecho del arco triunfal, sobre columnas dobles de fuste monolítico. En la parte frontal se encuentra un personaje sosteniendo la balanza (imagen I-11). Nuestra primera duda en cuanto a la identificación aparece con esta figura, ya que al no tener alas y vestir unas ropas más propias de las representaciones de los laicos no podemos asegurar que se trate de san Miguel, como podría parecer en un principio<sup>187</sup>. La característica esencial de los ángeles son las alas, aunque se conocen ejemplos en que no las llevan<sup>188</sup>. Es más, entre las imágenes que componen el catálogo del presente estudio se encuentran algunos ángeles que, posiblemente, nunca poseyeron alas, como el angelito que acompaña a la figura de san Miguel perteneciente a la iglesia de San Pedro de Tabira de Durango (Vizcaya, imagen I-35), datada en el siglo XIV, o la talla del arcángel que se encuentra en un caserío de Zumetxaga (Bakio, Vizcaya), ya del siglo XVI.

---

<sup>186</sup> En estudios anteriores ha sido identificada como escena del Juicio Final (CAMPUZANO, E: *El Gótico en Cantabria...*, p. 378) o como juicio de almas (GARCÍA GUINEA, M. A.; PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Cantabria*, vol. III, Aguilar de Campoo, 2007, p. 1489).

<sup>187</sup> Agradecemos a Jérôme Baschet la advertencia sobre los ropajes de este personaje.

<sup>188</sup> Marco Burrini presenta ejemplos de ángeles sin alas pertenecientes a la obra del Maestro de Cabestany, activo en el siglo XII, en su artículo «Reflexions sur les anges sans ailes, dans l'oeuvre du Maître de Cabestany», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, XXVIII (1997), pp. 63-74. En la pintura sobre tabla del siglo XV denominada *San Miguel pesando las almas* perteneciente a la colección del Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, el arcángel tampoco posee alas (<http://database.flg.es/ficha.asp?ID=2544>, página web consultada el 26/05/14).

Los ángeles siempre visten ropajes largos, que cubren la totalidad de la pierna, no como este personaje que únicamente porta una especie de falda corta que le cubre hasta la altura de las rodillas<sup>189</sup>. El único ejemplo que conocemos de un san Miguel sin alas y con falda corta es el de la mencionada cruz irlandesa de Muiredach, una de las primeras obras en las que aparece el pesaje, fechada a comienzos del siglo X. Pero es un ejemplo demasiado alejado en tiempo y espacio, además de que estas características del arcángel no vuelven a aparecer en una misma figura hasta el caso que nos ocupa.

Otra de las particularidades de este pesaje son los platillos, ya que contienen objetos circulares, el de la derecha es cóncavo y el de la izquierda, convexo. Por lógica, el círculo abultado debería ser más pesado que el contrario, pero en este caso la inclinación de la balanza indica que es al revés. Al otro lado de ésta, un diablo que posee garras en lugar de pies mira directamente al personaje que la sostiene, mostrándole los dientes<sup>190</sup>. Ambas manos manipulan la balanza por el lado del objeto abultado, apoyando la izquierda sobre la barra, mientras que en la otra sostiene un pequeño objeto con el que toca el platillo.

Bajo la balanza se encuentra un perro de aspecto similar a un galgo. El perro es un animal con significados ambivalentes en los bestiarios medievales<sup>191</sup>. Por una parte, es un guardián de las casas y de los rebaños, ayuda a su señor en la caza y es símbolo de fidelidad, y debido a ese honor figura en los monumentos funerarios a los pies de los yacentes. Sin embargo, su imagen también puede indicar una cualidad negativa. Es un animal impuro, representa a los pecadores que vuelven a sus propios vómitos, es decir, que vuelven a caer en el mismo pecado, simbolismo atribuido por los textos del libro de los *Proverbios* 26, 11: «Como el perro que lame su vómito, el necio que repite sus sandeces», y de la *Segunda Epístola de San Pedro* 2, 22: «Les ha sucedido lo de aquel proverbio tan

---

<sup>189</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, tomo 1, vol. 1, p.: 58: «Los ángeles adolescentes o adultos sólo llevan desnudos los pies, como Cristo y los Apóstoles».

<sup>190</sup> Este demonio recuerda al de la psicostasis del tímpano de Sainte-Foy de Conques (1120-1130), donde aparecen san Miguel y el demonio enfrentados, mirándose directamente a los ojos y separados por la balanza, colocada entre ellos. El diablo muestra los dientes al arcángel en una sonrisa burlona, mientras coloca un dedo en el astil de la balanza y con otro toca uno de los platillos.

<sup>191</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, pp. 129, 136.

cierto: “el perro vuelve a su vómito” y “la puerca lavada, a revolcarse en el cieno”». El obispo Eusebio de Cesarea comparó en el siglo IV a este animal en su *Historia Eclesiástica* 10, 4, 14 con el diablo: «Cual perro rabioso que rompe sus dientes contra las piedras que se le arrojan y descarga su furia, dirigida a los que le rechazan, contra unos proyectiles sin alma<sup>192</sup>». Este significado negativo parece más adecuado en el caso del relieve de Sobrepenilla. El perro podría ser un acompañante de los seres infernales que ocupan el capitel o una referencia a la reincidencia en el pecado por parte de los condenados que aparecen a los lados de la escena principal.

Tras el demonio se ha representado una figura femenina que agarra con ambas manos dos serpientes que le muerden los pechos, es decir, la imagen del castigo de la lujuriosa<sup>193</sup> (imagen I-12). Sus pies pisan a una pequeña figura colocada horizontalmente, acaso otro condenado, y junto a su cabeza se encuentra una piña. Esta misma fruta aparece en la arquivolta de la ventana con arco de medio punto que se encuentra en el frente del ábside.

Al otro lado del capitel, a espaldas del personaje que sostiene la balanza, un condenado porta una bolsa atada al cuello<sup>194</sup> (imagen I-13). Un demonio situado a su derecha le introduce algo en la boca, mientras que coloca su otra mano de manera frontal para mostrar al espectador lo que le está obligando a tragar: una moneda. Sin embargo, el castigo del avaro no acaba aquí, ya que un pequeño diablo colocado de manera horizontal junto a las cabezas del pecador y del personaje portador de la balanza introduce uno de sus dedos en el ojo del condenado. El diablillo, con la boca abierta y los pies en forma de garra, sostiene un bastón acabado en un objeto cuadrangular que no alcanzamos a identificar.

---

<sup>192</sup> EUSEBIO DE CESAREA; VELASCO, A. (ed.): *Historia eclesiástica*, tomo II, Madrid, 1973, p. 600.

<sup>193</sup> Sobre este tipo de representación, véase, entre otros: LECLERCQ-KADANER, J.: «De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles», *Cahiers de Civilisation Médiéval*, XVIII (1975), pp. 37-47; FRUGONI, C.: «L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIIe siècles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX (1977), pp. 177-188; MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: «La femme aux serpents”..., pp. 137-158. Remitimos a la nota al pie nº 129, donde mencionamos diferentes títulos dedicados a la imagen de la lujuriosa.

<sup>194</sup> Sobre las representaciones del avaro en el arte medieval, véase: LITTLE, L. K.: «Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom», *The American Historical Review*, vol 76, nº1 (1971), pp. 20-23; MARTIN-BAGNAUDEZ, J.: «Les représentations romanes de l'avare. Étude iconographique», *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, nº 50 (1974), pp. 397-432; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «Reflexiones sobre el castigo de la avaricia...», pp. 6-28; entre otros.

Paulino Rodríguez ya señaló la asociación entre la psicostasis y la representación de los pecados preferidos por el románico, la avaricia y la lujuria, en su análisis de la portada de la iglesia de Nuestra Señora de Baldós (Huesca), donde se encuentra una imagen del pesaje cercana a los castigos de estos dos pecados<sup>195</sup>. Además de presentar el capitel de Sobrepenilla como ejemplo, también menciona el caso del juicio representado en la galería de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (Burgos, imágenes II-11 a II-15), que será analizado en el segundo capítulo, dedicado a los juicios de almas, y el del porche francés de La Graulière (Corrèze), en el que se representa la muerte del rico junto a la psicostasis.

El capitel colocado en el extremo opuesto del arco no contribuye a resolver nuestras dudas (imagen I-14). Está decorado con varios personajes de difícil identificación. Comenzando por la izquierda, un bulto que podría ser un ave con cabeza convertida en cuerpo de serpiente y que apoya sus patas en el personaje que se encuentra a su lado<sup>196</sup>, seguido por una figura que levanta los brazos y sostiene una espada o bastón en una de sus manos. A continuación encontramos un personaje colocado de manera frontal que sujeta una barra con ambas manos. La aportación más significativa de estas figuras es el hecho de que visten la misma túnica corta que el personaje que sostiene la balanza en el capitel contrario, típica en los laicos. Las siguientes figuras son una sirena con dos colas y un ave junto a su cabeza, y la última parece un animal que apoya sus patas en la cola de la sirena. La presencia de la sirena, que hace referencia a la tentación, sugiere que pueda existir una relación temática entre ambos capiteles.

Ahora bien, si aceptamos que el portador de la balanza es san Miguel, el mensaje que dirige este capitel a los espectadores es evidente: la persistencia en una vida de pecado comportará un destino de tormento tras el juicio divino. Sin embargo, si el que realiza el pesaje es un laico, podría tratarse de un mercader que, animado por el demonio que se encuentra frente a él, falsifica los resultados de sus

---

<sup>195</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina...*, pp. 199-204. También presenta la psicostasis de La Purísima de Sobrepenilla en relación con los pecados en RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico...», pp. 87-88.

<sup>196</sup> De esta manera ha sido interpretado por GARCÍA GUINEA, M. A.; PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico...*, Cantabria, vol. III, p. 1.489.

cuentas para beneficio propio, lo cual le comportará un castigo en el más allá, representado en el tormento del avaro que se encuentra a su lado. En este caso, el perro, símbolo de la reincidencia en el pecado, anunciaría la continua repetición del engaño llevado a cabo por el mercader.

Ambas hipótesis presentan interrogantes: si se trata de san Miguel, ¿ha sido un error del escultor el hecho de representar al arcángel sin alas y con ese tipo de vestimenta? ¿Qué son los objetos colocados en los platillos? Por otra parte, la escena podría estar mostrando el engaño y castigo de un mercader avaro, donde el demonio le está favoreciendo al trampear el resultado de la balanza. El peso incoherente de los objetos cóncavo y convexo secundaría esta idea. Pero si convenimos que se trata de esta escena, ¿por qué razón aparece la lujuriosa? ¿simplemente por la frecuente representación de ambos castigos? Si bien la popularidad de las imágenes de la psicostasis constituye un argumento frente a la representación del mercader, las inusuales características de esta escena no permiten dar una interpretación concluyente.

### **1.7.3.c.- Capitel de San Severino de Balmaseda**

El siguiente capitel está datado entre los siglos XIII y XIV, se encuentra en Vizcaya, en la iglesia de San Severino de Balmaseda<sup>197</sup>. Éste es un templo de tres naves de diferente altura, de cuatro tramos cada una y con ábside ochavado en la central, que posee una ornamentación escultórica en sus capiteles muy interesante y variada. En el edificio abunda la faja-capitel corrida surgida de la fusión de capiteles individuales delimitados entre dos gruesas molduras, polilobulada la inferior y a base de líneas rectas la superior. Tal es el caso del capitel que contiene la escena del pesaje, que se encuentra adosado al muro sur. En otros se representan animales enfrentados, bestias con cabezas humanas, personajes femeninos y masculinos, seres monstruosos, etc, es decir, diferentes referencias a la lucha entre el bien y el mal.

---

<sup>197</sup> MUÑOZ-BAROJA, J.; IZAGUIRRE, M. (coords.): *Monumentos de Bizkaia. Monumentos nacionales*, tomo I, Zamudio, 1987, pp. 13-17.



En la faja-capitel en la que se representa la psicostasis (imagen I-15), san Miguel se sitúa en el centro, estableciendo la separación entre los ángeles, a su derecha, y los seres infernales, a su izquierda, donde se encuentran los que ya han sido juzgados mediante el pesaje. El arcángel aparece de manera frontal, sosteniendo la balanza con su mano derecha mientras con la otra sujeta una lanza crucífera con la que ataca al diablo, derribado a sus pies. En los platillos, dos cabecitas sonrían, ajenas al intento del demonio de trampear el resultado. Éste se encuentra estirado en el suelo boca arriba, con las piernas dobladas y alargando un brazo con el que toca la balanza.

A la izquierda se encuentran dos ángeles guardando a los elegidos, colocados en paños y representados como cabecitas (imagen I-14), tal y como ocurre en el capitel perteneciente a la colegiata de Santillana del Mar (Cantabria, imagen I-9). Entre los ángeles se ha situado una figura con corona que interpretamos como otro de los elegidos, ya que no tiene alas y une sus manos en posición de orar. Anteriormente hemos podido ver a otros bienaventurados coronados en las pinturas murales de San Martín de Tours de Gaceo (Álava, imagen I-4). A los pies de este personaje se encuentran tres cabecitas pertenecientes a otros elegidos. Tanto ellos como los ángeles presentan una apariencia serena y tranquila, en contraposición con el lado opuesto del capitel, lugar de horror y dolor.

Este lugar se sitúa al otro lado de la psicostasis. Allí varios demonios atormentan a los condenados (imagen I-17). Algunos de estos seres infernales tienen la lengua fuera, otros tienen pico en lugar de boca, y todos ellos presentan un aire festivo, parecen divertirse con sus tareas, lo que otorga a esta visión un aspecto más espantoso. El diablo más cercano a san Miguel transporta en su espalda a una mujer con tocado, elemento que informa de que se trata de una casada o viuda. El castigo que le espera pudiera ser consecuencia del pecado de la lujuria, probablemente el adulterio a causa de su condición, dado que la figura ha sido representada con pechos y con el sexo muy marcado. A continuación, dos demonios avivan el fuego de la caldera con fuelles. En el interior de la gran olla asoman varias cabecitas. Por último, otro diablo acarrea a otro de los pecadores,

colocado sobre sus hombros. En este caso no presenta ningún atributo que aporte información sobre la razón de su tormento.

De este modo, en este capitel perteneciente a la iglesia de San Severino de Balmaseda se muestra el juicio y los posibles destinos a los que son conducidos los que se someten a la balanza: un lugar donde los ángeles acogen a los bienaventurados o un infierno de tortura poblado por demonios.

### **1.7.3.d.- Tímpano de San Miguel de Vitoria**

La iglesia alavesa de San Miguel de Vitoria es de planta rectangular con tres naves desiguales de cuatro tramos, cabecera ochavada y dos capillas absidales laterales. Asimismo, cuenta con tres capillas en el muro izquierdo, y otras cuatro en el derecho, donde se abre la puerta principal con su pórtico. A esta puerta pertenece el tímpano, datado a finales del siglo XIV, el cual se presenta de una forma muy original, dividido en tres registros donde se representan escenas de la hagiografía del arcángel (imagen I-18)<sup>198</sup>. Si bien existen precedentes en los que aparece la imagen de san Miguel en el tímpano, como en la iglesia zaragozana de San Miguel de Biota, no resulta fácil encontrar ejemplos españoles o europeos donde se escenifiquen episodios de su leyenda dispuestos de esta manera<sup>199</sup>.

En el nivel superior de este tímpano aparece el Trono de Gracia, con Dios Padre sentado en él y la imagen de Cristo crucificado ante Él. A los lados, la Virgen y san Juan Evangelista arrodillados, adorando a la Santísima Trinidad, y a sus espaldas se sitúan dos ángeles músicos, el de la derecha parece tocar un laúd, símbolo de la alegría celestial en época medieval, y el de la izquierda un salterio. En el segundo registro se encuentra representada la leyenda del Monte Gárgano, con Gárgano junto a su criado persiguiendo al toro hasta la cueva en el lado izquierdo, seguido por el momento en el que ambos se presentan ante el obispo y, finalmente, la aparición del arcángel al obispo de Abranches. En el tercer nivel continúa el

---

<sup>198</sup> Sobre la iglesia de San Miguel de Vitoria, véase ENCISO VIANA, E.: «Parroquia de San Miguel Arcángel», en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1968, pp. 183-216.

<sup>199</sup> SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: *Iconografía Gótica...*, pp. 218-219.

relato en el lado derecho con la procesión a la cumbre de la montaña. Al lado de esta escena, el pesaje llevado a cabo por san Miguel, y otros dos episodios de su leyenda, en referencia al santuario de Mont Saint Michel.

María Lucía Lahoz considera la imagen del Trono de Gracia como una sustitución de Cristo Juez, tal y como defiende que ocurre en las pinturas de la también alavesa iglesia de San Martín de Tours de Gaceo, y por tanto interpreta esta psicostasis como un fragmento del Juicio Final<sup>200</sup>. Como hemos explicado en el análisis de las pinturas murales de Gaceo, no estamos de acuerdo con esta interpretación del Trono de Gracia, puesto que no se conocen otras obras en las que esta imagen cumpla la función de Juez. Por otra parte, en el mismo artículo, la autora presenta su hipótesis sobre la colocación del relieve de la psicostasis en el nivel inferior del tímpano, ubicación que supone condicionada por la celebración de juicios delante de la portada<sup>201</sup>. En el Fuero de Población de Vitoria, concedido por Sancho el Sabio de Navarra en 1181, se establece que los juicios y juramentos de los cargos municipales se lleven a cabo en la portada de San Miguel, o al menos en sus cercanías: «Vuestro vecino o el extranjero que debiera prestar o recibir juramento, no jure en otro lugar, sino en la iglesia de san Miguel que está a la puerta de vuestra villa. [...] Tened siempre vuestro tribunal medianedo a la puerta de vuestra villa y allí dad a todos los hombres que tuvieren de vosotros una demanda judicial, la satisfacción acordada en juicio<sup>202</sup>». El mencionado “medianedo” o Medianero hace referencia al lugar también llamado “del Juicio”, lo que hoy en día se conoce como Plaza del Machete, situada junto a la iglesia de San Miguel<sup>203</sup>. Ladislao de Velasco explica que en dicho lugar se realizaban los juicios, como el mencionado en el convenio celebrado entre los vitorianos y los Caballeros de la Cofradía de Álava el 18 de agosto de 1258, si bien no añade la referencia documental en la que aparece dicha información<sup>204</sup>. Una cédula de Fernando IV de

---

<sup>200</sup> LAHOZ, M. L.: «El pórtico de San Miguel: espejo y reflejo de la historia vitoriana», *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales=ondasunen artapen eta berriztapena*, nº 5 (2004), pp. 35-38.

<sup>201</sup> Esta idea es aceptada por Felicitas Martínez de Salinas y Juan José Usabiaga en MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.; USABIAGA, J. J.: «Arte Medieval», en CASTAÑER, X. (coord.): *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX*, San Sebastián, 2003, p. 41.

<sup>202</sup> VILLIMER, S. (ed.): *Documento facsímil del Fuero de Población de Vitoria*, Vitoria, 1980.

<sup>203</sup> KNÖRR, H.; MARTÍNEZ DE MADINA, E.: *Toponimia de Vitoria I. Ciudad*, Bilbao, 2009, pp. 143-144.

<sup>204</sup> VELASCO, L. de: *Memorias del Vitoria de antaño*, Vitoria, 1985 (1889), p. 133.

1312 ordena que los alcaldes realicen sus audiencias y juicios delante de la puerta de San Miguel, como es la costumbre<sup>205</sup>. Desconocemos si a finales del siglo XIV, fecha en la que se esculpieron los relieves del tímpano, aún continuaban celebrándose los juicios en dicho lugar. Ahora bien, aunque la teoría de María Lucía Lahoz podría ser admisible, los juicios realizados en la puerta de las iglesias eran algo bastante frecuente en época medieval, por lo que, si la ubicación de esta psicostasis está realmente condicionada por ello, resulta extraño que esta distribución aparezca únicamente en el tímpano vitoriano. Por otro lado, la falta de datos sobre la relación entre las funciones desempeñadas en el pórtico de San Miguel a finales del siglo XIV y la creación de un tema iconográfico que se corresponda con estas funciones nos plantea dudas, teniendo en cuenta que el resto del tímpano no hace referencia a estas cuestiones sino al titular del templo.

En este relieve, san Miguel aparece en posición central, con el pelo rizado cayendo sobre sus hombros y un nimbo lobulado rodeando su cabeza (imagen I-19). Porta la vestimenta angelical, sin referencia alguna a su tarea militar. En la mano derecha sostiene la balanza, que ha perdido el brazo horizontal pero conserva los platillos, si bien en este caso se asemejan más bien a sacos o bolsas. En ellos, dos figuritas son atendidas por los personajes que se encuentran a su lado. A la derecha de san Miguel, un ángel con las manos veladas se prepara para recibir el alma que se encuentra saliendo de uno de los sacos. Tras él se sitúa un ángel tocando un laúd, el mismo instrumento de cuerda que el ángel colocado a la derecha del Trono de Gracia. En el pesaje se representan las almas de los que ya han pasado por la balanza bajo la tutela de ángeles y de demonios situados a ambos lados de san Miguel. Sobre los dos ángeles se ha representado el seno de Abraham mediante una figura de la cual sólo vemos la cabeza, los brazos y la tela que sostiene, en la que se encuentran tres cabecitas pertenecientes a los elegidos ya salvados<sup>206</sup>.

A la izquierda del arcángel, un demonio que viste una especie de taparrabos se dispone a sacar el alma del otro saco. El condenado parece girar su cabeza hacia

---

<sup>205</sup> ENCISO VIANA, E.: «Parroquia de San Miguel...», p. 185. Archivo Municipal de Vitoria, sig. 24-36-11.

<sup>206</sup> Sobre la imagen del seno de Abraham en el arte medieval, véase BASCHET, J.: *Le sein du père...*

san Miguel en un gesto de súplica, esperando su ayuda, pero el arcángel se mantiene firme e impassible, con su mirada puesta al frente. El tiempo de arrepentirse y pedir perdón ha pasado. Un gran diablo alado, de tamaño algo menor que san Miguel, se encuentra junto a dicha escena. Éste estira el brazo de un pecador colocado sobre su hombro con el fin de arrojarlo a una caldera situada a sus pies, en la que pueden verse varias cabecitas que representan a los condenados.

El relieve de esta portada muestra una representación del pesaje muy similar a lo que hemos podido ver hasta ahora en otras obras como son los capiteles, con el arcángel sosteniendo la balanza en el centro de la composición, marcando la división entre elegidos, en este caso acompañados por ángeles y el seno de Abraham; y los condenados, sufriendo las torturas de los demonios, consecuencia del pecado por el que han sido juzgados en la balanza.

### **1.7.3.e- Portada de Santiuste**

A la iglesia de San Miguel Arcángel de Santiuste (perteneciente a la localidad de Pampliega, Burgos) pertenece una psicostasis fechada en la primera mitad del siglo XV. El templo, tardogótico, es un edificio de planta rectangular y cabecera cuadrada, con espadaña a los pies y portada abierta al mediodía, al mismo lado que se adosa la sacristía, fechada en 1686<sup>207</sup>.

La figura se encuentra en la fachada, coronando el arco conopial de la puerta de acceso (imagen I-20). El estado de la escultura, muy deteriorada y cubierta en gran parte por musgo, no permite apreciar muchos de sus detalles, si bien pueden distinguirse sus atributos básicos: san Miguel viste la túnica angelical, sostiene la balanza en su mano derecha y la lanza en la izquierda (imagen I-21). Aunque la piedra presenta una erosión importante, es posible percibir una figura con las manos unidas en el interior de los platillos. También es difícil distinguir las formas exactas del demonio, aunque puede verse el bulto correspondiente al

---

<sup>207</sup> GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 1063-1065.

cuerpo y a sus piernas, y uno de sus brazos estirado sujetando la parte inferior de la lanza. La punta de ésta se introduce en su boca abierta, donde se advierten los dientes y la lengua. No nos atrevemos a decir si alarga su otro brazo hacia uno de los platillos, pues se distingue una forma, pero bien pudiera ser un pliegue de la túnica del arcángel.

El resto del arco presenta decoración vegetal, y en los apoyos se han colocado dos ángeles músicos, también muy degradados, que tocan instrumentos de cuerda. Los ángeles portadores de instrumentos musicales suelen hacer referencia a la gloria de Dios o al paraíso. Juan J. Calzada señala que en este caso podrían estar pregonando la victoria del bien sobre el mal, «el triunfo de un juicio justo en el que el demonio derrotado por san Miguel no va a poder hacer fraude<sup>208</sup>».

### **1.7.3.f.- Portada de Gernika**

La figura de la psicostasis se encuentra en una de las arquivoltas de la entrada de la iglesia de Santa María de Gernika-Lumo (Vizcaya). El templo presenta planta y alzado góticos del siglo XV. Su construcción finalizó el año 1449, tal y como consta en una inscripción situada sobre el pilar central de la portada: «MYLL ET CCCC ET XLIX SANCHO DE ENPARN». A causa de diferentes incendios a lo largo de los siglos y de los bombardeos de 1937 la iglesia quedó dañada, especialmente la cubierta y la capilla central de la nave de la Epístola, además de sufrir la desaparición de diferentes obras muebles y del archivo parroquial<sup>209</sup>.

En la fachada, a ambos lados de la portada, originariamente se encontraban cuatro esculturas, aunque hoy en día únicamente se conservan tres (imagen I-22). Dos de ellas son femeninas y parecen sostener botes de perfumes, se trataría de las Marías que se dirigieron al sepulcro de Cristo<sup>210</sup>. La portada se estructura en una

---

<sup>208</sup> CALZADA, J. J.: *Escultura Gótica Monumental...*, p. 54.

<sup>209</sup> ZABALA, A.; GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTOYA, D. (dirs.): *Monumentos de Vizcaya. Uribe-Busturialdea-Lea-Artibai*, tomo II, Zamudio, 1987, pp. 115-116.

<sup>210</sup> El profesor Yarza sugiere que pudo existir una tradición actualmente perdida que identificaba al ángel que recibe a las Marías con san Miguel. La historia de la visita a la tumba vacía gozó de una gran popularidad a finales de la Edad Media y fue base para uno de los dramas litúrgicos más

puerta doble dividida por un parteluz, donde se encuentra la Virgen con el Niño. Centradas en las jambas laterales se han colocado las esculturas de san Pedro y san Pablo. La parte superior de la portada está formada por arquivoltas molduradas, excepto las dos más cercanas al exterior y la que está junto al tímpano, que son figuradas. En esta última aparecen escenas de caza, animales diversos, acróbatas en posturas imposibles y otros personajes, todo ello en un entorno vegetal con plantas y frutas. El tímpano también presenta decoración gótica, sin figuración.

En la arquivolta exterior se muestra decoración vegetal, pero en los apoyos de esta arcada se han representado figuras. En el lado derecho se encuentra un ángel que porta un libro abierto. En el lado contrario, unas bestias atacan a dos personajes (imagen I-23), cada uno de ellos tiene a dos animales que le muerden la cara a la altura de los ojos<sup>211</sup>.

La siguiente arquivolta está compuesta por diferentes figuras. En el apoyo de la derecha, una pareja de seres demoníacos con caras representadas en sus cuerpos muerden los brazos de un personaje, mientras le sostienen con sus garras. A continuación aparecen san Miguel, varios santos y santas, entre los que se encuentran san Andrés con la cruz aspada, santa Marina con el dragón y santa Catalina mostrando la rueda, los componentes del tetramorfos (algunos de ellos sostienen filacterias que les identifican), y, por último, un ángel con una filacteria en la que puede leerse «AVE MARIA». En el apoyo izquierdo se ha representado a una pareja, hombre y mujer, cogidos del brazo.

En esta ocasión san Miguel viste la túnica angelical (imagen I-24). Sin embargo, su función militar queda revelada por la lanza crucífera que clava en la

---

difundidos (YARZA, J.: «San Miguel y la balanza...», p. 147). Asimismo, la *visitatio sepulchri* aparece representada en diferentes ocasiones en relación a una escena de psicostasis, como en los relieves palentinos de Vallespinoso de Aguilar, Villanueva de la Peña y Santa Eufemia de Cozuelos, en los que se encuentra a las Marías junto a la imagen del juicio divino. La relación entre estas escenas ha sido señalada por José Luís Hernando Garrido, quien explica que existe un vínculo entre ellas, dado que la redención avanzada por Cristo afecta a los creyentes tras el juicio del alma (HERNANDO GARRIDO, J. L.: «La representación del diablo en la escultura románica palentina», *Codex Aquilarensis*, nº 11 (1994), pp. 194-195).

<sup>211</sup> La portada de Santa María de Baldós (Huesca), que cuenta con una psicostasis entre las imágenes de sus capiteles, posee una ménsula en la que se ha representado una imagen similar. En esta ocasión se muestra el castigo de la mujer lujuriosa, acosada por animales de aspecto felino que le muerden ambos lados de la cara y arañan sus pechos y su sexo (RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina...*, p. 201).

boca del dragón, tendido de espaldas a sus pies. La balanza, en la que son pesadas dos cabecitas, permanece completamente horizontal, no se tuerce pese al intento del demonio de inclinar uno de los platillos posando su mano sobre él.

La presencia de los santos y santas en esta portada transmite un mensaje de ánimo a los fieles para intentar mantenerse firmes ante el pecado, y más aún con figuras luchadoras contra el mal y el demonio como son santa Catalina y santa Marina. Asimismo, san Miguel realizando el pesaje y la visión de los condenados, siendo torturados por seres infernales y por bestias, constituyen un recordatorio de que el dejarse llevar por las tentaciones comportará un juicio y su correspondiente castigo. La pareja que aparece cogida por el brazo, situados justo debajo del ángel con la inscripción que alaba a la Virgen, podrían ser dos de los elegidos, una muestra de aquéllos que han alcanzado la salvación como contrapunto de los que deben sufrir las penas a causa de sus actos pecaminosos. En todo caso, la lectura de la portada es evidente: es preciso evitar por todos los medios el caer en el pecado y la tentación, puesto que Dios impartirá justicia, premiando a los justos y castigando a los réprobos.

### **1.7.3.g.- Portada de Elgoibar**

Una portada muy similar a la de Gernika-Lumo se encuentra en el municipio de Elgoibar (Guipúzcoa). Además de presentar una estructura muy similar, varios de los personajes y de los motivos pertenecientes a la portada anterior se repiten en ésta. Asimismo, si bien estas figuras no son idénticas, presentan características semejantes. Por consiguiente, es probable que los escultores de estas dos portadas siguieran un mismo modelo en su realización o se inspiraran en una de ellas para crear la otra. Por otra parte, no creemos que se trate de dos obras de un mismo taller, ya que la ejecución de ambas es muy diferente, la escultura de Elgoibar es más elaborada, mientras que la de Gernika-Lumo resulta más tosca y simplista.

La portada a la que nos referimos pertenecía a la iglesia de San Bartolomé de OIaso, de la que sólo se conserva la fachada, utilizada actualmente como entrada al cementerio de la localidad (imagen I-25). La distribución es prácticamente la



misma que la de Gernika-Lumo: una puerta doble dividida por un parteluz, con grandes arquivoltas que envuelven las puertas, molduradas en su mayoría, si bien algunas muestran figuración. La escultura del parteluz se ha perdido, quedando el nicho vacío. A la derecha, san Pablo y san Bartolomé, y a la izquierda, otros dos santos. A ambos lados de la portada se colocaban dos esculturas de las cuales sólo se conserva la de la izquierda, que representa a san Sebastián con las manos a la espalda y con una soga atada a los tobillos. No conserva las flechas pero pueden verse los orificios dejados por ellas.

En la fachada se sitúan algunos demonios y bestias colocados junto al arco que bordea la portada, decorado este último con motivos vegetales. El nacimiento de unas grandes arcadas también aparece esculpido con figuración. No es posible apreciarlo completamente, ya que parte del apoyo se encuentra hundido en el muro, pero en la parte visible de ambos capiteles se encuentran dos pequeñas cabezas y a una de ellas le muerde la cara un ser demoníaco, el mismo motivo que encontramos en Gernika-Lumo en un capitel-apoyo (imagen I-26).

El tímpano tampoco presenta figuración, ésta la encontramos en las arquivoltas segunda y cuarta. En la más cercana al tímpano se encuentran varias santas, entre ellas santa Catalina, una de las Marías portando el tarro de perfume y santa Marina con la gran cabeza de dragón a sus pies. En la cuarta arquivolta se ha representado a san Miguel, a varios santos y a un ángel que sostiene una filacteria con una inscripción: «AVE MARIA».

San Miguel es una de las figuras que encontramos muy similar a su correspondiente en Gernika-Lumo. En esta ocasión la balanza es de tamaño mucho menor que en el modelo anterior, y el dragón, al que la lanza crucífera atraviesa la cabeza completamente, no estira su brazo (o ala, en este caso) para intentar variar el resultado del pesaje (imagen I-27). El resto de características son las mismas: el arcángel viste túnica, sujeta la balanza en la mano derecha y la lanza en la izquierda, y en los platillos, que permanecen igualados, pueden verse las cabecitas de dos pequeñas figuras.

En esta portada volvemos a encontrar elementos que envían un mensaje judicial, que testimonian la constante presencia de la justicia de Dios. En esta

ocasión una mayor afluencia de seres demoníacos impide olvidar el destino que espera a aquéllos que no sigan el ejemplo de los santos y caigan en las garras del pecado.

### **1.7.3.h.- Portada de Labraza**

La siguiente representación de san Miguel, fechada en el siglo XV, se encuentra en un pequeño podio sobre la puerta de acceso de la parroquia de San Miguel de Labraza (Álava)<sup>212</sup>. El edificio, originariamente gótico pero con repetidas restauraciones, es de planta rectangular, con cabecera de medio hexágono y tres tramos de nave con capillas rehundidas en los muros.

El arcángel es la única figura que decora la entrada de esta iglesia. San Miguel tiene el cabello largo y liso y aparece vestido con túnica y toga, está repintado (imagen I-28). Dirige su mirada hacia abajo, hacia aquellos fieles que se acercan a la puerta de la parroquia. Su mano derecha sujeta la lanza que se hunde en el pecho del demonio tendido a sus pies, quien estira ambos brazos para intentar agarrar el platillo de los pecados. En la balanza, dos pequeñas figuritas colocadas de manera frontal unen sus manos en posición de orar. El resultado del pesaje es positivo, la balanza aparece inclinada hacia el costado de las buenas obras.

### **1.7.3.i.- Un alabastro inglés en Vizcaya**

En una colección particular de Lekeitio (Vizcaya) se conserva un relieve de alabastro de origen inglés fechado en el siglo XV, en el que se representa a san Miguel llevando a cabo el pesaje<sup>213</sup>. Le acompaña la Virgen María, situada a su

---

<sup>212</sup> Citado en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo I. Rioja Alavesa*, Vitoria, 1967, p. 63.

<sup>213</sup> Sobre los alabastros de origen inglés, consultar HILDBURG, W. L.: «An English alabaster carving of St. Michael weighing a soul», *Burlington Magazine*, 89 (1947), pp. 129-131; CHEETHAM, F.: *English medieval alabasters: with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984; del mismo autor: *Alabaster Images of Medieval England*, Woodbridge, 2003; FRANCO, A.: *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, 1999; de la misma

derecha, quien apoya su mano izquierda y su rosario sobre uno de los extremos del brazo de la balanza<sup>214</sup>. La Virgen aparece en esta obra como intercesora, prestando su ayuda a los que son sometidos a juicio mediante la colocación de su rosario en el platillo de las buenas obras.

Este tipo de representaciones donde la Virgen acompaña a san Miguel en el pesaje aparece de manera casi exclusiva en alabastros ingleses del siglo XV<sup>215</sup>. La Virgen María ejerce como intercesora o abogada de la humanidad en numerosas escenas del Juicio Final. Sin embargo, no es frecuente encontrarla en las escenas de psicostasis que no forman parte del Juicio llevado a cabo al final de los tiempos. En estos casos, la Virgen no aparece arrodillada o en actitud de súplica ante Cristo Juez como es habitual, sino que se encuentra de pie junto a la balanza, acercando el rosario que porta en su mano a la figurita colocada en el platillo de las buenas obras.

Estas imágenes representadas en los alabastros ingleses recuerdan a los *exempla* en los que se relata cómo la Virgen presta su ayuda colocando su mano o

---

autora: «Un camino de ida y vuelta: alabastros ingleses en España de regreso a Inglaterra. Referencias iconográficas», en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia. XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 22-26 de noviembre de 2004*, Madrid, 2005, pp. 237-253; entre otros.

<sup>214</sup> Los propietarios de la obra no permiten visitarla, por lo que no ha sido posible fotografiarla. Se da noticia de su existencia en GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M.: *Torres de las Encartaciones*, Bilbao, 2004, p. 236: «en la torre de Uriarte (Lekeitio) se conserva un relieve gótico de temática religiosa, uno de los difundidos alabastros ingleses bajomedievales». Jesús Múñiz la presenta en su trabajo de fin de máster inédito (*Imágenes del arcángel san Miguel en Bizkaia: Una propuesta de análisis de la imaginería gótica*, trabajo de fin de máster inédito dirigido por Pedro Echeverría Goñi (Facultad de Letras, Universidad del País Vasco), Vitoria, 2011, pp. 46-47, 103-104), donde propone la datación aproximada de 1420-1470.

<sup>215</sup> Este tema se encuentra en algunas ocasiones en otras clases de soportes. Francis Cheetham presenta un relieve con este mismo motivo situado en el muro exterior de la iglesia de St. Michael en Minehead (Somerset, Inglaterra) como muestra de la influencia que tuvieron estos alabastros (CHEETHAM, F.: *English medieval alabasters...*, p. 49). Además de estas obras, conocemos ejemplos ingleses con esta temática en pintura mural. En la iglesia de South Leigh (Oxfordshire), realizada en el siglo XIV, la Virgen se sitúa junto al platillo de las buenas acciones y coloca su rosario sobre él. En el centro de la pintura, san Miguel alza una espada con su mano izquierda mientras sostiene la balanza con la derecha. El platillo correspondiente a los pecados, que pende sobre una boca monstruosa abierta, está ocupado por un diablillo. Otros seres infernales dispuestos alrededor del plato intentan inclinarlo a su favor (PERRY, M. P.: «On the psychostasis...», p. 215). También al siglo XIV pertenecen los frescos de la iglesia de Lenham (Inglaterra), donde se representa el tema del pesaje con la compañía de la Virgen. Esta pintura es citada en BASCHET, J.: «Anima. Iconografía», *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. I, Roma, 1991, p. 807.

una gota de la sangre de Cristo sobre la balanza, en contraposición al diablo que intenta trampear el resultado<sup>216</sup>.

### **1.7.3.j.- Capitel de Barrios de Villadiego**

En el templo parroquial dedicado a San Pedro Apóstol de Barrios de Villadiego (Burgos) se encuentra otro capitel con la representación de la psicostasis realizado en el siglo XV. Éste es un edificio tardogótico de nave única, construido en sillería, con cubierta de bóvedas de crucería y cabecera recta. Este ejemplo presenta algunas diferencias en cuanto al resto de imágenes, ya que aunque san Miguel muestra sus dos funciones principales, la judicial y la militar, no aparece lanceando al dragón. De hecho, ni siquiera es posible confirmar la presencia de este ser monstruoso, ya que la falta de pericia del escultor y la tosquedad del relieve dificultan su lectura.

Si bien se trata de una figura muy erosionada, puede apreciarse perfectamente la balanza en su mano derecha, con los platillos representados con forma circular (imagen I-29). En una de las claves de bóveda de la iglesia de San Pedro de Vitoria, realizada a fines del siglo XV, (Álava, imagen I-30) también podremos ver otro caso de unos platillos similares, aunque en estos círculos-platillo se han representado cruces y los de Vitoria son totalmente lisos.

En la otra mano sostiene una espada que apunta hacia arriba, característica que no aparece en ningún otro ejemplo cercano, pero que es un atributo que aparece en representaciones de este tipo a partir del siglo XIII. En realidad, tal y como ha apuntado Juan J. Calzada, el arma parece más bien un puñal que una espada<sup>217</sup>. En un primer momento se podría pensar que estamos ante una personificación de la justicia, la virtud cardinal, si no fuera por las grandes alas que surgen de la espalda del arcángel y se extienden a ambos lados de la figura, superando los límites del capitel y llegando a tocar los muros adyacentes. Asimismo, una forma que parece una cabeza con cuernos colocada en la parte

---

<sup>216</sup> Estos y otros relatos similares son presentados en el apartado 2.3.6.a.- *La balanza empleada en el juicio del alma*.

<sup>217</sup> CALZADA, J. J.: *Escultura Gótica Monumental...*, p. 55.

inferior izquierda de la imagen nos hace pensar que pudiera tratarse de una referencia al demonio, aunque no nos aventuramos a asegurar esta identificación por falta de obras similares conocidas.

Generalmente, el modelo iconográfico de san Miguel como comandante del ejército celestial se completa con la aparición del demonio o dragón, a quien acostumbra a atacar con una lanza. En esta figura se han representado las dos funciones del arcángel de una manera más simple y esquemática que en los casos que conocemos, por medio de la aparición de una balanza y de una espada.

### **1.7.3.k.- Clave de San Pedro de Vitoria**

En la iglesia de San Pedro Apóstol de Vitoria (Álava) se encuentra un san Miguel esculpido en una clave de bóveda de la nave central, fechada a finales del siglo XV<sup>218</sup>. El templo al que pertenece es una construcción del siglo XIV, de planta de cruz latina de tres naves, cubierta por bóveda de crucería<sup>219</sup>.

En este caso el arcángel porta vestimenta militar (imagen I-30). La lanza se introduce en la boca del diablo, quien se encuentra derribado bajo los pies del arcángel. Este demonio está tirado en el suelo, y toca con su mano izquierda la pierna de san Miguel en un gesto que podría ser interpretado como una demanda de clemencia. Al mismo tiempo, coloca su otra mano en el platillo cercano a su cabeza, seguramente con la intención de variar el resultado del pesaje aunque no lo consigue, la balanza está igualada, con la barra completamente horizontal. Esta balanza se ha representado de manera esquemática, los platillos son dos círculos lisos que no permiten saber qué se ha colocado en ellos, muy similares a los del capitel de la iglesia de San Pedro Apóstol de Barrios de Villadiego (Burgos, imagen I-29), aunque en aquéllos se ha representado una cruz en cada platillo.

Esta clave es una muestra de la gran diversidad de obras en las que se representó al arcángel con la balanza. Si bien son algo posteriores al periodo en el

---

<sup>218</sup> SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: *Iconografía Gótica...*, p. 229; UGALDE, A. I.: *Un mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 2007, pp. 269-270.

<sup>219</sup> Sobre esta iglesia vitoriana, véase PORTILLA, M. J.: «Parroquia de San Pedro Apóstol», en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo III...*, pp. 139-181.

que centramos nuestro estudio, Ana Isabel Ugalde presenta otros ejemplos de claves alavesas dedicadas al pesaje, como la del coro de Santa María de Vitoria, la de San Millán de Ali, la de San Pedro de Gobeo, la de la iglesia de Santa María de Laguardia, la de la parroquia de San Miguel de Ascarza y la de Nuestra Señora de la Asunción de Elvillar, todas ellas pertenecientes al siglo XVI<sup>220</sup>. Estos ejemplos evidencian que era un tema representado de manera frecuente en este tipo de soportes, al menos ya en el siglo XVI.

### **1.7.3.1.- Relieve en Elorrio**

La portada septentrional de la iglesia de la Purísima Concepción de Elorrio (Vizcaya) contiene un relieve con la imagen del arcángel llevando a cabo el pesaje. Se trata de un edificio de planta de salón, con tres naves y ábside. En una inscripción situada en el ángulo izquierdo de la fachada que se abre a la plaza consta el año 1459 como fecha de edificación, si bien su finalización debió alargarse hasta principios del siglo siguiente. La portada se encuentra alojada bajo un gran vestíbulo construido en 1856<sup>221</sup>.

En el centro de uno de los arcos que conforman la puerta y suspendido del mismo se encuentra el relieve de la psicostasis. Sobre él, una imagen de la Virgen preside la portada. San Miguel viste las ropas angelicales y sostiene la balanza con la mano izquierda (imagen I-31). En los platillos se encuentran figuritas. Una parte del brazo derecho del arcángel se ha perdido, además del arma que sostenía, pero su gesto indica que portaba una lanza. Es más, el dragón situado a sus pies parece tener la punta de este arma en la boca. La imagen aparece rodeada por guirnaldas de hojas y racimos de uvas, entre las que se encuentran niños desnudos y aves.

---

<sup>220</sup> UGALDE, A. I.: *Un mirada al cielo...*, pp. 269-270, figs. 76 (p. 500), 381 y 383 (p. 538).

<sup>221</sup> ZABALA, A.; GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTROYA, D. (dirs.): *Monumentos de Bizkaia...*, tomo III, pp. 153-156.

#### **1.7.4.- El pesaje representado en talla**

En este apartado dedicado al arte mueble realizado en madera presentamos cuatro tallas policromadas del siglo XIV. Las figuras se presentan vestidas con túnicas, y únicamente la perteneciente a la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Valluerca (Álava) conserva las alas. El arcángel sostiene la balanza en todos los ejemplos con la mano izquierda, y en tres de las tallas la derecha descansa sobre uno de los lados del brazo del que cuelgan los platillos. Este gesto no tiene como propósito el hacer descender el platillo de las buenas acciones, ya que ello implicaría una falta de respeto hacia la justicia de la balanza. San Miguel no puede tomar parte en la sentencia, él no es el juez del tribunal celestial. Su mano se posa sobre el brazo de la balanza de manera suave pero firme, con el fin de que el diablo no consiga su perverso objetivo de forma injusta. La figura de Valluerca es la única que no apoya su mano en la balanza, sino que la mantiene alzada.

Para finalizar, ofrecemos un listado con diferentes tallas del siglo XVI pertenecientes al territorio que nos ocupa, si bien, debido a su cronología y a su estilo artístico más próximo al Renacimiento, además de la pérdida de las balanzas originales de estas figuras, únicamente las nombraremos sin detenernos en un examen más detallado.

##### **1.7.4.a.- Talla de Santo Domingo de la Calzada**

La primera de estas imágenes pertenece a la catedral de Santo Domingo de La Calzada. Si bien se conoce la construcción de un altar dedicado al arcángel hacia 1257, la figura ha sido fechada en los años cercanos a 1320 a causa del amaneramiento de su postura y por la complejidad del plegado de sus ropajes. Se ha asociado a un grupo de la vocación de san Pedro conservado en la misma catedral, dado que parece ser que existió un taller de escultura en las proximidades de Santo Domingo en los tiempos que van desde el reinado de Sancho el Bravo a

Alfonso XI, tal y como sugiere la concentración de un numeroso grupo de figuras conservadas en esta región<sup>222</sup>.

Las amplias ropas de san Miguel caen formando numerosos pliegues hasta los pies, ataviados éstos con sandalias que permiten ver los dedos (imagen I-32). El cabello, largo y liso, cae a ambos lados de la cara, mientras la mirada parece dirigirse al espectador, enviando una silenciosa advertencia. La balanza prácticamente ha desaparecido, sólo se ha conservado la parte superior. No obstante, al permanecer intacto uno de los brazos, es posible deducir hacia qué lado se inclinaba la balanza, siendo más pesado el lado izquierdo (correspondiente a la derecha del arcángel). Habitualmente ése era el platillo destinado a pesar las buenas acciones, por consiguiente, es probable que el resultado de este pesaje fuera favorable para el procesado.

#### **1.7.4.b.- Talla perteneciente al Museo Diocesano de Vitoria**

Esta obra datada en el siglo XIV, de la cual se desconoce su procedencia, se encuentra en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria-Gasteiz. San Miguel sostiene la balanza, que aparece igualada (imagen I-33). El platillo correspondiente a los pecados parece estar un poco más elevado que el contrario o acaso el de las buenas acciones es más alargado, pero consideramos que no es relevante puesto que el brazo de la balanza permanece completamente horizontal. En cada uno de los platillos se asoma una pequeña cabecita, sin elementos que permitan identificar si corresponden a las buenas o malas acciones. Sin embargo, a cada lado de san Miguel se encuentra una figura que permite determinar la cualidad de las obras que son pesadas en cada costado. Estos personajes, de tamaño mucho menor que el del arcángel, se sitúan junto a los platillos. En el lado izquierdo de la balanza, un demonio trata de realizar su trampa utilizando una especie de bastón<sup>223</sup>. Un

---

<sup>222</sup> MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Historia del Arte en La Rioja. Alta Edad Media, Románico y Gótico*, Logroño, 2006, pp. 347-348.

<sup>223</sup> En la ya mencionada cruz irlandesa de Muiredach, de comienzos del siglo X, el demonio también se sirve de un bastón o algún objeto similar para intentar cambiar el resultado del pesaje. En la psicostasis de uno de los tímpanos de la catedral de Worcester (Worcestershire, Inglaterra), datada en el siglo XIII, y de un relieve de la catedral de Kildare (Leinster, Irlanda), del siglo XIV, aparece un pequeño diablillo intentando trampear el pesaje ayudándose de un bastón (PERRY, M. P.: «On the



personaje ataviado con túnica y capa se encuentra en el otro lado. Se trata de un ángel que espera para recoger a la figurita tras el pesaje, aunque no conserva las alas. A pesar de haberlas perdido, es posible apreciar la falta de pintura en la zona alta de la espalda, donde habrían estado colocadas, además del orificio utilizado para ensamblar el fragmento correspondiente (imagen I-34).

Volvemos a encontrar la escena en la que un ángel extrae a una de las figuras de los platillos, tal y como ocurre en las pinturas de San Martín de Tours de Gaceo (Álava, imagen I-4), en el tímpano de San Miguel de Vitoria (Álava, imagen I-19), en el capitel de la colegiata de Santillana del Mar (Cantabria, imagen I-7) o en la siguiente escultura que analizaremos, la que se encuentra en la iglesia de San Pedro de Tabira de Durango (Vizcaya, imagen I-35). Este personaje, que asociamos al ángel custodio, cumple su función de acoger al individuo al que protege en el más allá y conducirlo a su siguiente destino.

#### **1.7.4.c.- Talla de Durango**

En la iglesia de San Pedro de Tabira de Durango (Vizcaya) se conservan diferentes tallas góticas, posiblemente realizadas entre los siglos XIV y XV<sup>224</sup>. Las figuras, diseminadas por la iglesia, representan a san Pablo con espada y en actitud de bendecir, a un personaje que porta un demonio encadenado (por lo que podría tratarse de san Bartolomé), a la Virgen y san Juan Evangelista arrodillados, a un personaje eclesiástico, y a la Virgen con el niño, entre otras.

Esta obra presenta características similares a la anterior. Junto a la balanza se han colocado dos personajes, un ángel y un demonio (imagen I-35). El ángel, que vuelve a aparecer sin alas (aunque en esta ocasión podría no haberlas portado originalmente), espera pacientemente con las manos cubiertas por un paño y

---

psychostasis...», pp. 210, 218). En cuanto a la pintura, un diablillo intenta hacer descender uno de los platillos ayudándose de un bastón en un lateral de altar realizado por el Maestro de Soriguero y fechado a finales del siglo XIII, actualmente conservado en el Museu Episcopal de Vic (Barcelona) ([http://www.museuepiscopalvic.com/coleccions\\_more.asp?s=&r=&id=89](http://www.museuepiscopalvic.com/coleccions_more.asp?s=&r=&id=89), página web consultada el 28/05/14).

<sup>224</sup> ZABALA, A., GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTOYA, D. (dirs): *Monumentos de Bizkaia. Duranguesado, Arratia*, tomo III, Bilbao, 1987, pp. 120-121.

alzadas en dirección al platillo para recibir al personaje que ha sido juzgado. En dicho platillo, correspondiente a las buenas acciones, se ha representado en esta ocasión una figurilla desnuda con las manos unidas en posición de súplica o de orar que mira directamente a los ojos del ángel. En el costado opuesto, otra figurita desnuda se inclina hacia el demonio que está junto a ella. En este caso, el demonio tira de la balanza hacia abajo, sujetando las cuerdas que sostienen el plato, logrando su objetivo. La resolución del pesaje parece clara, los pecados resultan más pesados que las buenas obras, aunque la actitud del pequeño ángel, quien permanece a la espera para acoger a la figurita, crea dudas sobre el desenlace del juicio. Además, como hemos comprobado en las pinturas murales de San Martín de Tours de Gaceo, el resultado de la psicostasis parece no concordar siempre con el destino que alcanza el alma juzgada.

#### **1.7.4.d.- Talla de Valluerca**

La talla a la que nos referimos pertenece a la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Valluerca, si bien ahora se encuentra en el templo de San Vicente de Bóveda, ambos alaveses, para lograr una mejor conservación. El edificio románico de Valluerca cuenta con una sola nave, cabecera semicircular y cubierta por bóveda de medio cañón. En su interior se encontraban diferentes esculturas medievales, entre ellas la talla de san Miguel<sup>225</sup>.

En este caso la balanza, de la que asoman dos cabecitas, está inclinada (imagen I-36). El platillo que está más bajo es el mismo en el que el demonio ejerce su trampa, por lo que parece que el resultado será desfavorable para el procesado. El diablo, de rasgos animales, está sentando y dirige su mirada hacia san Miguel, vigilando para que el arcángel no advierta su trampa. Se ha perdido parte de la mano derecha del arcángel y aquello que sostenía, pero todo parece indicar que se trataba de una lanza dirigida hacia la boca del demonio. Junto al brazo de la balanza es posible ver un trozo de madera de lo que habría sido el bastón del arma,

---

<sup>225</sup> LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: *Álava. Solar de arte y de fe*, Vitoria, 1962, p. 57.

además de que la postura de la mano alzada de san Miguel, de la que se ha conservado el dedo pulgar, es la que suele presentar cuando agarra la lanza.

#### 1.7.4.f.- Tallas del siglo XVI

En este apartado presentamos un grupo formado por nueve esculturas en madera fechadas en las primeras décadas del siglo XVI. La mayor parte de estas tallas, realizadas en la transición al Renacimiento, presentan dudas en cuanto a la originalidad de algunos de sus elementos, en especial la balanza, e incluso en algunas de ellas ha desaparecido sin ser reemplazada. Debido a que no es posible asegurar la autenticidad del objeto más significativo respecto a nuestro estudio, únicamente citaremos las obras sin llevar a cabo un análisis en profundidad. En todos los casos el arcángel porta la vestimenta de soldado, sostiene la lanza y se presenta en lucha contra el demonio (aunque en algunos ejemplos tampoco se han conservado ni la lanza ni el diablo).

La tallas a las que nos referimos se encuentran en la parroquia de San Miguel de Etxagüen (Aramaio, Álava)<sup>226</sup>, la cual presenta sus alas separadas del cuerpo y adosadas al fondo de la hornacina en la que se encuentra; en Santa María de Ondarroa (Vizcaya)<sup>227</sup>, en la iglesia de San Miguel Arcángel de Mendata (Vizcaya)<sup>228</sup>, en San Miguel Arcángel de Ereño (Vizcaya)<sup>229</sup>, en un caserío de Zumetxaga (Bakio, Vizcaya), donde san Miguel aparece sin alas<sup>230</sup>; en San Miguel Arcángel de Zalla (Vizcaya)<sup>231</sup>, en la ermita de San Miguel Arcángel de Egia (Mallabia, Vizcaya)<sup>232</sup>, en la iglesia de San Juan de Berbikez de Gordexola (Vizcaya), donde se ha perdido el demonio y la lanza<sup>233</sup>. Por último, en el Metropolitan

---

<sup>226</sup> *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, tomo VIII, Vitoria, 2001, p. 314.

<sup>227</sup> ZABALA, A.; GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTROYA, D. (dirs.): *Monumentos de Vizcaya...*, tomo II, pp. 305-309; MÚÑIZ, J.: *Imágenes del arcángel...*, pp. 84-85; MÚÑIZ, J.: *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*, Bilbao, 2011, p. 292. Agradecemos a Jesús Múñiz el permitirnos la lectura de su trabajo y el darnos a conocer la existencia de diferentes imágenes de san Miguel, especialmente las obras muebles pertenecientes a Vizcaya.

<sup>228</sup> MÚÑIZ, J.: *Imágenes del arcángel...*, pp. 71, 84-85; MÚÑIZ, J.: *Reflejos de Flandes...*, pp. 282.

<sup>229</sup> MÚÑIZ, J.: *Reflejos de Flandes...*, pp. 124, 256.

<sup>230</sup> MÚÑIZ, J.: *Imágenes del arcángel...*, pp. 70, 106.

<sup>231</sup> MÚÑIZ, J.: *Imágenes del arcángel...*, pp. 84-85; MÚÑIZ, J.: *Reflejos de Flandes...*, pp. 301.

<sup>232</sup> MÚÑIZ, J.: *Imágenes del arcángel...*, pp. 84-85; MÚÑIZ, J.: *Reflejos de Flandes...*, pp. 278.

<sup>233</sup> MÚÑIZ, J.: *Imágenes del arcángel...*, pp. 84-85; MÚÑIZ, J.: *Reflejos de Flandes...*, pp. 124, 265.

Museum of Art de Nueva York se conserva una talla de san Miguel originaria de Burgos<sup>234</sup>. La figura ha perdido tanto la lanza como la balanza, aunque es posible ver una parte de ésta última en la mano izquierda del arcángel.

## **1.8.- Evolución y particularidades de la figura de san Miguel y la balanza en los últimos siglos de la Edad Media**

En este último punto del primer capítulo analizaremos algunos de los elementos que forman parte del pesaje, basándonos tanto en las fuentes documentales como en las iconográficas anteriormente estudiadas. En primer lugar indagamos sobre el contenido de la balanza. En las imágenes de la psicostasis, generalmente aparecen representadas en los platillos unas figuritas que son interpretadas como la personificación de las buenas y las malas acciones, tal y como explican los textos. Sin embargo, también es frecuente el que sean nombradas como pequeñas almas. Entonces, ¿cuál de las dos alternativas es la correcta? La respuesta no parece estar clara, por lo que es necesario detenernos a considerar este elemento del pesaje.

En el segundo apartado examinaremos el angelito que ayuda a salir de la balanza a las figuras colocadas en los platillos. Este personaje posee un mayor interés que el que puede parecer a simple vista, ya que presenta una estrecha relación con el ángel de la guarda o custodio, personaje cuya devoción fue objeto de un importante incremento a finales de la Edad Media.

Por último, finalizaremos el capítulo con un apartado dedicado a las variaciones tanto formales como iconográficas que operan en la imagen de la psicostasis, como pueden ser cambios en cuanto a la vestimenta, la posición, o los personajes que acompañan al arcángel.

---

<sup>234</sup> <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/70012000> (página web consultada el 28/05/14).

### 1.8.1.- El contenido de los platillos

Las balanzas que aparecen en los juicios divinos narrados tanto en la literatura castellana como en la foránea coinciden en realizar un pesaje de buenas y malas acciones. Realmente no es un aspecto en el que estos textos profundicen de manera excesiva, no aparece en muchos de ellos y en los que sí lo hace no se proporciona una información demasiado detallada sobre ello. Este tema aparece especialmente en los relatos y *exempla* que serán analizados en el siguiente capítulo, ya que los escritos que hemos presentado hasta ahora no se han detenido especialmente en estas cuestiones. Por ejemplo, tanto en el *Rimado de Palacio* de Pero López de Ayala como en el *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita, ambos redactados en el siglo XIV, mencionan que las almas serán pesadas en la balanza, donde se colocarán los bienes y males de cada uno. Entendemos que los autores se refieren al hecho de que cada individuo será juzgado por sus acciones. Por otra parte, en ciertas ocasiones las narraciones explican que algunos objetos son colocados en los platillos en representación de una buena obra, como el pan que aparece en el relato del siglo IX titulado *Vida de Juan el Limosnero*, mencionado anteriormente por tratarse del primer texto occidental en el que se emplea la balanza en un juicio divino. De manera similar, en uno de los *exempla* que estudiaremos en el capítulo siguiente, unas cartas en las que son anotadas las buenas y malas obras son colocadas en su platillo correspondiente<sup>235</sup>. En la narración del fallecimiento del emperador san Enrique, un cáliz es pesado en contraposición a los hechos pecaminosos<sup>236</sup>. En uno de los *exempla* de san Vicente Ferrer la balanza contiene los Ave María que dijo el alma durante su vida<sup>237</sup>.

Sin embargo, en el arte no existen evidencias claras sobre lo que es colocado en los platillos de la psicostasis, la imagen de las figuritas que se encuentran en la mayor parte de las balanzas no parece tener una interpretación unánime, además de que no siempre aparece el mismo contenido. En uno de los platillos se puede

---

<sup>235</sup> El relato se encuentra en MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 364, pp. 266-267, y es analizado en las páginas 217-218.

<sup>236</sup> MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 205, p. 143. El estudio del texto se encuentra en la página 217.

<sup>237</sup> CÁTEDRA, P. M.: «Los *exempla* de los sermones castellanos de san Vicente Ferrer», en *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, tomo I, Madrid, 1993, pp. 73-74, analizado en las páginas 208-209.

encontrar una figurita humana mientras que en el opuesto son pesados varios diablos, como ocurre en el tímpano de Saint-Lazare de Autun, realizado en la primera mitad del siglo XII. Un cáliz y una cabeza monstruosa se muestran en la balanza perteneciente a la catedral de Saint-Étienne de Bourges (ca. 1270). Además de estos ejemplos de portadas francesas, entre las imágenes que componen nuestro catálogo de obras a estudiar también aparecen diferentes contenidos, como en el caso de las pinturas fechadas en el siglo XIV de San Martín de Tours, en Gaceo (Álava, imagen I-4), donde un diablillo y dos figuritas desnudas ocupan la balanza, o en algunos de los ejemplos escultóricos de juicios del alma que analizaremos en el siguiente capítulo, como el del capitel perteneciente a la galería porticada de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (Burgos, imagen II-15), de finales del XII o principios del XIII, en el que se ha representado una pila de monedas en el interior de uno de los platillos. Generalmente en estos casos las figuras infernales son entendidas como símbolo de las malas acciones y las figuritas con forma humana colocadas como contrapeso corresponden a las buenas. No obstante, teniendo en cuenta que estas figuritas presentan la misma imagen que es utilizada como símbolo del alma humana, ¿no podría tratarse de un pesaje del alma frente a sus propios pecados? En los ejemplos en los que se encuentran elementos como el cáliz, su connotación positiva frente a los diablos parece responder fácilmente a la cuestión, ya que constituyen una imagen de las buenas obras y además indican que la salvación viene dada gracias a Cristo Redentor y a los sacramentos. Ahora bien, las dificultades en cuanto a la identificación aumentan en el momento en que los platillos son ocupados por una figurita en cada uno, ambas idénticas. En estas circunstancias, ¿las pequeñas figuras están simbolizando a las almas sometidas a juicio, o son la representación de las buenas y malas acciones?

Tanto Alfred Maury como Mary Phillips Perry apuntan al arte griego como fuente de inspiración para la representación de las figuritas que ocupan los platillos de la balanza de san Miguel, si bien las creencias paganas sobre esta psicostasis fueron modificadas por el cristianismo, tal y como ya hemos mencionado<sup>238</sup>. En estas imágenes de la antigua Grecia se escenifica el pesaje que

---

<sup>238</sup> MAURY, A.: «Recherches sur l'origine...», p. 300; PERRY, M. P.: «On the psychostasis...», p. 103.

decidirá cuál de los dos héroes resultará vencedor mediante la colocación de los dos personajes en la balanza. Sin embargo, las imágenes cristianas le otorgan otro significado a las figuras depositadas en los platillos, es obvio que no puede tratarse del pesaje de dos individuos diferentes. Si realmente ocurriera de esta manera estaríamos ante un pesaje ilógico, el colocar en la balanza dos almas diferentes a la vez impediría que éstas fueran juzgadas de forma objetiva dado que el resultado dependería en gran parte de la bondad o maldad del contrario. Asimismo, de cada pesaje llevado a cabo resultaría un elegido y un condenado, situación que no resulta justa en ningún caso. Cada individuo debe ser juzgado por sus propias acciones, no condicionado por los actos de otro, por lo tanto esta representación literal del pesaje de almas mostraría un juicio falto de justicia, totalmente impropio de Dios.

La interpretación de estas imágenes ha sido objeto de diferentes opiniones durante años. En un primer momento, Alfred Maury hablaba de almas al hacer referencia a las figuritas desnudas colocadas en la balanza. Afirmaba que, tras observar diferentes monumentos, la representación más común es aquella que muestra un alma en cada platillo, sin detenerse a explicar la problemática que conlleva el pesar dos almas diferentes a la vez. Ahora bien, el artículo señala que existen algunas excepciones en las que el alma se encuentra en uno de los lados de la balanza, mientras que las acciones morales son colocadas en el contrario, tal y como sucede en uno de los capiteles de Sainte-Croix de Saint-Lô, en la región francesa de la Baja Normandía, datado en el siglo XIII. En este relieve aparece la balanza sostenida por un brazo que surge del cielo, y un ángel presta su ayuda a la figurita que se encuentra en el platillo derecho. No es posible reconocer el objeto que contiene el izquierdo, pero Alfred Maury habla de un brazo perteneciente a un diablo que tira de una de las cuerdas que sostienen el platillo, y que finalmente consigue su propósito de hacerlo descender. Asimismo, expone el caso del tímpano de la catedral de Notre-Dame de Amiens, también del siglo XIII, donde un ser demoníaco ocupa uno de los lados y el Cordero de Dios ha sido colocado en el contrario<sup>239</sup>.

---

<sup>239</sup> MAURY, A.: «Recherches sur l'origine...», pp. 236-237, 239.

Por otra parte, Mary Phillips Perry interpreta estas figuritas como imágenes de las buenas y malas acciones de un mismo individuo y, con el fin de ofrecer una explicación más completa, lo asemeja al caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde de la novela de Robert Louis Stevenson: una parte buena y otra malvada de una misma persona. Sin embargo, es consciente de las dudas que pueden surgir a causa de que las figuritas colocadas en las balanzas sean idénticas a las que simbolizan el alma en otros contextos, pero señala que algunas representaciones de la psicostasis confirman su teoría, como aquéllas en las que aparecen varias figuras en el interior de un mismo platillo, ya que corresponderían a diferentes acciones, o en las que la propia alma que es juzgada se encuentra junto a la balanza<sup>240</sup>. Además, advierte que en las imágenes en las que el contenido de ambos platillos es el mismo, es posible diferenciar las buenas y malas acciones gracias al diablo, quien acostumbra a colocar su mano sobre uno de los lados de la balanza, lógicamente el que contiene los pecados.

Finalmente, parece ser que la explicación defendida por esta autora ha llegado a ser la aceptada, tal y como queda confirmado en las palabras de Jérôme Baschet recogidas en la entrada «Anima. Iconografía» de la *Enciclopedia dell'arte Medievale*, donde menciona que la propia denominación común de “pesaje de almas” genera confusión<sup>241</sup>. El profesor Baschet explica que las figuritas desnudas que aparecen en la balanza no deben ser interpretadas como representaciones de almas, sino como personificaciones de las buenas y malas acciones de un mismo individuo. Las únicas excepciones en las que se encuentra la imagen de un alma en una escena de psicostasis son los casos en los que la figurita aparece junto a la balanza, a la espera del veredicto. Entre las obras pertenecientes al nordeste de la Corona de Castilla no se muestra esta situación del alma aguardando la resolución del juicio, pero se representa en los tímpanos de Notre-Dame de Amiens y en el de Saint-Étienne de Bourges, ambos llevados a cabo en el siglo XIII y, pertenecientes a la península Ibérica, en el tímpano del siglo XII de San Miguel de Biota (Zaragoza), en la portada norte de la iglesia de San Miguel de Estella (Navarra, s. XIII), o en la portada de la iglesia de Vallespinoso de Aguilar (Palencia, s. XIII).

---

<sup>240</sup> PERRY, M. P.: «On the psychostasis...», pp. 104-105.

<sup>241</sup> BASCHET, J.: «Anima. Iconografía...», p. 807.



En la mayor parte de los pesajes del nordeste de la Corona castellana se encuentran figuras desnudas o cabecitas humanas, tal y como hemos comprobado en las imágenes que componen nuestro catálogo. Es decir, según ha quedado establecido, estas balanzas están pesando buenas y malas acciones. Ahora bien, ciertas imágenes pertenecientes a nuestro estudio presentan algunas particularidades que deben concretarse. En primer lugar, debemos aclarar el problema expuesto anteriormente sobre la representación de un ser maligno situado en uno de los platillos y la figurita orante en el opuesto. La lectura de este tipo de imágenes es similar a los ejemplos en los que aparece una figurita en cada platillo, es decir, debe entenderse como un pesaje de buenas y malas acciones. En estos casos, la identificación de la buenas y de las malas obras resulta evidente.

En algunas de las imágenes que hemos analizado se representa a un ángel o a un demonio retirando una de las figuritas de la balanza. Este hecho ocurre en el capitel de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantabria), realizado entre finales del siglo XII y principios del XIII, donde el arcángel san Miguel sostiene una de las cabezas colocadas en la balanza, como si tratara de extraerla del platillo (imagen I-7). En la talla conservada en el Museo Diocesano de Vitoria (Álava, imagen I-33) y en la perteneciente a la iglesia de San Pedro de Tabira de Durango (Vizcaya, imagen I-35), ambas fechadas en el siglo XIV, aparece un pequeño ángel con las manos veladas y extendidas hacia una de las figuritas, a la espera de acogerla. Más inusual resulta el caso del relieve del tímpano de San Miguel de Vitoria (Álava), de finales del XIV, donde, además de la aparición del mismo ángel que en las dos obras anteriores, un demonio es representado extrayendo una figurita de uno de los platillos (imagen I-19)<sup>242</sup>.

Estos ejemplos no se adecúan a la identificación de las figuritas como buenas y malas obras, ya que no tendría sentido alguno que el demonio o los ángeles las extrajeran de la balanza, y el pesaje de dos almas diferentes, en el que una de ellas es transportada al cielo y la otra al infierno, carecería de sentido. El

---

<sup>242</sup> Si bien no se trata de un motivo frecuente, también aparecen el demonio y el ángel sujetando a las figuras de los platillos en otras obras medievales, como en una de las pinturas del retablo catalán del Maestro de Cervera, de 1494, conservado en el Museo Episcopal de Vic ([http://www.museuepiscopalvic.com/colecciones\\_more.asp?id=120&s=&r=](http://www.museuepiscopalvic.com/colecciones_more.asp?id=120&s=&r=), página web consultada el 6/8/14).

profesor Baschet explica que en los casos en los que aparece un ángel y un demonio acogiendo a las figuritas, «la balanza es utilizada más como signo visible de la división entre los elegidos y los condenados que como instrumento de evaluación de los individuos<sup>243</sup>». Por lo tanto, se trata de una alegoría del juicio de justos y pecadores escenificado a través del pesaje. Estas imágenes, como ocurre en el tímpano de San Miguel de Vitoria, hacen referencia a la separación que se lleva a cabo mediante los juicios divinos, la posibilidad de cada individuo de ir al cielo (o, en el caso de los juicios del alma, al purgatorio) o al infierno. Sin embargo, en la talla conservada en el Museo Diocesano de Vitoria y en la de San Pedro de Tabira de Durango, el demonio no se dispone a recibir a la figurita, sino que intenta llevar a cabo su trampa. Los únicos que alcanzan su destino en estas imágenes son los que consiguen la salvación, por lo que no puede tratarse de una alusión a la división entre elegidos y condenados. Entonces, ¿qué ocurre con los ejemplos en los que sólo aparece el ángel acogiendo a la figurita?

Una imagen concreta perteneciente a la provincia de Álava nos ayuda a llegar a una conclusión. Se trata de la pintura mural de la parroquia de San Martín de Tours de Gaceo (Álava), realizada en el siglo XIV, en la que aparece un ángel que ayuda a una figurita a salir del platillo (imagen I-4). Ahora bien, en esta obra se representan dos figuritas humanas en uno de los lados de la balanza y un pequeño diablo en el otro, así que podría ser entendida como un pesaje protagonizado por las buenas acciones del individuo y por sus pecados, y no como una alegoría de la separación entre elegidos y condenados. En esta escena se mostraría un momento inmediatamente posterior al juicio, en el que el individuo ha superado la prueba y es recibido por los seres celestiales. Por lo tanto, siguiendo este razonamiento, la talla del Museo Diocesano de Vitoria, la de San Pedro de Tabira de Durango y el capitel de la colegiata de Santillana del Mar representan el instante en el que el pesaje ha finalizado y el individuo accede al siguiente lugar, paraíso o purgatorio, acompañado por los ángeles.

---

<sup>243</sup> Traducción propia. Texto original: «La bilancia è utilizzata più come segno visibile della divisione operata tra gli eletti e i dannati che come strumento di valutazione degli individui.» (BASCHET, J.: «Anima. Iconografia...», p. 807).

La mayor parte de representaciones de la psicostasis muestran en los platillos las buenas y malas obras de un individuo, aunque al examinar detalladamente algunos ejemplos advertimos que determinados casos precisan una interpretación más individualizada. Algunas balanzas pueden estar aludiendo a la separación entre elegidos y condenados que se lleva a cabo mediante los juicios divinos, o mostrar el momento en el que el juicio ha finalizado y el individuo o el alma se dirige a su siguiente destino. Estas interpretaciones dependen de los elementos o personajes que actúen en ese pesaje. En el siguiente apartado examinamos el cometido de estos personajes que ayudan a las figuritas a abandonar las balanzas, ya que presentan vínculos con un culto en auge en esos momentos, el que se comienza a profesar al ángel custodio.

### **1.8.2.- El guardián de las almas**

El motivo del ángel que acoge a los elegidos al salir del platillo se repite en algunas de las obras que integran nuestro catálogo de imágenes. Aparece en las pinturas murales de la parroquia de San Martín de Tours, en Gaceo (Álava, imagen I-4), en el tímpano de San Miguel de Vitoria (Álava, imagen I-19) y en las tallas del Museo Diocesano de Vitoria (imagen I-33) y en la de la iglesia de San Pedro de Tabira de Durango (Vizcaya, imagen I-35), todas ellas obras realizadas en el siglo XIV. En realidad, es una imagen que se encuentra en diferentes obras de la Edad Media, como el tímpano francés de Saint-Lazare de Autun (primera mitad del siglo XII) o en diferentes retablos catalanes, como el de Sant Miquel de Cruïlles (Gerona), pintado por Lluís Borrassà en 1416, hoy en el Museu d'Art de Girona, y el realizado por el maestro de Cervera en 1494, conservado en el Museu Episcopal de Vic (Barcelona). De manera similar, en ciertas imágenes, si bien los ángeles no reciben a los elegidos en el momento exacto en el que abandonan la balanza, los asisten tras la prueba del juicio. En el capitel de la colegiata de Santillana de Mar (Cantabria, imágenes I-9 y I-10) y en el de San Severino de Balmaseda (Vizcaya, imagen I-16) se hallan los mencionados ángeles.

La literatura castellana medieval contiene diversas referencias a ángeles que toman parte en los juicios del más allá. Ya nos hemos referido al *exempla*

titulado *Vida de Juan el Limosnero*, en el que un ángel coloca un pan sobre la balanza en el juicio de un alma. En algunos de los relatos que serán analizados en el capítulo 2.- *El juicio del alma*, los ángeles aparecen para llevarse el alma del individuo que acaba de fallecer y en ese momento tiene lugar una discusión con los diablos, ya que éstos tienen la misma intención<sup>244</sup>. Ahora bien, aunque la presencia de los ángeles es algo común en los relatos sobre la entrada al más allá, el personaje que aparece en estas imágenes de la psicostasis presenta paralelismos con el ángel custodio.

Las autoridades religiosas aceptan la devoción al ángel custodio de manera tardía. La fiesta dedicada a este ángel no queda establecida en España hasta el siglo XV, gracias a la influencia de predicadores como san Vicente Ferrer. Hasta el año 1518 no es reconocida en España y Portugal por el Papa, y es finalmente fijada en todo occidente en 1608. Sin embargo, tal y como afirma Philippe Faure, este reconocimiento tardío es el resultado de un movimiento devocional que ha tenido lugar durante una gran parte de la Edad Media<sup>245</sup>.

En cuanto a los territorios diocesanos objeto de estudio, tenemos conocimiento de la celebración de la fiesta del ángel custodio en la diócesis de Calahorra y La Calzada al menos desde 1545: «Entre los grandes beneficios que Dios nuestro Señor nos ha hecho, despues de nos criar e redemir, es darnos a cada uno un angel que nos guarde, rija y encamine en su servicio, del qual cada día y

---

<sup>244</sup> Los relatos castellanos en los que tiene lugar una discusión entre ángeles y demonios por la custodia del alma son *El sacristán fornicario* y *El labrador avaro*, ambos contenidos en los *Milagros de Nuestra Señora*, obra compuesta a mediados del siglo XIII por Gonzalo de Berceo; en dos de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (2ª mitad del siglo XIII); en uno de los *exempla* que recoge la obra anónima de la segunda mitad del siglo XIV titulada *Viridario*; en algunos de los debates entre alma y cuerpo (s. XIV y principios del XV) y en uno de los relatos que explicó san Vicente Ferrer en uno de sus sermones realizados en Castilla a principios del siglo XV.

<sup>245</sup> FAURE, P.: «L'homme accompagné. Origines et développement du thème de l'ange gardien en occident», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, XXVIII (1997), p. 199. El autor analiza en el artículo los orígenes del culto al ángel custodio, señalando las tradiciones y los factores que pudieron influir en su nacimiento y su desarrollo. Sobre los inicios de la devoción a este ángel en la Corona de Aragón, véase LLOMPART, G.: «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, y, del mismo autor: «El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)», *Fiestas y Liturgia. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez. Fêtes et liturgie. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez. 12/14-XII-1985*, Madrid, 1988, pp. 249-269. También sobre este tema, aunque dedicado a la iconografía del ángel en época barroca: ZURIAGA, V. F.: «Entre la tierra y el cielo: el tipo iconográfico del Ángel Custodio», en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz (Bolivia), 2010, pp. 279-288.

horas recibimos especiales avisos e inspiraciones y consejos», tras lo que se establece la fiesta del ángel custodio el nueve de mayo, donde se celebrará una misa y se realizará una procesión a la iglesia o ermita, «Para que todos entiendan la obligación que ay para ser agradecidos a los santos angeles de lo que por nosotros continuamente hazen<sup>246</sup>». Gabriel Llompart señala en su estudio la importancia de la fiesta en honor al ángel custodio<sup>247</sup>.

Los ángeles siempre han jugado un papel protector para el hombre. En la Biblia se encuentran diferentes ejemplos en los que han prestado su ayuda, como en el caso de Elías, quien recibió comida y ánimo en el desierto (*Libro primero de los Reyes* 19, 1-8), el de Daniel en el foso de los leones (*Daniel* 6, 17-25) o el de Tobías, ayudado por el arcángel Rafael (*Tobías* 5, 4-22)<sup>248</sup>. La lucha contra el mal, especialmente en el momento de la muerte, ha tenido un gran peso desde los inicios del culto a los ángeles. El concilio de Laodicea celebrado el año 363 y el de Roma del 492 condenaban la costumbre de grabar los nombres angélicos en amuletos con el fin de que éstos garantizaran la inmortalidad<sup>249</sup>. Leyendas y relatos de toda la Edad Media presentan a los ángeles como los defensores contra el mal.

San Miguel constituye la figura angelical más relevante en cuanto a la protección de los hombres, tanto por la ayuda prestada en el más allá mediante su tarea psicopompa como por su victoria contra Satán. Esto le convierte en el guardián colectivo del pueblo cristiano, lo que condujo a crear una relación de confianza, con cierta dimensión afectiva, hacia la figura del arcángel. La gran relevancia que poseía la figura de san Miguel queda demostrada en el hecho de que la fiesta de todos los ángeles se celebraba en el día dedicado al arcángel. También los festejos en honor al ángel custodio comenzaron a realizarse en la fiesta de san Miguel. Asimismo, en el apartado 1.3.- *El arcángel san Miguel en los testamentos*,

---

<sup>246</sup> Sínodo celebrado en Logroño en 1545, publicado en la edición del sínodo de 1553: *Synodicon Hispanum VIII. Calahorra-La Calzada y Pamplona*, Madrid, 2007, p. 297.

<sup>247</sup> LLOMPART, G.: «El Ángel Custodio en la Corona de Aragón...», pp. 249 y ss.

<sup>248</sup> Otros textos bíblicos en los que se menciona la ayuda prestada por un ángel o en los que se realiza alguna referencia al ángel custodio son *Génesis* 3, 24; *Éxodo* 23, 20-23; *Evangelio de san Mateo* 18, 10; y *Daniel* 14, 33-36. Sobre estos textos, véase ZURIAGA, V. F.: «Entre la tierra y el cielo...», pp. 279-283.

<sup>249</sup> FAURE, P.: «L'homme accompagné...», p. 199.

hemos mencionado el hecho de que en algunos testamentos castellanos del siglo XVI se encuentra la invocación al ángel de la guarda asociada a encomendaciones a san Miguel, mostrando la relación entre estos dos personajes.

Philippe Faure señala el año mil como el principio de un movimiento de veneración hacia el ángel custodio<sup>250</sup>. La devoción hacia esta figura no está presente en la liturgia oficial en sus inicios sino que es el resultado de una devoción popular. El primer tratado teológico en presentar un análisis sobre los ángeles en general y sobre el ángel custodio en particular es el *Elucidarium*, enciclopedia religiosa redactada a finales del siglo XI por el teólogo alemán Honorius Augustodunensis<sup>251</sup>. La traducción castellana de esta obra, realizada a finales del siglo XIII y titulada *Lucidario*, explica que el ángel custodio visita a las ánimas del purgatorio y les da su apoyo hasta el momento en el que son limpias y dignas del paraíso. Asimismo, este ángel acompaña al alma durante toda su vida humana para ayudarla a luchar contra el pecado, dado que el cuerpo en el que es introducida la induce a cometer el mal. Los acompañantes del alma no acaban aquí, ya que al ángel, quien se dispone a su diestra, se le suma un espíritu malvado, colocado en su lado izquierdo, que será el encargado de conducirla al infierno en el caso de que resulte merecedora del castigo eterno<sup>252</sup>. Este espíritu bien podría corresponder a los pequeños demonios colocados junto al platillo de las malas acciones, quienes dirigen sus esfuerzos a trampear el pesaje y poder condenar al alma que es sometida a juicio.

Por otro lado, el *Lucidario* no es el primer texto en el que aparece la idea de la existencia de un espíritu malvado o demonio que tiene como objetivo hacerse con el alma que protege el ángel guardián y llevarla al infierno. Si bien no hemos indagado excesivamente en la búsqueda del origen de esta creencia, podemos afirmar que ya en el siglo IV se encuentran escritos que hablan de este demonio, tal y como revela el *Protíptico del Bautismo* de San Basilio el Grande, uno de los Padres de la Iglesia Griega: «Ahora tu alma se siente como en una balanza, tirada hacia un

---

<sup>250</sup> FAURE, P.: «L'homme accompagné...», p. 210.

<sup>251</sup> LEFÈVRE, Y.: «Elucidarium, Lucidaries», *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris, 1992, pp. 403-404.

<sup>252</sup> KINKADE, R. P. (ed.): *Los "Lucidarios"...*, cap. XXXVIII [sic], p. 169.

lado por los ángeles, hacia otro por los demonios<sup>253</sup>». Los fieles, buenos concedores de las funciones del ángel custodio, podrían haber visto un reflejo de estos acompañantes del alma humana en los ángeles y demonios representados a derecha e izquierda de la balanza de san Miguel.

El *Lucidario* continúa explicando que el ángel se separa del alma custodiada cuándo ésta cae en el pecado, pero gracias a la piedad propia de las criaturas de Dios, vuelve a ella cuando se aparta del mal cometido. Dicho ángel presenta ante Dios las buenas obras realizadas como penitencia por el pecado. Sin embargo, si en un alma el mal es más abundante que el bien, el ángel debe abandonarla con gran pesar a causa de no poder llevarla junto a Dios<sup>254</sup>. Por otro lado, el alma humana es la única de las criaturas de Dios que Él condena al infierno. El motivo de esta distinción es que al hombre, exclusivamente, se le conceden tres dones: entendimiento para comprender el bien y el mal y poder decidir entre uno y otro, razonamiento para conocer las cosas y distinguirlas, y el ángel que le guarda y le aconseja para que haga el bien y se aparte del mal. Este ángel es testigo de los actos del alma, y declarará en su favor o en su contra en el día del Juicio<sup>255</sup>.

El ángel custodio protagoniza algunos *exempla* castellanos. En el *Espéculo de los legos*, obra anónima de finales del siglo XIV o principios del XV en la que se compila este tipo de relatos, se explica cómo un hombre, negro y espantoso, entró en la iglesia atado por varios demonios. Su ángel bueno estaba apartado, llorando. Al salir, tras arrepentirse de sus pecados de lujuria y haber sido confesado, el ángel se encontraba a su lado y los demonios lejos<sup>256</sup>.

En la *Historia del virtuoso cavallero don Túngano*, relato escrito a mediados del siglo XII por un monje irlandés en el que se explica el viaje de un caballero por el infierno, el purgatorio y el paraíso; también aparece una referencia al ángel custodio. Una de las traducciones castellanas de la obra narra que cuando don Túngano fallece, unos diablos rodean su alma y le amenazan con llevarla al

---

<sup>253</sup> Cita tomada de CALZADA, J. J.: *Escultura Gótica Monumental...*, p. 54.

<sup>254</sup> KINKADE, R. P. (ed.): *Los "Lucidarios"...*, cap. XL, pp. 178-179.

<sup>255</sup> KINKADE, R. P. (ed.): *Los "Lucidarios"...*, cap. XLI, p. 180.

<sup>256</sup> MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 116, p. 77.

infierno<sup>257</sup>. De repente, aparece un ángel que le salva y le dice estas palabras: «Sienpre te seguí después que naciste, e yva contigo doquier que tú yvas. Mas nunca quesiste creer los mis consejos ni hazer mi voluntad con ellos. Mas agora sabe que Dios es contigo e ninguno será contra ti, e ninguno no podrá tanto como nosotros<sup>258</sup>». Al finalizar el viaje por los diferentes lugares del más allá, antes de que don Túngano vuelva a la vida, el ángel se despide: «E quando agora tornarás, piensa y cura de te guardar, que la mi ayuda y el mi consejo nunca te fallecerá<sup>259</sup>».

Si tenemos en cuenta la iconografía propia del ángel custodio, con una corona de oro en una mano y un ramal de azotes o una espada en la otra, debemos tener en cuenta que no comienza a manifestarse hasta los siglos XV y XVI, al menos en la Corona de Aragón<sup>260</sup>. La corona alude al premio de la gloria celeste, tal y como señala Gabriel Llompart<sup>261</sup>. Lo más probable es que esta iconografía se base en textos bíblicos como la *Segunda Epístola a Timoteo* 4, 8: «Y desde ahora me aguarda la corona de la justicia que aquel Día me entregará el Señor, el justo Juez; y no solamente a mí, sino también a todos los que hayan esperado con amor su Manifestación»; o la *Primera Epístola a los Corintios* 9, 25: «Los atletas se privan de todo; y eso ¡por una corona corruptible!; nosotros, en cambio, por una incorruptible». Entre los ejemplos del nordeste de Castilla, únicamente el ángel que aparece en las pinturas de San Martín de Tours de Gaceo (Álava) porta la corona. Este personaje se dispone a otorgarla a la figura que ha superado la prueba del pesaje, tal y como sucede en muchas representaciones de juicios divinos, especialmente en las del Juicio Final, por lo que es presumible que el ángel de Gaceo sostenga la corona a causa de esta tradición iconográfica y no como uno de los emblemas del ángel custodio. De todas maneras, la aparición de la corona podría tener como origen en ambos casos los textos bíblicos citados, ya que el significado de este objeto, como indicio del premio, es el mismo en las dos imágenes.

---

<sup>257</sup> Se ha utilizado la edición de Toledo de 1526: WALSH, J. K.; BUSSELL THOMPSON, B. (eds.): *Historia del virtuoso cavallero don Túngano (Toledo 1526)*, New York, 1985.

<sup>258</sup> WALSH, J. K.; BUSSELL THOMPSON, B. (eds.): *Historia del virtuoso cavallero...*, p. 14.

<sup>259</sup> WALSH, J. K.; BUSSELL THOMPSON, B. (eds.): *Historia del virtuoso cavallero...*, p. 23.

<sup>260</sup> LLOMPART, G.: «El Ángel Custodio en la Corona de Aragón...», p. 261.

<sup>261</sup> LLOMPART, G.: «El Ángel Custodio en la Corona de Aragón...», p. 266.



Los ángeles a los que nos referimos son anteriores a las fechas en las que quedó establecido este personaje en el arte, por lo que no es posible asegurar que lo representen. Sin embargo, los textos contemporáneos parecen conectar directamente con esta figura. Teniendo en cuenta que un culto de carácter popular tuvo su inicio mucho antes que la aceptación de su devoción por parte de las autoridades oficiales, parece probable que el angelito que acoge a las figuritas tras haber sido evaluadas en la balanza fuera identificado por los fieles como el ángel que les prestaría su ayuda en ese momento, el ángel custodio.

### **1.8.3.- Variaciones en la figura del arcángel de la balanza**

En el modelo iconográfico de san Miguel llevando a cabo el pesaje se aprecian ciertas características propias de esta imagen que pueden presentar variaciones. En primer lugar, en estas obras es muy frecuente encontrar al arcángel mostrando sus dos funciones principales, la militar y la judicial, sosteniendo la balanza en su mano izquierda mientras que con la derecha sujeta el arma con la que ataca al demonio o dragón. Su tarea como jefe de los ejércitos celestes se manifiesta en esta lucha contra Satanás. En algunos de los ejemplos más antiguos que presentamos, como en la miniatura perteneciente al Beato de Silos (imagen I-3) y en el capitel de la colegiata de Santillana del Mar (Cantabria, imagen I-7) y de la iglesia de La Purísima de Sobrepenilla (Cantabria, imagen I-11), el demonio se dispone frente a san Miguel, en un enfrentamiento cara a cara<sup>262</sup>. En cambio, al avanzar en el tiempo, el diablo pasa a un lugar más desafortunado, situándose tendido en el suelo, pisoteado y derrotado. Este cambio muestra a san

---

<sup>262</sup> En el estudio de Paulino Rodríguez encontramos diferentes ejemplos pertenecientes al románico catalano-aragonés en los que la disposición del arcángel y el demonio es esta misma, encarados, a la misma altura: en los capiteles de las portadas de la catedral de Roda de Isábena, de la iglesia de Santa María de Baldós y de Santa María de los Dolores de Peralta de Alcofea (todos ellos pertenecientes a la provincia de Huesca), en un capitel del claustro de Santa María de l'Estany (Barcelona) y en un capitel interior de San Miguel de Daroca (Zaragoza) (RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina...*, pp. 196-209 y 213-214.). En Navarra también se encuentra esta misma disposición, por ejemplo en una dovella de la portada de San Martín de Artaiz (ARAGONÉS, E.: *La imagen del mal...*, pp. 62-63), y lo mismo ocurre en las pinturas murales de la iglesia de San Miguel de Gormaz (Soria) (ÁVILA, A. de: «El ciclo escatológico...», p. 9). También contamos con ejemplos franceses realizados en fechas cercanas, como los capiteles de Vézelay (Yonne), el de la nave de Saint-Pierre-de-Semilly (Manche, Normandie) o el de Saint-Révérien (Nièvre), entre otros (tanto estos ejemplos franceses como otros similares son estudiados por GOETZ, U. C.: «L'iconographie de la Pesée des âmes...», pp. 129-133).

Miguel como un guerrero victorioso, el estar situado sobre el demonio, sin tocar el suelo, manifiesta su naturaleza angelical y la dimensión espiritual de su lucha<sup>263</sup>.

El profesor Joaquín Yarza señaló que existen dos variantes en cuanto al monstruo que lucha contra san Miguel. En algunos casos se trata de un dragón y en otros aparece un ser demoníaco. La batalla contra el primero se recoge en el capítulo 12 del *Apocalipsis*, donde el arcángel defiende a la mujer apocalíptica del dragón de siete cabezas. Para el demonio no es posible utilizar esta fuente, ya que el texto no admite dudas respecto al ser que pelea contra san Miguel, por lo que se ha sugerido que podría tratarse de una imagen surgida a partir del *Libro de Enoc*<sup>264</sup>. En el repertorio de imágenes que presentamos, la mayor parte de ejemplos muestran a un demonio enfrentado al arcángel. Únicamente aparece el dragón en las portadas de las iglesias de Santa María de Gernika-Lumo (Vizcaya, imagen I-24) y de San Bartolomé de OIaso de Elgoibar (Guipúzcoa, imagen I-27), además de en el relieve perteneciente a la Purísima Concepción de Elorrio (Vizcaya, imagen I-31), todos ellos ejemplos llevados a cabo en el siglo XV.

El arma que emplea el arcángel para atacarle suele ser, generalmente, la lanza, aunque en el capitel de la iglesia de San Pedro Apóstol de Barrios de Villadiego (imagen I-29), obra perteneciente al siglo XV y a la provincia de Burgos, es una espada lo que porta en su mano. En los casos en los que utiliza una lanza, la punta de ésta aparece introducida en la boca del demonio, exceptuando algunos casos como el de la escultura de la parroquia alavesa de San Miguel de Labraza (imagen I-28), donde el arma se hunde en su pecho.

En un estudio reciente Esther Dehoux ha defendido que el arma que porta san Miguel en numerosas representaciones, principalmente del siglo XIII, no es una lanza sino un bastón, es decir, la lanza sin la punta de hierro. El bastón constituye un símbolo de poder en esos momentos y, por lo menos en iconografía, atributo del juez. Según esta teoría, el arcángel sería el portador de un «arma de justicia» y no

---

<sup>263</sup> DEHOUX, E.: «Iconographie de l'archange et réforme grégorienne en Aquitaine septentrionale (Xe-XIIIe siècle)», en BOUET, P.; OTRANTO, G.; VAUCHEZ, A.; VINCENT, C. (dirs.): *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo...*, pp. 115-116. La autora aprecia la diferencia en la posición del arcángel respecto al dragón a partir de finales del siglo XI y especialmente en el siglo XIII en las imágenes en las que san Miguel aparece luchando contra él, sin portar la balanza.

<sup>264</sup> YARZA, J.: «San Miguel y la balanza...», pp. 150-151 (nota al pie nº 24).

de un «arma de guerra», y el demonio sería sometido por el bastón que debe ser respetado, no por la violencia con la que es utilizado, sino a causa de aquéllo que simboliza. El bastón manifestaría el poder de juzgar de san Miguel, además de que lo presentaría como *princeps*: la combinación de su carácter justiciero y guerrero<sup>265</sup>. En la península Ibérica, la elección del merino por el rey o por el señor iba seguida por la entrega del bastón o vara, símbolo de autoridad, ya desde época asturleonera. Además de la figura del merino, la vara fue utilizada por diferentes representantes de la autoridad judicial castellana a lo largo de toda la Baja Edad Media<sup>266</sup>.

Al examinar detenidamente las imágenes que componen nuestro repertorio encontramos algunos ejemplos en los que no podemos asegurar que la lanza que sostiene el arcángel posea la punta de hierro. Por lo tanto, en los casos de las pinturas murales de San Martín de Tours de Gaceo (Álava, siglo XIV, imagen I-4) y de la iglesia de Santa Olalla de La Loma (Cantabria, finales siglo XV, imagen I-6), en el capitel de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantabria, finales XII o principios XIII, imagen I-7) y de San Severino de Balmaseda (Vizcaya, siglo XIII o XIV, imagen I-15), en la escultura de la portada de San Miguel de Labraza (Álava, imagen I-28) y en la clave de San Pedro de Vitoria (Álava, imagen I-30)

---

<sup>265</sup> DEHOUS, E.: «Iconographie de l'archange...», pp. 117-121. La autora advierte un cambio en el estatus y la función de san Miguel portando la balanza en la zona norte de la región francesa de Aquitania a partir del 1150. En los primeros años del siglo XII, el arcángel sostiene la balanza con su mano izquierda, mientras que con la derecha realiza el gesto de bendecir, con los dedos índice y corazón unidos. De esta manera es el defensor del individuo que es juzgado, es decir, ejerce como abogado frente al tribunal divino. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo, la balanza pasa a su mano derecha y ya no otorga la bendición a las almas, sino que se muestra imparcial hacia el resultado del juicio. San Miguel adopta el rol de juez, bajo el título de «preboste del paraíso». Es precisamente en este mismo siglo cuando los prebostes reales adquieren nuevas competencias, especialmente en materia judicial, y la autora señala que estas realidades judiciales influyen en su propio tiempo. La aparición del bastón como atributo del arcángel respondería a este cambio de estatus en la figura de san Miguel. En la zona a la que le dedicamos nuestro estudio no es posible apreciar esta transformación debido al escaso número de imágenes pertenecientes al siglo XII que se conservan. Asimismo, en las imágenes analizadas, el arcángel no realiza en ninguna ocasión el gesto de bendecir, y en la mayor parte de representaciones sostiene la balanza con la mano izquierda y el arma con la derecha.

<sup>266</sup> SINUÉS, A.: *El merino*, Zaragoza, 1954, pp. 67-68. El autor cita un fragmento de una carta del arcediano de Santiago de Compostela dirigida a Fernando III, fechada en 1247, que demuestra el uso de la vara en esas fechas, así como documentación sobre un pleito de finales del siglo XIV llevado a cabo en el monasterio de San Salvador de El Moral (Palencia) en el que se juzga a un merino que rompe las varas de las justicias de diferentes pueblos del lugar. Asimismo, Agustín Bermúdez también presenta diferentes documentos del siglo XV que ponen de manifiesto la utilización de la vara de la justicia por parte de corregidores, alcaldes y alguaciles castellanos: BERMÚDEZ, A.: *El Corregidor en Castilla durante la Baja Edad Media*, Murcia, 1974, docs. núm. 5 (pp. 204-207) y 11 (pp. 214-217).

podríamos estar ante un san Miguel que sujeta un bastón como representación de la vara de la justicia, símbolo de su destacada posición en los juicios divinos.

Otra de las variaciones que puede presentar esta imagen reside en los ropajes del arcángel, los cuales se relacionan con sus diferentes tareas. La túnica angelical es la vestimenta más común en los ejemplos estudiados, si bien la armadura comienza a aparecer en obras pertenecientes al siglo XV, indumentaria más acorde con su estatus de comandante militar. Esta característica concuerda con lo que ocurre en el resto del arte europeo, donde en el siglo XV se incrementan notablemente las representaciones del arcángel como guerrero<sup>267</sup>.

Por otro lado, la balanza también muestra diferencias en estas imágenes. Para empezar, su inclinación varía en las psicostasis pertenecientes a estas dos diócesis. Puede aparecer con el brazo completamente horizontal, es decir, el peso de los platillos se presenta igualado, siendo ésta la posición más habitual en el territorio estudiado. La diferente inclinación de la balanza muestra el mayor peso de las buenas acciones, generalmente ubicadas a la derecha del arcángel, o de los pecados, situados a su izquierda, aunque hay excepciones. Esta posición a derecha e izquierda podría tener relación con el texto del *Evangelio según San Mateo* 25, 31-33: «Cuando el Hijo del hombre venga en su gloria acompañado de todos sus ángeles, entonces se sentará en su trono de gloria. [...] Pondrá las ovejas a su derecha, y los cabritos a su izquierda».

En la talla conservada en la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja, h. 1320, imagen I-32) y en la escultura de la portada de San Miguel de Labraza (Álava, imagen I-28) la balanza se inclina hacia el lado destinado a las buenas obras. El veredicto es favorable al procesado en estos ejemplos. No ocurre lo mismo en la talla perteneciente a San Pedro de Tabira de Durango (Vizcaya, imagen I-35), en la de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Valluerca (Álava, imagen I-36) y en las pinturas murales alavesas de San Martín de Tours de Gaceo (imagen I-4), todas ellas obras del siglo XIV, donde el resultado de la psicostasis es negativo, siendo más pesado el platillo de los pecados. Ahora bien, en la imagen de Gaceo esto no parece ser razón suficiente para que el individuo sea

---

<sup>267</sup> PERRY, M. P.: «On the psychostasis...», pp. 102-103.

condenado, tal y como hemos comentado en el apartado correspondiente al análisis de las pinturas.

En segundo lugar, san Miguel no es quien sujeta la balanza en todas las imágenes. Si bien en la gran mayoría de ellas es el arcángel el encargado de sostenerla, en el capitel de la colegiata de Santillana del Mar (Cantabria, imagen I-7) aparece colgada del techo. Esto mismo ocurre en los juicios de almas burgaleses, también realizados entre los siglos XII y XIII, representados en los capiteles de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Villahernando (imagen II-I) y en el de San Martín Obispo de Palacios de Benaver (imagen II-5)<sup>268</sup>. En el arte medieval del nordeste de la Corona castellana no aparece la representación de la balanza sostenida por una mano que surge de los cielos, identificada como la mano de Dios, como sucede en obras pertenecientes a otros territorios, como en uno de los capiteles de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia) o en el francés de Saint-Révérien (Nièvre), ambos datados en el siglo XII<sup>269</sup>.

Hemos comentado en apartados anteriores que el contenido de la balanza no siempre es el mismo. En la mayor parte de representaciones se encuentran cabecitas o figuritas humanas desnudas, muchas de ellas con las manos unidas en gesto de súplica. Ahora bien, en algunas de estas balanzas no se ha representado nada en los platillos, como en los casos de la miniatura perteneciente al Beato de Silos (imagen I-3), en el del capitel de San Pedro Apóstol de Barrios de Villadiego (Burgos, imagen I-29) o en la clave de San Pedro de Vitoria (Álava, imagen I-30). Existen algunos ejemplos diferentes del resto de los pertenecientes al territorio que estudiamos. Son el ejemplo de La Purísima de Sobrepenilla (Cantabria, imagen I-11), en el que se pesan un círculo cóncavo y otro convexo, y el de San Martín de Tours de Gaceo (Álava, imagen I-4), donde aparecen dos figuritas desnudas en uno de los platos y los pecados, representados por un pequeño diablillo, en el opuesto. Esta diferencia entre las imágenes de las buenas y las malas obras es algo habitual

---

<sup>268</sup> Existen más ejemplos en los que la balanza no es sostenida por san Miguel, como las pinturas murales del Juicio Final de Jilanliklisse (Peristrema, Turquía), donde pende de una soga, o en el citada cruz irlandesa de Monasterboice de inicios del siglo X, en el que cuelga de una cadena (PERRY, M. P.: «On the psychostasis...», p. 103).

<sup>269</sup> Para el capitel palentino, consultar GARCÍA GUINEA, M. A.: *El románico en Palencia*, Palencia, 1997, pp. 147-148. El de Saint-Révérien es estudiado en GOETZ, U. C.: «L'iconographie de la Pesée des âmes...», p. 130.

en otros territorios, pero en el nordeste de la Corona de Castilla no es la representación común<sup>270</sup>.

Otro de los elementos que debemos señalar es la aparición de las representaciones de los pecados de la lujuria y la avaricia en varios de los pesajes que hemos presentado. Este aspecto no es realmente novedoso ni sorprendente, ya que estos dos vicios son los más representados por la plástica románica y gótica. Sin embargo, en este tipo de contexto adquieren un significado ligado estrechamente al más allá, la visión de la lujuriosa atacada por las serpientes o del avaro con el saco repleto de monedas colgado del cuello informa al espectador de que la justicia divina no pasará por alto el error cometido y que ese pecado conllevará un severo castigo. Los pesajes del Infierno del Beato de Silos (imagen I-3), de San Martín de Tours de Gaceo (Álava, imagen I-4), o de La Purísima de Sobrepenilla (Cantabria, imágenes I-12 y I-13) muestran estos pecados.

Para finalizar con las características generales de los pesajes pertenecientes a nuestro catálogo de imágenes a estudiar debemos señalar el hecho de que en algunos de ellos aparece más de un individuo o alma. Es decir, existen casos en los que se muestra el juicio de una única figura, mientras que en algunos ejemplos aparecen diferentes personajes custodiados por ángeles y/o demonios. Esta diferencia podría estar mostrando el carácter individual o colectivo de los juicios llevados a cabo utilizando la balanza. Recordamos que el hecho de que en una misma escena se represente el juicio de uno o más personajes no es razón para que sea identificado como juicio del alma o Juicio Final, ya que en ningún lugar se especifica que tras la muerte no puedan ser juzgadas varias almas simultáneamente. Por otro lado, los pesajes en los que aparecen diferentes figuritas pueden tener otra lectura además de la de juicio colectivo, ya que los ángeles y demonios custodiando a diferentes individuos pueden ser entendidos como una visión del destino futuro que les espera a los que pasan por el proceso judicial divino, es decir, la imagen del paraíso, del purgatorio o del infierno.

---

<sup>270</sup> Si bien en la península Ibérica también contamos con ejemplos de ello, es más frecuente encontrar contenidos diferentes en los platillos de las balanzas francesas. Generalmente los pecados son encarnados en seres demoníacos o monstruos, mientras que las buenas acciones pueden ser representadas, además de por las figuritas desnudas orando, por un cáliz, una cruz o un pequeño cordero (GOETZ, U. C.: «L'iconographie de la Pesée des âmes...», p. 122).

En el pesaje individual únicamente una persona es juzgada. En cada uno de los platillos puede representarse una figurita, que corresponderá a las buenas y a las malas acciones de un único individuo. Las representaciones de época medieval en las que el pesaje tiene carácter individual son más abundantes que las psicostasis colectivas, tal y como sucede con las obras que componen nuestro estudio.

En las imágenes en las que aparece más de un individuo en la escena, éstos pueden aludir tanto a los condenados como a los ya salvados. Estos personajes son custodiados por ángeles o por demonios. Incluso puede ocurrir que en ciertas obras aparezcan varios individuos esperando a ser sometidos a la prueba de la balanza, aunque en las diócesis de Burgos y de Calahorra y La Calzada no se encuentra ningún ejemplo similar<sup>271</sup>. El nordeste de la Corona de Castilla contiene este tipo de representaciones en el capitel de la colegiata de Santillana del Mar (Cantabria, imágenes I-8 y I-9) y en el de la iglesia de San Severino de Balmaseda (Vizcaya, imagen I-16 y I-17), en las pinturas de San Martín de Tours de Gaceo (Álava, imagen I-4) y en el relieve del tímpano de San Miguel de Vitoria (Álava, imagen I-19). Aunque se trate de representaciones poco frecuentes, en la península Ibérica contamos con pesajes colectivos en la fachada sur de la iglesia de San Miguel de Biota (Zaragoza)<sup>272</sup>, único caso en el que el tema de la psicostasis ocupa todo el tímpano, y en un capitel de San Miguel de Fuentidueña (Segovia)<sup>273</sup>. En ambos ejemplos aparecen ángeles acogiendo a los elegidos en lienzos y condenados siendo torturados en el infierno, tal y como hemos podido comprobar en las imágenes analizadas.

---

<sup>271</sup> Es el caso del fresco de Chaldon (Sussex, Inglaterra), fechado alrededor del 1200 (BASCHET, J: «Jugement de l'âme...», p. 182).

<sup>272</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina...*, pp. 209-211; SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C.: «La iconografía de la psicostasis a partir de un ejemplo hispano: la portada sur de San Miguel de Biota», *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, nº 4 (2010), pp. 151-173; y del mismo autor: «El taller de San Miguel de Biota y la escultura en Aragón y Navarra en torno al año 1200», *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, nº 2 (2011), pp. 26-40. No estamos totalmente de acuerdo con Carles Sánchez puesto que, si bien afirma que se trata de un juicio colectivo de almas, interpreta la escena como una metáfora del Juicio Final a causa de la aparición de san Miguel como vencedor del dragón-diablo.

<sup>273</sup> Fuera de la península Ibérica, se encuentran juicios colectivos en Saint Basile d'Etampes (Île de France) (cf. PRACHE, A.: *Île de France roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1983, il. 117).

En los siguientes capítulos estudiaremos los textos e imágenes dedicados al juicio del alma y al Juicio Final. En ellos también encontraremos tanto la figura del arcángel como el empleo de la balanza como método para decidir la sentencia divina, si bien el contexto en el que se ubican está perfectamente definido por el resto de personajes y elementos que les acompañan.





## **CAPÍTULO 2.- EL JUICIO DEL ALMA**



## 2.1.- La base bíblica para el juicio del alma

La idea de Juicio Final ha gozado de un buen asentamiento en la escatología cristiana desde un primer momento. La Biblia constituye la base para esta creencia, especialmente el *Evangelio según san Mateo* y el *Apocalipsis* de Juan, textos que revelan sus principales características: los difuntos serán resucitados al final de los tiempos para ser sometidos al Juicio en el que Dios juzgará a toda la humanidad en su conjunto, a todos los hombres y mujeres en cuerpo y alma, y de esta manera se decidirá si son merecedores del acceso al cielo o, por el contrario, deben ser condenados al infierno eterno.

Asimismo, a partir de las Sagradas Escrituras surge la idea de otro tipo de juicio, en el que únicamente es juzgada el alma y cuyo desarrollo tiene lugar en el momento de la muerte de cada individuo. Sin embargo, estos textos no contienen más que meras insinuaciones, la información que proporciona la Biblia sobre este tema es prácticamente inexistente, el juicio del alma no es nombrado como tal ni aparece noticia alguna sobre su realización. Ahora bien, como comprobaremos a continuación, a los Padres de la Iglesia y a los teólogos medievales no les pasarán inadvertidas estas alusiones, por lo que se llevará a cabo un debate sobre cuál es el lugar en el que se encuentran las almas entre el momento de la muerte y el día del Juicio hasta que, propiciado por el nacimiento del purgatorio en la teología medieval, el concepto de juicio del alma consigue consolidarse en el siglo XII<sup>274</sup>.

La Biblia proporciona una base sólida para la doctrina del Juicio Final. Estos textos ofrecen una imagen completa y detallada de los acontecimientos que tendrán lugar al final de los tiempos. Sin embargo, el juicio del alma no se encuentra en esta misma situación, las Sagradas Escrituras ni siquiera nombran este proceso. No obstante, a pesar de que no es posible encontrar una mención expresa de este juicio, una lectura atenta de ciertos textos bíblicos permite descubrir algunas huellas de su existencia<sup>275</sup>.

---

<sup>274</sup> Sobre la aparición del purgatorio en el pensamiento cristiano, véase LE GOFF, J.: *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, 1985.

<sup>275</sup> La relación de textos bíblicos en los que se fundamenta el juicio del alma aparecen en RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, tomo 1, vol. 2, Barcelona, 2000 (1957), pp. 749-751; LE GOFF, J.: «Más Allá», en LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C. (eds.): *Diccionario*

La parábola del mal rico y el pobre Lázaro narrada por san Lucas constituye uno de los relatos más significativos en cuanto al juicio del alma, dado que en esta parábola aparecen algunos indicios de una selección que tiene lugar inmediatamente después de la muerte de cada individuo:

«Era un hombre rico que vestía de púrpura y lino, y celebraba todos los días espléndidas fiestas. Y uno pobre, llamado Lázaro, que, echado junto a su portal, cubierto de llagas, deseaba hartarse de lo que caía de la mesa del rico... pero hasta los perros venían y le lamían las llagas. Sucedió, pues, que murió el pobre, y fue llevado por los ángeles al seno de Abraham. Murió también el rico y fue sepultado. Estando en el Hades entre tormentos, levantó los ojos y vio a lo lejos a Abraham, y a Lázaro en su seno. Y, gritando, dijo: “Padre Abraham, ten compasión de mí y envía a Lázaro a que moje en agua la punta de su dedo y refresque mi lengua, porque estoy atormentado en esta llama.” Pero Abraham le dijo: “Hijo, recuerda que recibiste tus bienes durante la vida y Lázaro, al contrario, sus males; ahora, pues, él es aquí consolado y tú atormentado. Y además, entre nosotros y vosotros se interpone un gran abismo, de modo que los que quieran pasar de aquí a vosotros, no puedan; ni de ahí puedan pasar donde nosotros.<sup>276</sup>»

Los protagonistas del relato alcanzan sus destinos opuestos en el más allá en el momento de su fallecimiento, el pobre Lázaro es admitido en el seno de Abraham mientras que el mal rico es conducido al infierno. En este caso desaparece el tiempo de espera entre la muerte y el día del Juicio Final. Si bien no se menciona el juicio, queda implícita la presencia de algún tipo de evaluación donde se decide si el difunto debe ser trasladado al seno de Abraham o al infierno de fuego.

La narración de la crucifixión de Cristo proporciona otra pista sobre un posible sistema de evaluación post mórtem. Cristo dirigió estas palabras al buen ladrón crucificado a su lado: «Yo te aseguro: hoy estarás conmigo en el Paraíso<sup>277</sup>». Esta afirmación constituye una promesa de salvación inmediata, indica que en ese

---

*razonado del Occidente medieval*, Madrid, 2003, pp. 498-499; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, Valencia, 2007, pp. 13-16, entre otros.

<sup>276</sup> *Evangelio según san Lucas* 16, 19-26.

<sup>277</sup> *Evangelio según san Lucas* 23, 43.

mismo día sería admitido en el paraíso, el destino del buen ladrón es decidido en el momento de su muerte.

Por lo tanto, en este versículo sucede algo similar a lo que ocurre en la parábola del rico y de Lázaro: los personajes acceden a los distintos lugares del más allá sin necesidad de esperar al final de los tiempos. No se menciona ningún juicio pero existe una sentencia, por lo que resulta evidente que el destino de los difuntos debe ser decidido mediante algún sistema de evaluación.

Por último, es necesario señalar que en las primeras décadas del siglo XV, el predicador san Vicente Ferrer apoya su sermón castellano dedicado al juicio del alma en otro versículo en el que se alude a este proceso<sup>278</sup>. Se trata de la *Epístola a los Hebreos* 9, 27: «Y del mismo modo que el destino de los hombres es que mueran una sola vez, y luego ser juzgados».

Estos textos constituyen los fundamentos para el juicio del alma. Sin embargo, mientras el Juicio Final es presentado de forma prolija, el del alma simplemente cuenta con algunos vestigios. Por medio de la lectura de estos versículos dedicados al sistema judicial del más allá es posible comprender las dificultades que tuvo que afrontar este juicio en el camino hacia su formulación. La exégesis medieval se esforzó en responder los interrogantes que surgieron en cuanto a los procesos judiciales divinos, en un intento por explicar qué es lo que ocurre en el momento de la muerte de cada individuo y cuál es el lugar que ocupa el juicio del alma en la escatología cristiana.

## **2.2.- La introducción del juicio del alma en el pensamiento medieval**

La idea de un juicio del alma que se efectúa tras la muerte no es exclusiva del cristianismo. En el Antiguo Egipto ya existían unas concepciones muy elaboradas sobre un juicio post mórtem similar al cristiano. En el capítulo anterior hemos mencionado que en el *Libro de los Muertos* se explica la llegada del difunto

---

<sup>278</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, 1994, sermón 21, p. 499.

ante el tribunal de Osiris, donde es evaluado con el fin de conseguir el acceso a su glorificación<sup>279</sup>. Algunas de las ideas egipcias referentes a este proceso, tales como el pesaje del corazón del difunto, la figura del “gran devorador”, quien se ocupaba de las almas que no resultaban merecedoras de alcanzar la gloria, o la propia idea del juicio, se transmitieron a la tradición hebrea y, posteriormente, a la cristiana<sup>280</sup>.

Una de las primeras fuentes se encuentra en el apócrifo griego, escrito probablemente en Egipto durante la segunda mitad del siglo II o la primera del siglo III, titulado *Apocalipsis de Pablo*, donde se lleva a cabo el juicio de un alma justa y de una pecadora<sup>281</sup>. En el momento en el que abandonan sus cuerpos, ángeles y demonios conducen al alma correspondiente ante Dios, quien dicta la sentencia. El justo es conducido por san Miguel y sus ángeles al paraíso mientras que el destino del pecador es un lugar de tinieblas. Este texto debió influenciar a los teólogos de toda la Edad Media a través de sus traducciones latinas<sup>282</sup>.

Desde principios de la Edad Media, los pensadores cristianos expusieron sus ideas concernientes al juicio del alma hasta que quedó establecido como tal en el siglo XII. Ahora bien, su aparición en el sistema judicial divino puede parecer incompatible con el Juicio Final. En un primer momento, algunos historiadores entendieron la consolidación del juicio del alma como una sustitución del Juicio

---

<sup>279</sup> LARA, F. (ed.): *Libro de los Muertos*, Madrid, 1989, pp. 199-214.

<sup>280</sup> Para consultar la evolución de las ideas escatológicas y su posterior recepción y desarrollo por parte del cristianismo, remito a los siguientes trabajos: BLÁZQUEZ, J. M.; MONTERO, S.; MARTÍNEZ PINNA, J.: *Historia de las religiones antiguas: Oriente, Grecia y Roma*, Madrid, 1993; ELIADE, M. y COULIANO, I. P.: *Diccionario de las religiones*, Barcelona, 2007; FERRER, E.; LOZANO, F.; MAZUELOS, J. (coords.): *Salvación, Infierno, Olvido. Escatología en el mundo antiguo*, Sevilla, 2009.

<sup>281</sup> Si bien parece ser que la versión original fue escrita en griego, el manuscrito más antiguo que se conserva es un texto latino del siglo VIII que remonta la traducción a dicha lengua a comienzos del VI. A partir del siglo IX se multiplican las redacciones cortas de las que hay unas diez versiones, de las cuales la más difundida es la Redacción IV. Su extraordinario éxito, con versiones que llegan hasta el siglo XIII, hacen que hoy día sea considerado como un compendio de textos más que un texto antiguo concreto. Sobre este texto, véase SILVERSTEIN, T.: *Visio sancti Pauli. The history of the Apocalypse in latin with nine text*, Londres, 1935; SILVERSTEIN, T.: «The *Visio sancti Pauli*: new links and patterns in the western tradition», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, XXVI (1959), pp. 199-248; CAROZZI, C.: *Eschatologie et au-delà. Recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, 1994. El estudio incluye tres versiones del *Apocalipsis de Pablo* (pp. 179-304).

<sup>282</sup> BASCHET, J.: «Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?», *Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, Nouvelle Série, 6, t. 67 (1995), p. 177; ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*, Turnhout (Belgium), 2013, pp. 11-15.

Final o el traslado de éste a un segundo plano<sup>283</sup>. También hubo estudios que defendieron la coexistencia de ambos juicios, aunque cada uno pertenecería a esferas culturales distintas, es decir, el Juicio Final formaría parte de la doctrina erudita mientras que el del alma correspondería a la literatura popular de las visiones del más allá. En cambio, tanto Jacques Le Goff como Jérôme Baschet no interpretaron la relación entre los dos juicios como contradicción. Le Goff señaló la importancia creciente que obtuvo el juicio del alma a partir del siglo XII, pero no la opuso al Juicio Final<sup>284</sup>. Baschet defendió la complementariedad de uno con el otro. Estos autores mostraron que los dos juicios convivieron a partir del establecimiento de la idea de juicio del alma, pero el éxito que éste alcanzó no implicó el abandono o marginación del Juicio Final. Más bien al contrario, ya que este último siempre tuvo un predominio marcado en el dogma cristiano a causa de su obligado cumplimiento<sup>285</sup>. Baschet apoyó su teoría en la evolución de las diferentes posturas de los teólogos cristianos a partir de san Agustín. A continuación presentamos brevemente las aportaciones sobre el juicio del alma de estos primeros escritores<sup>286</sup>.

Los Padres de la Iglesia basaron sus contribuciones en relación al juicio del alma principalmente en los textos bíblicos citados en el apartado anterior. En un principio, la postura predominante fue la de prescindir de una condena inmediata, es decir, el Juicio al final de los tiempos constituía el único proceso judicial divino. Con todo, algunos se apoyaron en la parábola del rico y Lázaro con el fin de establecer situaciones diferentes para justos y pecadores mientras sus almas esperaran el Juicio Final. Tertuliano, quien vivió entre los siglos II y III, san

---

<sup>283</sup> En el artículo de BASCHET, J.: «Jugement de l'âme...», pp. 159-160, se exponen diferentes puntos de vista de algunos historiadores sobre este tema.

<sup>284</sup> LE GOFF, J.: *El nacimiento...*, pp. 265-269.

<sup>285</sup> BASCHET, J.: «Jugement de l'âme...», pp. 159 y ss.

<sup>286</sup> Para consultar las diversas posturas de los Padres griegos y latinos y teólogos hasta llegar a la Baja Edad Media remitimos, además de al artículo de Baschet citado en la nota anterior, a los siguientes estudios: la entrada «Jugement» del *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t. 8, II, Paris, 1925, cols. 1721-1828; la del *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, vol. VIII, Paris, 1974, cols. 1571-1591; POZO, C.: *Teología del más allá*, Madrid, 1981, pp. 465-533; LE GOFF, J.: *El nacimiento...*, pp. 69-381; LADARIA, L. F.: «Fin del hombre y fin de los tiempos», en SESBOÛÉ, B. (dir.): *Historia de los dogmas. Tomo II: El hombre y su salvación*, Salamanca, 1996, pp. 309-356; RICO PAVÉS, J.: *Escatología cristiana*, Murcia, 2002; entrada «Escatología» de IZQUIERDO, C. (dir.): *Diccionario de Teología*, Pamplona, 2007, pp. 304-316; entre otros. Es posible encontrarlas de manera más resumida en los trabajos de RONDET, H.: *Fins de l'homme et fin du monde. Essai sur les sens et la formation de l'eschatologie chrétienne*, Paris, 1966, pp. 59-68, en RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La justicia del más allá...*, pp. 16-23, y en ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 11-18.



Hipólito, del III, y san Jerónimo, del IV-V, propusieron el seno de Abraham como lugar donde eran acogidas las almas justas<sup>287</sup>. En cambio, los pecadores aguardaban en un lugar subterráneo y oscuro similar a la gehena judía. Además, Tertuliano y san Jerónimo defendieron que a los mártires se les permitía el acceso directo al cielo en el momento de su fallecimiento<sup>288</sup>.

Por otra parte, autores como san Ambrosio, de la segunda mitad del siglo IV, defendieron que las almas aguardarían el final de los tiempos en unos receptáculos especiales para ellas. Durante la espera, los justos aguardarían alegres por haber vencido a las seducciones y a la carne, además de que sentirían un gran gozo a causa de la perspectiva de salvación, mientras que los pecadores se encontrarían sumidos en la vergüenza y la confusión al ser conocedores de su futura condena.

Entre los siglos IV y V, san Agustín, por su parte, explicó que las almas descansaban en unos depósitos, donde estarían en reposo o en pena dependiendo de los actos cometidos en vida, aunque no recibirían su retribución definitiva hasta el final de los tiempos<sup>289</sup>. Es decir, el acceso al cielo o al infierno tendría lugar únicamente tras la unión del alma y el cuerpo y la ejecución del Juicio Final<sup>290</sup>.

Ahora bien, según estos planteamientos sobre el estado del individuo en el más allá, las almas son conecedoras de su destino eterno desde el momento de la muerte, dado que han sido clasificadas en diferentes grupos, los elegidos y los condenados. Los escritores cristianos declararon que aquéllos que logran la bendición eterna del paraíso habitan en el seno de Abraham, o esperan alegres y tranquilos a la aparición de Cristo Juez. Por el contrario, los pecadores sienten horror ante la llegada del último día. Por consiguiente, si se ha efectuado una división de las almas, debe existir algún tipo de evaluación para poder separar a

---

<sup>287</sup> Tertuliano: *Adv. Marcionem* IV, 34 (TERTULLIANO: *Opere Scelte*, Torino, 1999, pp. 388-394); San Hipólito: *Adv. Graecos*, I, 3; San Jerónimo: *Epistolario*, 23 (*A Marcela. Sobre la muerte de Lea*), 3 (SAN JERÓNIMO: *Epistolario. Edición bilingüe*, I, Madrid, 1993, p. 263).

<sup>288</sup> Tertuliano: *De anima*, 55, 3-5 (MIGNE, J. P.: *Patrología Latina*, Paris, 1844-1865, t. II, cols. 788-790); san Jerónimo: *In Lucam XVI de Lazaro et divite*, III, 1895.

<sup>289</sup> *Enchiridion*, 109-110 (*Corpus Christianorum. Series Latina. Avrelii Avgvstini*, XLVI, Turnhout (Belgique), 1969, pp. 108-109).

<sup>290</sup> Sobre este tema, véase MATEO-SECO, L. F.: «La escatología en san Agustín», en IZQUIERDO, C.; BURGGRAF, J.; GUTIÉRREZ, J. L.; FLANDES, E. (dirs.): *Escatología y vida cristiana. XXII Simposio Internacional de Teología*, Pamplona, 2002, pp. 327-352. Asimismo, sobre la concepción del más allá en san Agustín y otros Padres de la Iglesia: NTEDIKA, J.: *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Étude de patristique et de liturgie latines (IVe-VIIIe siècles)*, Louvain-Paris, 1971.

unas de otras, un proceso de selección. Sin embargo, en estos momentos estas cuestiones todavía no son consideradas.

El Papa Gregorio Magno, en el siglo VI, introdujo una serie de puntualizaciones que implicaron una diferencia importante: las almas de los justos perfectos alcanzarían el cielo inmediatamente después de la muerte, mientras que el resto de los justos debería esperar al momento del Juicio Final<sup>291</sup>. Las de los pecadores serían conducidas al infierno. Las almas serían transportadas por ángeles o demonios, dependiendo de su destino. San Gregorio también habla sobre el tema de la purificación de los pecados leves antes del Juicio Final, en referencia a la *Primera Epístola a los Corintios* 3, 12-15, aunque sin especificar el lugar en el que se lleva a cabo este proceso<sup>292</sup>.

Las novedades que propuso san Gregorio presentan ciertas contradicciones respecto al más allá trazado por san Agustín: el acceso directo al cielo o al infierno se muestra como algo posible, y el alma, aunque incorpórea, es capaz de residir en un lugar material como el infierno y sufrir los efectos de las penas allí aplicadas. Los escritos del Papa Gregorio evitan hablar del proceso mediante el cual se lleva a cabo la separación entre los distintos tipos de almas. No obstante, aunque el juicio no es nombrado, la idea de una selección o sistema de clasificación post mórtem, además de la existencia de un espacio de espera donde se encuentran las almas hasta el día del Juicio, está implícita en el discurso.

Es necesario señalar que a finales del siglo VII es llevada a cabo la redacción del *Prognosticon futuri seaculi*, obra de Julián de Toledo, elegido arzobispo de Toledo en el año 679<sup>293</sup>. Este texto resume toda la enseñanza escatológica del

---

<sup>291</sup> Sobre la escatología de san Gregorio: HILL, N.: *Die Eschatologie gregors des Grossen*, Freiburg i. Br, 1942; MANSELLI, R.: «L'Echatologia di S. Gregorio Magno», en *Ricerche di storia religiosa*, I, Roma, 1954, pp. 72-83.

<sup>292</sup> La *Primera Epístola a los Corintios* 3, 12-15 menciona: «Y si uno construye sobre este cimiento con oro, plata, piedras preciosas, madera, heno, paja, la obra de cada cual quedará al descubierto; la manifestará el Día, que aparecerá con fuego. Y la calidad de la obra de cada cual, la probará el fuego. Aquél, cuya obra, construida sobre el cimiento, resista, recibirá la recompensa. Mas aquél, cuya obra quede abrasada, sufrirá el castigo. Él, no obstante, quedará a salvo, pero como quien escapa del fuego».

<sup>293</sup> Obra editada en *Corpus Christianorum. Series Latina. Sancti Iuliani Toletanae Sedis Episcopi Opera*, pars I, CXV, Turnhout (Belgique), 1976, pp. 10-126. Sobre esta obra, véase ORLANDIS, J.: «La escatología intermedia en el *Prognosticum Futuri Saeculi* de s. Julián de Toledo», en IZQUIERDO, C.; BURGGRAF, J.; GUTIÉRREZ, J. L.; FLANDES, E. (dirs.): *Escatología y vida cristiana...*, pp. 419-424.

momento, presentada en tres partes o libros: el primero analiza el origen de la muerte humana, el segundo, especialmente interesante para nuestro estudio, trata sobre la situación de las almas antes de la resurrección de los cuerpos, y el tercero, sobre esta misma resurrección. Si bien no dista mucho de los planteamientos de san Agustín y de Gregorio Magno, por lo que no presenta grandes novedades en cuanto al tema del juicio del alma, constituye el primer tratado dedicado especialmente a la escatología.

El pensamiento gregoriano permanece prácticamente inalterable hasta la segunda mitad del siglo XII. Tanto Honorius Augustodunensis como Hugo de San Victor, quienes redactan sus escritos entre finales del siglo XI y la primera mitad del XII, secundaron la opinión sobre el acceso directo al cielo por parte de los justos perfectos y al infierno por parte de los pecadores<sup>294</sup>. Además, ambos establecieron diversas categorías intermedias: las almas que no eran destinadas ni al cielo ni al infierno eran clasificadas en grupos según su grado de imperfección. Ahora bien, en este momento irrumpió el purgatorio en el aparato ideológico cristiano trastocando la estructura binaria del más allá. Párrafos atrás hemos comprobado que este tercer lugar era anticipado por pensadores como san Agustín y san Gregorio, si bien hasta el siglo XII no queda completamente definido<sup>295</sup>. La concepción del otro mundo compuesto por el cielo y el infierno cambió a partir de este momento, puesto que el purgatorio se constituyó como espacio intermedio entre estos dos lugares. En él son purificadas las almas de aquéllos que, sin merecer el acceso inmediato a la gloria del paraíso, tampoco están destinados a la condenación. Los llamados justos imperfectos son enviados allí, y de esta manera el tiempo de espera entre la muerte y el día del Juicio Final adquiere una función. Asimismo, su aparición exige la realización de un juicio mediante el cual se decida a dónde deben dirigirse las almas, si es necesario o no que sean purgadas y cuánto tiempo deben permanecer allí. De manera que el purgatorio viene a poner orden en el sistema judicial del más allá, y el juicio del alma adquiere un especial interés

---

<sup>294</sup> Honorius Augustodunensis: *Elucidarium III, 2* (LEFÈVRE, Y.: *L'Elucidarium et les Lucidaires (Contribution par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au Moyen Âge)*, Paris, 1954), Hugo de San Victor: *De sacramentis christianae fidei II, XVI, III-IV* (MIGNE, J. P.: *Patrologia...*, 176, cols. 584-587).

<sup>295</sup> Claude Carozzi señala que la noción de purgatorio o de fuego purgatorio queda establecida a través del género literario de los viajes al más allá a finales de época carolingia (CAROZZI, C.: *Le voyage de l'âme dans l'au-delà. D'après la littérature latine (Ve-XIIIe Siècle)*, Paris, 1994, p. 383).

dentro de las preocupaciones de la teología sobre el destino del alma gracias a la introducción del tercer lugar en el pensamiento medieval<sup>296</sup>.

La idea de una evaluación posterior a la muerte había sido sugerida anteriormente en algunos textos cristianos, si bien dicho proceso de selección no había sido especificado. El siglo XII verá aparecer la primera formulación del doble juicio divino: uno llevado a cabo en el momento de la muerte, que únicamente afecta al alma, y otro de carácter universal que acontecerá tras la resurrección de la carne, en el que la retribución, sea buena o mala, será recibida en alma y cuerpo conjuntamente.

Párrafos atrás se ha mencionado que la separación planteada por san Gregorio era realizada por ángeles y demonios, sin que tuviera lugar ningún tipo de confrontación entre ellos. Honorius Augustodunensis explicó en su obra *Elucidarium* una situación similar, pero en este caso sí que se producía un debate o discusión entre ellos, el destino del alma no estaba totalmente claro y por ello debía realizarse una evaluación<sup>297</sup>.

En el *Comentario a la Epístola a los Romanos* de Abelardo, de la primera mitad del siglo XII, se utilizó la palabra *iudicium* para designar la selección post mórtem de las almas y el Juicio Final<sup>298</sup>. Aunque se trata de una simple mención, es significativo el que los dos juicios del más allá sean evocados juntos.

Robert de Melun relaciona en su *Comentario a la Epístola de los Tesalonicenses*, realizado a mediados del siglo XII, los dos juicios divinos con el *adventus*, es decir, con la Venida de Cristo, su vuelta tras la crucifixión y la resurrección. De esta manera sitúa la presencia divina en la evaluación individual de cada alma y defiende un *adventus* doble, el primero en el momento de la muerte de cada individuo y el segundo en el fin de los tiempos.

---

<sup>296</sup> En el siglo XIII el más allá pasará a organizarse en cinco lugares: cielo, infierno, purgatorio, limbo de los Padres y limbo de los niños. Esta estructuración no altera nuestro discurso, por lo que para no extendernos nos centraremos en los tres lugares principales: cielo, infierno y purgatorio.

<sup>297</sup> LEFÈVRE, Y.: *L'Elucidarium et les Lucidaires...*

<sup>298</sup> *Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis. Petri Abaelardi. Opera Theologica*, XI, Turnhout (Belgique), 1969, pp. 1-340.

En *De iudiciaria potestate in finale et universali iudicio*, texto de mediados del siglo XII, Richard de San Víctor sostiene la compatibilidad de los dos juicios, pero otorga una mayor importancia al Juicio Final. En esto coincide con el *Compendium theologicæ veritatis*, obra del siglo XIII atribuida a Alberto Magno. Asimismo, ambos textos formulan una concepción tripartita del sistema judicial divino: además del juicio del alma y el Juicio Final, añaden el de la Iglesia, que es previo al del alma.

Ya en el siglo XIII, santo Tomás y sus discípulos reafirmaron la organización del más allá en los tres lugares<sup>299</sup>. Sin embargo, según sus escritos no sería necesario esperar al Juicio Final para conseguir el acceso al cielo o al infierno, a los que son enviados al purgatorio se les permitiría la entrada al cielo cuando terminasen de limpiar sus pecados. Además, santo Tomás respondió a los que afirmaban que la existencia del juicio del alma conllevaba la inutilidad del Juicio Final. Resultaba inverosímil el que Dios necesitase juzgar dos veces la misma cosa, así que Tomás de Aquino se enfrentó a esta aparente contradicción que presentan los juicios divinos basándose en tres argumentos: en primer lugar, aunque las almas son juzgadas por Dios en el momento de la muerte, resulta imprescindible que también se realice el Juicio Final, ya que al final de los tiempos se juzgará al alma unida a su cuerpo resucitado. La resurrección del cuerpo es necesaria para que el castigo o la recompensa en el más allá sean completos.

La segunda razón reside en el hecho de que el hombre existe a la vez como individuo y como parte del género humano, y a causa de esta dualidad necesita dos juicios. Cada persona debe ser juzgada individualmente y en conjunto, con el resto de la humanidad. Como tercer argumento contra los que critican el juicio del alma por anular al Juicio Final, Tomás de Aquino explicó que las acciones de los hombres pueden prolongarse tras la muerte, por lo que es imprescindible una sentencia al final de los tiempos que comprenda todas las obras de cada individuo. El juicio del alma resulta insuficiente, no sólo porque no afecta al cuerpo, sino porque las acciones humanas pueden tener una repercusión tras la muerte. Por consiguiente, la ejecución del Juicio Final es indispensable. De esta manera quedó

---

<sup>299</sup> TOMÁS DE AQUINO, SANTO: *Suma de Teología*, Madrid, 2010, pp. 597-652.

definitivamente establecida por la escolástica la idea del doble juicio en el siglo XIII. A partir de este momento se llevaron a cabo pocas aportaciones novedosas.

Es necesario señalar el momento en el que se realiza la primera definición pontificia del purgatorio, puesto que el asentamiento en la cristiandad occidental de la creencia en el tercer lugar del más allá posee una relación directa con la doctrina del juicio del alma. A inicios del siglo XIII había surgido una discusión sobre la purificación después de la muerte entre los obispos griegos de Chipre y el obispo latino establecido en su capital, Nicosia. El Papa Inocencio IV envió una carta en marzo de 1254 a su legado entre los griegos, el cardenal Edudes de Chateauroux, para precisar el pensamiento católico frente a este tema<sup>300</sup>. Este escrito contiene algunos de los temas que serán definidos en el Concilio II de Lyon, como la existencia del purgatorio y la retribución post mórtem de las almas. En dicho Concilio, convocado en 1274, se afirma, además de la existencia del purgatorio, que la suerte diferenciada de los difuntos y la retribución definitiva por sus obras tiene comienzo inmediatamente después de la muerte. Ahora bien, el juicio del alma no obtuvo el respaldo papal hasta 1336, mediante la bula *Benedictus Deus*<sup>301</sup>. No obstante, aunque este juicio consiguió una nueva relevancia gracias a esta disposición papal, el Juicio Final continuó ocupando un lugar destacado y superior. Muestra de ello es la atención preferente que recibe tanto en tratados de divulgación como en las *Summae* teológicas medievales, además del lugar que ocupan sus representaciones artísticas: mientras que el Juicio Final

---

<sup>300</sup> «Puesto que los mismos griegos, según se dice, creen y profesan verdaderamente y sin vacilación que las almas de los que mueren habiendo recibido la penitencia pero sin haber tenido tiempo para su cumplimiento, o que fallecen sin pecado mortal, pero culpables de [pecados] veniales o de faltas ligeras, se purgan después de la muerte y pueden recibir ayuda de los sufragios de la Iglesia, nosotros, considerando que los griegos afirman no encontrar entre sus doctores ningún nombre propio y cierto para designar el lugar de esta purgación, y que, por otra parte, de acuerdo con las tradiciones y las autoridades de los Santos Padres, este nombre es el Purgatorio, queremos que en el futuro esta expresión sea recibida igualmente por ellos» (LE GOFF, J.: *El nacimiento...*, p. 326).

<sup>301</sup> La promulgación de esta bula no fue tan sencilla. Uno de los mayores debates tenía que ver con la cuestión de la visión beatífica, es decir, si las almas podían contemplar a la divinidad al ser purificadas tras su estancia en el purgatorio (o al fallecer en el caso de los santos), o debían esperar hasta después del Juicio Final. Finalmente, la bula *Benedictus Deus* defendió el acceso a la visión de Dios tras haber sido el alma purificada, sin necesidad de esperar al Juicio Final. La controversia sobre la visión beatífica puede consultarse en DYKMANS, M.: *Les Sermons de Jean XXII sur la vision béatifique*, Rome, 1973; TROTTMANN, C.: *La vision beatifique: des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma, 1995; y en FOURNIÉ, M.: *Le Ciel peut-il attendre? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (1320 environ-1520 environ)*, Paris, 1997; GIL I RIBAS, J.: «La cuestión de la visión beatífica, ¿una cuestión política?», en IZQUIERDO, C.; BURGGRAF, J.; GUTIÉRREZ, J. L.; FLANDES, E. (dirs.): *Escatología y vida cristiana...*, pp. 555-565; entre otros.

preside las grandes portadas, las imágenes del juicio del alma se encuentran en emplazamientos de menor trascendencia. El Juicio Final se beneficia de una larga tradición y de unos firmes fundamentos contra los que el juicio del alma no puede competir.

Para finalizar este recorrido por la teología cristiana medieval, es necesario citar a Dionisio el Cartujo, autor del siglo XV, además de por la gran difusión de sus obras, por ser el primero en realizar uno de los pocos tratados de la Edad Media dedicados al juicio del alma, el titulado *De particulari iudicio*<sup>302</sup>. El dedicar una obra completa a este proceso no significa que defienda su superioridad ante el Juicio Final, puesto que él mismo afirma que el veredicto al que realmente se ha de temer es el que se resolverá al final de los tiempos. El Juicio Final conservará su supremacía a lo largo de toda la Edad Media.

### **2.3.- El juicio del alma en los textos castellanos**

La Biblia no proporciona información alguna sobre la realización del juicio del alma, a diferencia de lo que ocurre con el Juicio Final, del que se revelan las señales que le precederán y detalles sobre su ejecución. A causa de esta carencia, algunos escritos de finales de la Edad Media resultan ser bastante cautos a la hora de explicar cómo será llevada a cabo esta evaluación post mórtem en el más allá, si bien esto no significa que los autores de la Edad Media no se aventuren a escribir sobre el tema.

La transmisión del nuevo concepto del juicio del alma será llevada a cabo por distintos tipos de textos, como pueden ser, en el caso de la Corona de Castilla, los relatos sobre milagros o las cantigas. También la predicación realizará esta tarea de difusión a través del sermón, el gran medio de comunicación de masas a partir del siglo XIII. Pero además de los propios sermones, las narraciones de anécdotas edificantes que se explican en ellos, conocidas como *exempla*, constituirán uno de los principales canales por los que será transmitido este nuevo proceso judicial del más allá. En estos textos dirigidos a los fieles aparecen

---

<sup>302</sup> DENIS LE CHARTREUX: *Opera omnia*, vol. 41, Montreuil-Tournai, 1912, pp. 421-488.

diferentes ideas o teorías sobre cómo es desarrollado este proceso. A continuación presentamos algunos de estos escritos, comenzando por una obra de la primera mitad del siglo XIII, el *Liber de miraculis sancti Isidori* de Lucas de Tuy, seguido por su contemporánea, los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, en la que aparecen cinco leyendas en las que tiene lugar el juicio de un alma. También en las *Cantigas de Santa María* se encuentran narraciones que contienen pleitos en el más allá. Aunque el *Lucidario* no ofrece una información detallada sobre este tema, nos parece de interés mostrar su aportación al respecto. Por otra parte, los *exempla* contienen diferentes relatos sobre juicios de almas, como uno de los que forma parte del *Viridario*. Asimismo, estudiaremos algunos de los sermones de san Vicente Ferrer, predicados en la Corona de Castilla durante las primeras décadas del siglo XV, en los que trata el tema del juicio del alma. A continuación expondremos los *exempla* que forman parte de las compilaciones castellanas, seguidos por los debates dedicados al alma y al cuerpo. Para finalizar, serán analizadas las características comunes que poseen estos textos.

### 2.3.1.- El juicio del alma en dos milagros de Lucas de Tuy

El *Liber de miraculis Sancti Isidori* fue redactado en la primera mitad del siglo XIII por Lucas de Tuy, canónigo de San Isidoro de León y obispo de Tuy (Pontevedra) desde 1239<sup>303</sup>. Falleció a finales de 1249, y fue en los últimos diez años de su vida cuando compuso el *Liber de miraculis Sancti Isidori*<sup>304</sup>.

---

<sup>303</sup> Sobre la vida y la obra de Lucas de Tuy, véase FLÓREZ, E.: *España Sagrada*, XXII, 1767, pp. 108 y ss.; PÉREZ LLAMAZARES, J.: *Los benjamines de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1914, 107-113; ROTH, N.: «Jews and Albigensians in the Middle Ages: Lucas of Tuy on Heretics in Leon», *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, año 41, nº 1 (1981), pp. 71-94; HOLLAS, M. L.: *Lucas of Tuy and Thirteenth Century León*, New Haven C. T., 1985, pp. 18-43; FERNÁNDEZ CONDE, F. J.: «El biógrafo contemporáneo de santo Martino: Lucas de Tuy», en *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria (1185-1985)*, León, 1987, pp. 305-335; PÉREZ-EMBID, J.: «Hagiografía y mentalidades en el siglo XII: los “milagros de San Isidoro de León”», en SÁNCHEZ HERRERO, J. (dir.): *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV. Otros estudios*, Madrid, 1991, pp. 413-444; MORALEJO, S.: «D. Lucas de Tuy y la “actitud estética” en el arte medieval», *Evphrosyne. Revista de filología clásica*, vol. XXII (1994), pp. 341-346; FALQUE, E.: «Lucas de Tuy en Sevilla», en SAN BERNARDINO, J.; ALVAREZ SOLANO, E.; MIGUEL ZABALA, A. J. de (cords.): *Arqueólogos, historiadores y filólogos: homenaje a Fernando Gascó*, Sevilla, 1995, pp. 765-772; PEREIRA, C. B.: «Lucas de Tuy, hagiógrafo: los “milagros de San Isidoro”», en *Religiosidad Popular en España. Actas del Simposium (II)*, Madrid, 1997, pp. 933-950; VIÑAYO, A.: «Lucas de Tuy y los valores espirituales de la peregrinación cristiana», *Astórica: revista de estudios*,



Esta obra, escrita originariamente en latín, no es editada en castellano hasta el año 1525, momento en el que fue publicada en Salamanca por otro canónigo de San Isidoro, el bachiller Juan de Robles<sup>305</sup>. El texto latino ha sido conservado en copias posteriores y no existe actualmente una edición crítica de las mismas. Por otro lado, varios autores afirman que la traducción de Juan de Robles es fidedigna y que no se encuentran en ella anacronismos ni adiciones posteriores a la vida de Lucas de Tuy, por lo que esta versión castellana es la utilizada para el análisis de la obra<sup>306</sup>. Ahora bien, el *Liber de miraculis Sancti Isidori*, al haber sido escrito en latín, forma parte de una corriente culta y restringida, y llegará a convertirse en una preciada lectura para reyes (entre ellos, Juan II e Isabel la Católica) y obispos (como por ejemplo, el cardenal Cisneros). Es decir, mediante la elección de este idioma en un momento en el que comienzan a emplearse en este tipo de obras las lenguas vernáculas, el autor «no está sino refrendando su adscripción a la ortodoxia católica y su contumaz defensa del elitismo cultural y doctrinal de las altas jerarquías eclesiásticas<sup>307</sup>». Por otra parte, es necesario señalar que, a partir del siglo XIII, comienzan a desaparecer los poemas hagiográficos al producirse una identificación del verso con la ficción, mientras que la prosa se asocia a la verdad<sup>308</sup>. Por lo tanto, Lucas de Tuy escribe su obra en prosa con la intención de

---

*documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, año 14, nº 16 (1997), pp. 225-230; HENRIET, P.: «Sanctissima patria. Points communs entre les trois oeuvres de Lucas», *Cahiers de linguistique et de civilisation hispanique médiévales*, 24 (2001), pp. 249-278; LINEHAN, P.: «Fechas y sospechas sobre Lucas de Tuy», *Anuario de Estudios Medievales*, 32/1 (2002), pp. 19-38; HENRIET, P.: «Hagiographie léonaise et pédagogie de la foi: les miracles d'Isidore de Séville et la lutte contre l'hérésie (XIe-XIIIe siècle)», en *L'enseignement religieux dans la couronne de Castille. Incidences spirituelles et sociales (XIIIe-XVIe siècles)*, Madrid, 2003, pp. 1-28; FERNÁNDEZ GALLARDO, L.: «De Lucas de Tuy a Alfonso el Sabio: idea de la historia y proyecto historiográfico», *Revista de poética medieval*, nº 12 (2004), pp. 53-120; entre otros.

<sup>304</sup> La redacción de esta obra había comenzado en el año 1223, pero a causa del deber de atender a otros cometidos, se demoró su conclusión (PEREIRA, C. B.: «Lucas de Tuy, hagiógrafo...», p. 937).

<sup>305</sup> Publicada en LUCAS DE TUY; ROBLES, J. de: *Milagros de san Isidoro*; León, 1992.

<sup>306</sup> Julio Pérez Llamazares afirma que se trata de una «fiel reproducción del texto latino del Tudense», a diferencia de otra versión publicada en 1732 por los canónigos de San Isidoro, en la que no es reproducido el texto original (LUCAS DE TUY; ROBLES, J. de: *Milagros...*, p. X). Por otra parte, Javier Pérez-Embid utiliza la edición castellana de Juan de Robles en el estudio que lleva a cabo sobre la hagiografía y la mentalidad en el siglo XII, donde defiende que se trata de una traducción fidedigna (PÉREZ-EMBED, J.: «Hagiografía y mentalidades...», p. 417).

<sup>307</sup> PEREIRA, C. B.: «Lucas de Tuy, hagiógrafo...», p. 938. Muy diferente resulta la posición de su traductor Juan de Robles en las primeras décadas del siglo XVI, manifestada en el prólogo: «E agora un canonigo del dicho monesterio quiso tomar trabajo de trasladarlo de latín en rromance para que a todos fuese más façil y entera mente comunicado» (LUCAS DE TUY; ROBLES, J. de: *Milagros...*, p. XI).

<sup>308</sup> DEMBOWSKI, P. F.: «Literary Problems of Hagiography in Old Frenche», *Medievalia et Humanistica. New Series*, 7 (1976), p. 127.

otorgar credibilidad al texto, hecho que debemos tener en cuenta al analizar los relatos que forman parte de nuestro estudio<sup>309</sup>.

La obra pertenece al género hagiográfico, con san Isidoro como protagonista<sup>310</sup>. Se trata de una recopilación de las intervenciones milagrosas del santo llevadas a cabo en el Reino de León. Algunas de ellas son originales del autor y otras probablemente dependientes de otras colecciones de milagros de aquella época, de las que pudo nutrirse gracias a la tradición hagiográfica cultivada en su monasterio.

En dos de los milagros pertenecientes a esta obra tiene lugar el juicio de un alma. El primer relato está protagonizado por un clérigo presbítero de Orzonaga (León), que era muy vicioso y deshonesto, muy dado a los deleites del mundo, cruel, osado para herir, codicioso para robar, especializado en los mayores crímenes y pecados, además de homicida<sup>311</sup>. Abandonó el hábito clerical y se unió a un gran señor como su mayordomo, para quien trabajó con todas sus fuerzas para adquirir provechos e intereses. Aunque había sido clérigo, condenaba a muerte a todos los ladrones que hallaba y los ahorcaba él mismo, e incluso en algunas ocasiones mataba a inocentes. El único bien que había en él era que había escogido a san Isidoro como su patrón, a quien se encomendaba algunas veces, y que honraba a los canónigos de su monasterio. A causa del amor que sentía por el santo, Dios quiso enviarle un castigo que le sirviese como correctivo, por lo que le hizo contraer una grave enfermedad. Al ver la muerte cercana, el clérigo pidió al monasterio que le concedieran su hábito a cambio de enmendar su vida y vivir bajo su obediencia. El prior se alegró por la conversión del pecador, y envió a dos canónigos para que le recibiesen como hermano de la orden. Al verlo, ellos creyeron que su salud no peligraba, por lo que no le vistieron con el hábito pero se lo dejaron para que se lo pusiera si empeoraba o para que fuera con él al monasterio si sanaba de su enfermedad.

---

<sup>309</sup> PEREIRA, C. B.: «Lucas de Tuy, hagiógrafo...», pp. 938-939.

<sup>310</sup> Sobre este género literario, véase BAÑOS, F.: *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce vidas individuales castellanas*, Oviedo, 1989.

<sup>311</sup> LUCAS DE TUY; ROBLES, J. de: *Milagros...*, caps. XXXVII-XXXVIII, pp. 66-72.

Tras esta visita, el clérigo empeoró y falleció. Cuando el capellán se encontraba en casa del finado con la cruz y esparciendo el agua bendita mientras oraba por el difunto, un cántaro lleno de agua se vertió sin que nadie lo tocara. Entonces el muerto resucitó, turbado, tomó el hábito y se lo puso, y dijo que echaran agua bendita sobre el cántaro porque allí se había escondido el demonio que le había engañado desde su niñez. A continuación se confesó con gran contrición ante el capellán y contó lo que le había ocurrido. Explicó que justo antes de que su alma abandonase su cuerpo, había visto una gran muchedumbre de diablos que portaban una larga escritura en la que estaban anotados todos sus pecados. Al no poder negarlos, pues todos eran ciertos, temblaba mientras veía cómo preparaban los lazos de fuego con los que le llevarían preso al infierno. Entonces apareció san Isidoro, acompañado por una multitud de ángeles, y comenzó a discutir con los demonios sobre a quién pertenecía el alma del clérigo. Los diablos mostraban la gran lista de pecados como argumento, pero el santo alegaba que la misericordia de Jesucristo era tal que no tenía en cuenta la manera en la que vivía el pecador sino cómo acababa su vida y, en este caso, el acusado siempre se había encomendado a san Isidoro y al final de su vida había tomado el hábito de su monasterio.

Mientras discutían apareció la Virgen acompañada de la corte celestial. Los demonios se alteraron y se sintieron desdichados al verla, y le preguntaron la razón por la que ayudaba a un pecador lujurioso y homicida, a lo que ella contestó que acudía en ayuda de san Isidoro. Ante esto, los diablos apelaron al Redentor, por lo que el alma del clérigo fue devuelta al cuerpo por tres días, mientras el juicio era celebrado. Durante este tiempo, el clérigo explicó lo ocurrido, y se dirigió al monasterio donde no cesó de orar. Dado que murió en las circunstancias y el momento en el que san Isidoro le había anunciado, todos creyeron lo que le había ocurrido en el más allá. Más adelante, el alma del clérigo se apareció ante un canónigo del monasterio. Vestía el hábito y el cabello corto, como lo portaban los religiosos que residían allí. Le explicó que había sido salvado, pero que estaba en el fuego del purgatorio para poder finalizar su penitencia, y que toda alabanza a Dios, limosna, oraciones, y otras buenas obras aminoraban las penas de las almas que, como él, se encontraban en el purgatorio.

El destino al que debe ser conducida el alma es decidido en esta narración mediante un listado que contiene los pecados cometidos por el clérigo. Este método recuerda al Libro de la Vida mencionado en *Apocalipsis* 20, 12: «Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono; fueron abiertos unos libros, y luego se abrió otro libro, que es el de la vida; y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros, conforme a sus obras». Este Libro de la Vida también aparece en los juicios divinos representados por el arte medieval, si bien siempre se encuentra en el Juicio Final, en manos de Cristo Juez. Asimismo, en algunos de los textos que estudiaremos en las siguientes páginas comprobaremos que utilizan procedimientos similares para resolver la sentencia. Por otro lado, desconocemos las características del proceso presidido por Cristo, puesto que el clérigo es devuelto a la vida mientras es celebrado.

Asimismo, otra de las constantes en este tipo de relatos es la intervención de un personaje, en numerosas ocasiones un santo como en el presente caso, que intenta variar la dirección que está tomando el juicio. Con todo, es la Virgen la intercesora por excelencia, Ella es quien logra salvar a la mayor cantidad de almas de las garras de los demonios, como comprobaremos en muchos de los siguientes ejemplos.

Otro de los aspectos que queremos destacar de este milagro es la aparición de conceptos y terminología jurídica. En los ejemplos que analizaremos a lo largo de este estudio comprobaremos cómo la literatura medieval realiza una humanización respecto al sistema judicial divino, los pleitos en el más allá presentan una correspondencia con los terrestres, y el vocabulario utilizado es el mismo que se emplea en el ámbito del Derecho. En esta ocasión, los demonios, quienes no están de acuerdo con la intervención de la Virgen, apelan a Cristo, es decir, a un tribunal superior, tal y como establece la legislación procesal ante cualquier disconformidad respecto a la resolución de un juicio. En la Corona de Castilla, la apelación al rey se encuentra ya en algunos Fueros municipales anteriores a la recepción del Derecho Común, como en el Fuero de Cuenca, en el de Soria y en el de Ledesma (Salamanca), entre otros<sup>312</sup>. En los procesos de las

---

<sup>312</sup> CERDÁ RUIZ-FUNES, J.: «Fueros municipales», *Nueva Enciclopedia Jurídica*, tomo X, 1960, p. 477.

*Decretales* de Gregorio IX también existe la posibilidad de recurrir la sentencia interlocutoria, aunque la apelación no es admitida en determinados casos, entre los que se encuentran los delitos notorios. En las *Partidas* de Alfonso X el Sabio, los recursos se clasifican en cuatro grupos: la alzada, la merced real, la restitución y la revocación de sentencia por falsedad<sup>313</sup>.

Por último, es necesario señalar la aparición del purgatorio en este milagro. Por un lado, constituye una mención temprana del tercer lugar, puesto que, como hemos indicado páginas atrás, el concepto de purgatorio se establece en la cristiandad occidental entre la segunda mitad del siglo XII y la primera mitad del XIII, y la definición pontificia no aparecerá hasta el año 1254<sup>314</sup>. Asimismo, Lucas de Tuy le dedica una especial atención a este tema, ya que el relato contiene una importante información presentada mediante las diferentes apariciones del alma del protagonista, en las que responde las preguntas de varios canónigos sobre el tercer lugar y las almas que allí se encuentran<sup>315</sup>. Carlos B. Pereira afirma que la aparición del purgatorio en este pasaje responde a la pretensión del autor de refutar los postulados heréticos, dado que los albigenses negaban tanto la existencia como la realidad física del fuego del infierno<sup>316</sup>.

En el siguiente relato en el que aparece el juicio de un alma se explica una visión que tuvo un canónigo del monasterio de San Isidoro de León llamado don Marco, un hombre del que todos daban buen testimonio<sup>317</sup>. El milagro anterior a éste, el XLV, narra otro sueño que había tenido este mismo personaje, en el cual san Isidoro señalaba a la Virgen la gran cantidad de males cometidos contra su monasterio por la reina doña Teresa, fallecida recientemente<sup>318</sup>. Por todo ello, la

---

<sup>313</sup> ALONSO ROMERO, M. P.: *El proceso penal en Castilla (siglos XIII-XVIII)*, Salamanca, 1982, pp. 27, 61-62.

<sup>314</sup> LE GOFF, J.: *El nacimiento...*, pp. 325-326.

<sup>315</sup> LUCAS DE TUY; ROBLES, J. de: *Milagros...*, caps. XXXVIII-XXXIX, pp. 71-77.

<sup>316</sup> Lucas de Tuy había llevado a cabo una lucha contra los herejes a través de la doctrina, plasmada en su obra *De altera vita*, y también, probablemente, colaborando con el brazo secular (PEREIRA, C. B.: «Lucas de Tuy, hagiógrafo...», pp. 944-946).

<sup>317</sup> LUCAS DE TUY; ROBLES, J. de: *Milagros...*, cap. XLVI, pp. 87-88.

<sup>318</sup> LUCAS DE TUY; ROBLES, J. de: *Milagros...*, caps. XLV, pp. 85-86. Javier Pérez-Embid explica la imagen negativa de doña Teresa Fernández que proporciona el autor en este relato a causa de su animadversión hacia la casa de Lara, puesto que la reina, segundo enlace de Fernando II, había estado casada anteriormente con el conde castellano Nuño Pérez de Lara, muerto a consecuencia del cerco de Cuenca (PÉREZ-EMBED, J.: «Hagiografía y mentalidades...», p. 421). Sobre la vida de la reina, véase GONZÁLEZ, J.: *Regesta de Fernando II*, Madrid, 1943, pp. 120-129.

reina se encontraba en el purgatorio, y san Isidoro informó a don Marco que allí continuaría hasta que los canónigos de su monasterio realizaran las misas y los sufragios pertinentes por el alma, pues ella, aunque pecadora, había sentido contrición antes de morir. La nueva visión que tiene posteriormente don Marco, relatada en el milagro número XLVI, revela una situación muy diferente para el alma protagonista. El canónigo es conducido al claustro del monasterio, el cual se halla repleto de personas con blancas vestiduras. La Virgen se encuentra acompañada por los apóstoles y muchos otros santos, exceptuando a san Pedro, san Pablo, san Gregorio y san Isidoro, quienes se habían dirigido a Roma para socorrer al Papa Alejandro III, fallecido ese mismo día. Momentos después aparecieron los cuatro santos junto con el alma del Papa, seguidos por una multitud de demonios reclamando que Alejandro III debía ser enviado al purgatorio a limpiar sus pecados en el fuego. San Isidoro, en representación de los cuatro santos, suplicó a la Virgen por la salvación del alma, y lo que pedían les fue concedido. Una voz sonó en el cielo aprobando la decisión de su madre, y Alejandro III fue aceptado en la compañía de los santos. Don Marco despertó y explicó lo ocurrido a sus compañeros, quienes comprobaron que el Papa Alejandro III había fallecido en el momento indicado por el canónigo.

Alejandro III, a quien pertenece el alma acusada en este texto, fue Papa entre los años 1159 y 1181. En el cisma papal iniciado en 1159, dos terceras partes de los cardenales se decidieron por Alejandro III, mientras que el resto lo hizo por el cardenal Octaviano de Montecello (Víctor IV). El motivo principal de todo ello, además de otras razones, residía en la cuestión de si la dignidad de emperador de Occidente debía ser un oficio conferido por el Papa. A pesar de que Alejandro III fue reconocido en el oeste y en el sur de Europa, los Concilios imperiales de Pávia (1160) y Lodi (1161) se declararon a favor de Víctor IV, por lo que Alejandro se vio obligado a huir a Francia. El emperador germánico no le reconoció como Papa legítimo hasta el año 1177, momento en el que se puso fin al cisma<sup>319</sup>. El que el alma del Papa alcance la salvación en este relato muestra la posición de Lucas de Tuy ante esta situación.

---

<sup>319</sup> Entrada «Alejandro III» del *Diccionario enciclopédico de los papas y el papado*, Barcelona, 2003, pp. 14-16.

Para finalizar, debemos señalar que en este milagro la Virgen desempeña el papel de jueza. Su gran misericordia la convierte en la máxima intercesora de la humanidad, ella es quien ayuda en más ocasiones a las almas sometidas a juicio en el más allá. Pero la gran importancia que se le concede en estos momentos debido a su gran popularidad causa que se le confieran tareas que no le corresponden, como la de tomar decisiones en un pleito celestial. Lucas de Tuy resulta cuidadoso al indicar que la resolución posee la aprobación divina, pero eso no solventa el hecho de que esta función pertenezca únicamente a Dios, y que en este relato sea asumida por la Virgen.

### 2.3.2.- Juicios de almas en la obra de Berceo

Gonzalo de Berceo nació en los últimos años del siglo XII y murió antes de 1264<sup>320</sup>. Formaba parte del grupo de los *scholares clerici*, formados en los nacientes Estudios Generales, que estudiaban y comunicaban lo aprendido, ofreciendo a los monasterios un servicio cualificado de nuevos saberes y nuevas formas de comunicación literaria<sup>321</sup>. Sin embargo, si bien se trata de un escritor que posee una alta cualificación intelectual, generalmente escribe para el pueblo, por lo que podría ser llamado un poeta popular<sup>322</sup>.

Los *Milagros de Nuestra Señora*, escrita en los años cercanos a la composición del *Liber de miraculis Sancti Isidori* de Lucas de Tuy, es la obra más extensa y conocida de Berceo<sup>323</sup>. Su redacción se sitúa en los años centrales del

---

<sup>320</sup> DUTTON, B.: «La fecha de nacimiento de Gonzalo de Berceo», *Berceo*, nº 94-95 (1978), pp. 265-267. Los estudios que analizan a este autor y a su obra son muy numerosos, por lo que remitimos al portal que le han dedicado en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (especialmente [http://bib.cervantesvirtual.com/bib\\_autor/gonzalodeberceo/pcuartonivel.jsp?conten=bibliografia\\_autor](http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/gonzalodeberceo/pcuartonivel.jsp?conten=bibliografia_autor)), y a la Biblioteca Gonzalo de Berceo (<http://www.vallenajerilla.com/berceo/index.htm>, tanto esta página web como la anterior han sido consultadas el día 9/08/14), donde es posible consultar la abundante bibliografía que existe sobre el poeta riojano.

<sup>321</sup> RICO, F.: «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, vol. 53 (1985), pp. 1-23 y 127-150.

<sup>322</sup> MENÉNDEZ PELÁEZ, J.: «Berceo: poesía y teología», en CROSAS, F. (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, Pamplona, 2000, pp. 207-249.

<sup>323</sup> De este autor se conservan diez poemas, algo que resulta sorprendente debido al acostumbrado anonimato que presenta la literatura medieval castellana. Son *Vida de san Millán de la Cogolla*, *Vida de santo Domingo de Silos*, *Martirio de san Lorenzo*, *Poema de santa Oria*, *Milagros de Nuestra Señora*, *El duelo de la Virgen*, *Loores de Nuestra Señora*, *Del sacrificio de la Misa*, *Los signos del Juicio Final*, e *Himnos*, todos ellos editados en DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.) [et al.]: *Obra*

siglo XIII. Es un poema compuesto por veinticinco hechos milagrosos llevados a cabo por la Virgen, precedidos por una introducción alegórica<sup>324</sup>. Los temas de las composiciones de Berceo no son inventados, sino que su actividad creadora se centra en divulgar en romance los escritos en latín. A partir del siglo XI se componen en Inglaterra y en Francia colecciones de milagros, muchos de ellos atribuidos a Santa María, escritos en prosa latina en número creciente. Estas colecciones fueron difundidas por los monasterios más notables, por lo que resulta lógico suponer que el poeta riojano se habría servido de ellas para llevar a cabo su obra<sup>325</sup>. Claudio García Turza presenta el ms. Thott 128 de la Biblioteca Real de Copenhague como la copia más cercana del manuscrito utilizado por Berceo, ya que en este escrito se presentan los relatos siguiendo el mismo orden que sigue el poeta riojano en los *Milagros de Nuestra Señora*<sup>326</sup>. Sobre las influencias que pudo recibir la obra de Berceo, han sido propuestas diferentes doctrinas mariológicas, como la que proviene de la liturgia hispánica, también llamada mozárabe, o la tendencia humanizadora que es iniciada con san Anselmo (fallecido en 1109), afirmada en san Bernardo (fallecido en 1153), y que culmina con santo Tomás y san Buenaventura (ambos del siglo XIII)<sup>327</sup>.

---

*completa. Gonzalo de Berceo*, Madrid, 1992. La obra *Los signos del Juicio Final* será motivo de estudio en el capítulo 3.- *El Juicio Final*, pp. 280-284.

<sup>324</sup> Sobre este tipo de obras, véase MONTOYA MARTÍNEZ, J. J.: *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media. (El milagro literario)*, Granada, 1981.

<sup>325</sup> Sobre las diferentes obras que podría haber consultado Berceo, véase IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Gonzalo de Berceo y las Literaturas Transpirenaicas. Lectura Cortés de su Obra Mariana*, Logroño, 1995, pp. 61-118.

<sup>326</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros de Nuestra Señora», en DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.) [et al.]: *Obra completa...*, pp. 555-556. Sobre este tema, véase CARRERA DE LA RED, F.; CARRERA DE LA RED, A.: *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague), una fuente paralela a los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 2000; GARCÍA ÁLVAREZ, C.: «Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo y el Ms. Thott 128», *Escritos* (Medellín), XII.29 (2004), pp. 601-633.

<sup>327</sup> La mariología en la obra de Gonzalo de Berceo ha sido un tema estudiado por diferentes autores, entre ellos GARCÍA GARCÉS, N.: «¿Qué pensaba de la Virgen el pueblo castellano del siglo XIII?: doctrina mariana en la poesía de Gonzalo de Berceo», *Estudios Marianos*, 35 (1971), pp. 21-82; MENÉNDEZ PELÁEZ, J.: «La tradición mariológica en Berceo», en GARCÍA TURZA, C. (ed.): *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, 1981, pp. 113-127; SAUGNIEUX, J.: «Los Milagros y la tradición mariana», en *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño, 1982, pp. 45-71; GARCÍA DE LA CONCHA, V.: «La mariología en Gonzalo de Berceo», en DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.) [et al.]: *Obra completa...*, pp. 61-87; SILVA, A. C. L. F. da; ANTUNES JÚNIOR, G.: «Bernardo de Claraval e Gonzalo de Berceo: reflexões sobre a mariologia medieval em perspectiva comparada», en *Atas da VI Semana de História da UERJ. Integração. Discursos. Representação*, vol I, Río de Janeiro, 2007, pp. 1-21.



Sobre la finalidad de los *Milagros de Nuestra Señora*, de intencionalidad didáctica-moralizadora, habría entretenido a los peregrinos que llegaban al monasterio de San Millán. Pero, ante todo, el autor persigue la exaltación de la Virgen por medio de sus intervenciones maravillosas<sup>328</sup>. Berceo, preocupado por la salvación de su alma, escribe sus poemas para servir a la Virgen y a los santos, con la esperanza de conseguir ser merecedor de la intercesión de éstos. Este tema constituye el motivo de casi todas sus obras, pero posee una especial relevancia en los *Milagros de Nuestra Señora*<sup>329</sup>.

Uno de los juicios de almas contenidos en los *Milagros de Nuestra Señora* tiene lugar en el relato titulado *El sacristán fornicario*, donde se explica que un monje sacristán salió una noche para cometer pecado de fornicación<sup>330</sup>. Antes de abandonar el monasterio, al pasar por delante de la imagen de la Virgen, se arrodilló y dijo el “Ave María”, acción que repetía cada día<sup>331</sup>. Ya de camino, tuvo que pasar por un río y se ahogó. Los demonios y los ángeles comenzaron a pelearse por el alma, todos afirmaban que era de su propiedad<sup>332</sup>. Entonces apareció la Virgen y dijo a los diablos que el alma le pertenecía, ya que había salido del monasterio bajo su custodia, y por ello ella misma debía imponer la penitencia por el pecado. Los diablos apelaron a Cristo, alcalde derecho, pues no estaban de acuerdo. Cristo mandó al alma que volviera a su cuerpo para que pudiera

---

<sup>328</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», pp. 556-557.

<sup>329</sup> SAUGNIEUX, J.: «La economía de la salvación en los *Milagros de Nuestra Señora*», en *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño, 1982, pp. 9-43.

<sup>330</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», milagro nº 2, pp. 579-587. Sobre este milagro, véase KANTOR, S.: «Semiotic análisis of a medieval miracle: Gonzalo de Berceo's *The fornicating sexton*», *Poetics Today*, 4 (1983), pp. 723-771; CROMENI, M.: «El milagro del sacristán fornicario di Gonzalo de Berceo», *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 18 (2003), pp. 167-190, donde se realiza un análisis comparativo con su fuente latina; CAPDEBOSCQ, A. M.: «Traduction du Miracle 2 (Le Sacristán lubrique)», *Les Langues Néo-Latines*, 288 (1994), pp. 41-44.

<sup>331</sup> En los *Milagros de Nuestra Señora* se alude en diferentes ocasiones a himnos y cánticos diversos, como ocurre en este milagro y en algunos de los que analizamos en las páginas siguientes, como *El labrador avaro*, donde es citado el “Salve Regina”. Asimismo, varios pasajes de esta obra de Berceo son una transposición directa de oraciones utilizadas en los oficios (SAUGNIEUX, J.: «Los *Milagros* y la tradición mariana...», p. 45).

<sup>332</sup> Sobre el demonio en la obra de Berceo, véase BAEYENS DE ARCE, A.: «El “Mortal enemigo”: el diablo en la obra de Gonzalo de Berceo», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, nº 6 (2002), revista online consultada el 8/02/14: <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia6/mortalenemigo.htm>; FIDALGO, R.: «El diablo en los Milagros de Berceo», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, nº 6 (2002), revista online consultada el 8/02/14: <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia6/RaqueFidalgo/menu.htm>.

redimirse. El resto de monjes estaban buscándolo y lo encontraron ahogado en el río, pero resucitó y les explicó todo lo acontecido<sup>333</sup>.

El protagonista de este milagro es un monje lujurioso, hecho que no debe extrañarnos dado que los eclesiásticos de la Edad Media son acusados habitualmente por este tipo de pecados<sup>334</sup>. El tratamiento de las relaciones íntimas del clero es un tema constante en concilios y sínodos medievales, lo que demuestra la persistencia de este comportamiento<sup>335</sup>. Carmen Benito-Vessels propone una

---

<sup>333</sup> Este relato también es recogido en las *Cantigas de Santa María (El «Códice Rico» de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Volumen complementario de la edición facsímil del ms T. I. 1 de la Biblioteca de El Escorial, Madrid, 1979, cantiga nº 11, pp. 80-81), El Espéculo de los legos (MOHEDANO, J. M. (ed.): El Espéculo de los legos. Texto inédito del siglo XV, Madrid, 1951, ex. 369, pp. 271-272) y en el Libro de los exenplos por A. B. C. (KELLER, J. E. (ed.): Libro de los exenplos por A. B. C., Madrid, 1961, ex. 267, pp. 206-207). En el único caso en el que tiene lugar el juicio ante Cristo es en el Libro de los exenplos por A. B. C., aunque en los otros dos textos se indica que la sentencia emitida por la Virgen tiene la aprobación divina. Asimismo, en ninguno de ellos los diablos apelan a Cristo, sino que la Virgen ruega a su Hijo para que retorne el alma al cuerpo y así pueda cumplir la penitencia por sus pecados. La redacción más antigua de este milagro puede datar del siglo XI. Existen más de sesenta versiones latinas, además de traducciones francesas, alemanas, inglesas, islandesas, suecas, árabes, una etíope y otra griega (El «Códice Rico» de las Cantigas..., p. 81).*

<sup>334</sup> Sobre la actividad sexual del clero en la Edad Media, véase TEIJEIRA, M. D.: «Aportaciones a la iconografía de los religiosos a fines del gótico: las representaciones de monjas en las sillerías de coro», en PANIAGUA, J; VIFORCOS, M. I. (coords.): *Claustros leoneses olvidados: aportaciones al monacato femenino*, León, 1996, pp. 35-44; BRUNDAGE, J. A.: *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*, México, 2000; SALVADOR MIGUEL, N.: «Soltería devota y sexo en la literatura medieval. Los clérigos», en *La familia en la Edad Media: XI Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2000*, Logroño, 2001, pp. 317-348; ARRANZ, A.: «Amores desordenados y otros pecadillos del clero», en CARRASCO, A. I.; RÁBADE, M. P. (coords.): *Pecar en la Edad Media*, Madrid, 2008, pp. 227-262, especialmente pp. 229-237; SÁNCHEZ HERRERO, J.: «Amantes, barraganas, compañeras, concubinas clericales», *Clío & Crimen*, nº 5 (2008), pp. 106-137, entre otros. Para el caso concreto de este tema en la diócesis de Calahorra, a la cual pertenecía Gonzalo de Berceo, véase MURO, J. R.: «La castidad del clero bajomedieval en la diócesis de Calahorra», *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 20 (1993), pp. 261-282; BAZÁN DÍAZ, I.: «Amancebamiento de clérigos», en *Delincuencia y criminalidad en el País Vasco en la transición de la Edad Media a la Moderna*, Vitoria-Gasteiz, 1995, pp. 293-307; VAL VALDIVIESO, M. I. del: «El clero vasco a fines de la Edad Media», *Vasconia: Cuadernos de historia-geografía*, nº 23 (1995), pp. 31-53; BAZÁN DÍAZ, I.: «Imagen del clero diocesano», en *Los Herejes de Durango y la búsqueda de la Edad del Espíritu Santo en el siglo XV*, Durango, 2007, pp. 468-474. Asimismo, sobre éste y otros pecados que aparecen en los *Milagros de Nuestra Señora*, y su división en mortales y naturales, véase WILLINGHAM, E. M.: «A thirteenth-century view of sin and salvation in Berceo's *Milagros*», *Monographic Review/Revista Monográfica*, vol. XVIII (2002), pp. 13-30.

<sup>335</sup> Las primeras disposiciones en torno al celibato de los clérigos datan de los primeros años del siglo IV. A partir de la segunda mitad del siglo XI comenzó a tomar fuerza una postura radical en cuanto a este tema, los matrimonios contraídos por sacerdotes constituían un vínculo ilícito e inválido. La imposición de castidad se repite en los concilios llevados a cabo durante los siglos XI al XII. La legislación surgida en el Concilio IV de Letrán (1215-1216) llega a España en los años 1228 y 1229 de la mano del legado pontificio Juan de Abbeville, quien celebró al menos tres concilios (Valladolid, Salamanca y Lérida). Su plan de reforma no fue bien acogido, y el cardenal español Gil Torres, autor de las constituciones para los cabildos de Salamanca, Ávila, Burgos, Calahorra, Córdoba y Cuenca, eliminó las amonestaciones sobre el concubinato hacia mediados del siglo XIII. Las condenas a esta situación se sucedieron en los últimos siglos de la Edad Media, repetición que

posible conexión entre éste y otro de los milagros de la obra de Berceo, *La abadesa encinta*, y los escándalos de la diócesis de Zamora, relativamente próxima a la de Calahorra y La Calzada, a la cual pertenecía el poeta. En 1279 salieron a la luz los devaneos amorosos que durante bastante tiempo ocurrieron en el convento de las Dueñas de Zamora, por lo que la autora sugiere un hipotético vínculo entre los hechos narrados en los milagros de Berceo y la realidad local zamorana de mediados del siglo XIII<sup>336</sup>. No nos aventuramos a aceptar totalmente esta conexión, pero lo que sí demuestra este hecho es que las prácticas sexuales de clérigos y monjas no constituían casos aislados ni secretos en el momento en el que fueron escritos estos milagros. Como veremos en los relatos que analizaremos a continuación, la lujuria es un vicio frecuente entre los protagonistas de los juicios divinos.

Ahora bien, aunque el monje que aparece en este milagro es un pecador, se trata de un hombre que siente una gran devoción por la Virgen, a quien dedica una oración todos los días. La regularidad y repetición de un gesto, sea obra u oración, es una característica que se encuentra en numerosos personajes que aparecen en los *Milagros de Nuestra Señora*. Gracias a esta insistencia obtienen el perdón o una segunda oportunidad para poder enmendar sus errores, por lo que parece que para Berceo éste es el mejor testimonio de buena voluntad<sup>337</sup>. Por consiguiente, la Virgen, de quien es destacada su gran misericordia, no puede permitir que uno de sus fieles sea condenado a pesar de la evidencia de su culpabilidad, por lo que decide brindarle su protección y reivindica su derecho sobre el alma. Finalmente logra arrebatársela a los demonios, pero las graves faltas cometidas por el monje no le permiten acceder al paraíso, sino que debe volver a la vida para enmendar sus obras. A continuación comprobaremos cómo este desenlace se repite en una considerable cantidad de narraciones de este tipo. Sobre este suceso, nos preguntamos la razón por la cuál el monje no es enviado al purgatorio. Lo más adecuado ante esta situación, la de un alma que debe limpiar sus errores antes de ser acogida en el cielo, sería el ser destinada al tercer lugar del más allá. En otro de

---

demuestra su continuidad, puesto que no es condenado tan insistentemente aquello que no existe (SÁNCHEZ HERRERO, J.: «Amantes, barraganas...», pp. 126-137).

<sup>336</sup> BENITO-VESSELS, C.: «Gonzalo de Berceo, *El sacristán fornicario, La abadesa encinta* y la Dueñas de Zamora», *Revista de poética medieval*, 10 (2003), pp. 11-24.

<sup>337</sup> SAUGNIEUX, J.: «La economía de la salvación...», pp. 15-17.

sus relatos, analizado en las siguientes páginas, Berceo menciona el purgatorio, por lo que no es posible atribuirlo al desconocimiento del autor acerca de este tercer lugar del más allá. Ahora bien, Juan Antonio Ruiz Domínguez defiende que el purgatorio todavía no ha cobrado la consistencia que tendrá posteriormente, por lo que en la obra de nuestro autor aparece de forma difusa<sup>338</sup>. A esta afirmación no le falta verdad, ya que, aunque la creencia en el tercer lugar del más allá se instala en la cristiandad occidental entre los años 1150 y 1250, recordamos que la primera definición pontificia del purgatorio data de 1254<sup>339</sup>. Ahora bien, otra explicación para la omisión del purgatorio podría ser que, al ser sentenciado a realizar la penitencia en vida, el monje puede dar a conocer a los demás lo acontecido y de esta manera se convierte en un testimonio de la justicia divina y otorga al relato una mayor veracidad<sup>340</sup>. Asimismo, la intervención de la Virgen provoca que el juicio no sea totalmente justo, puesto que el monje merecía ser condenado. Por lo tanto, el regreso a la vida también pudiera ser consecuencia de que, al tratarse de un pleito en el que las normas han sido alteradas, la opción más correcta resulte ser la repetición, en el futuro, de todo el proceso.

En cuanto al juicio que tiene lugar en el más allá, en este caso se desarrolla en tres estadios, de manera muy similar a lo que ocurría en una de las narraciones de Lucas de Tuy, si bien en Berceo la explicación del proceso es completa<sup>341</sup>. En primer lugar, ángeles y demonios se presentan ante el acusado y comienza una discusión por la custodia del alma. Los pecados del monje otorgan la victoria a los diablos, por lo que la Virgen se persona para defender a su protegido, asumiendo la tarea de abogada. En esta segunda fase del pleito es ella quien resulta vencedora, pero los demonios exigen una sentencia dictada por Cristo, por lo que tiene lugar una tercera y definitiva etapa en el juicio.

---

<sup>338</sup> RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 1999, p. 289.

<sup>339</sup> LE GOFF, J.: *El nacimiento...*, pp. 325-326.

<sup>340</sup> Sobre los relatos sobre la aparición de almas que dan testimonio acerca del más allá, véase SCHMITT, J. C.: *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, 1994, especialmente las pp. 46-48.

<sup>341</sup> En el relato del *Liber de miraculis Sancti Isidori* no se narra el momento en el que Cristo Juez preside el juicio del alma, puesto que el acusado es devuelto a la vida durante el transcurso del pleito.

Este último pleito es el resultado de la apelación de los diablos, es decir, también en la obra de Berceo se lleva a cabo una humanización de los procesos judiciales divinos, de manera similar a lo que ocurre en el texto de Lucas de Tuy<sup>342</sup>. Además de la aparición de conceptos jurídicos como la apelación, en estos textos se encuentran palabras y expresiones como “razón de vozealla” (c. 87), “partida” (c. 90), “vozero” (c. 90), “decreto” (c. 91), “apello” (c. 93), “audiencia” (c. 93), “sentencia” (c. 93), etc.

Asimismo, Cristo es llamado alcalde, otro término adoptado del vocabulario jurídico. El alcalde era el juez que administraba justicia en un determinado lugar<sup>343</sup>. Ahora bien, al término alcalde le acompaña el apelativo derechero, que alude a la justicia y rectitud que caracterizan las sentencias emitidas por Él. Este sobrenombre de Cristo, alcalde derechero, aparece repetido en la literatura medieval castellana en incontables ocasiones<sup>344</sup>. A diferencia de esto, no se muestra el mismo aprecio por los alcaldes y abogados humanos, como comprobaremos en las siguientes páginas.

El milagro titulado *El monje y san Pedro* también tiene como protagonista un monje pecador que vivía en el monasterio de San Pedro, en Colonia (Alemania)<sup>345</sup>. Por mucho que le advertían no cambiaba su obrar, e incluso llegó a tener descendencia con una prostituta. Este monje murió sin comulgar y sin confesarse, por lo que los demonios llevaron su alma a prisión. Sin embargo, san Pedro sintió compasión por él, dado que formaba parte de su monasterio, y rogó misericordia a Dios, pero Él contestó que el monje no merecía ser salvado. Entonces pidió a los ángeles que implorasen a Dios por la salvación del pecador,

---

<sup>342</sup> El artículo de BERMEJO CABRERO, J. L.: «El mundo jurídico de Berceo», *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XVIII, nº 70-71 (1969), pp. 33-52, estudia los diferentes aspectos jurídicos, desarrollados tanto en el más allá como en la tierra, que aparecen en los *Milagros de Nuestra Señora*.

<sup>343</sup> Sobre el concepto de alcalde en Castilla en la Edad Media, véase GARCÍA MARÍN, J. M.: *El oficio público en Castilla durante la Baja Edad Media*, Madrid, 1987 (1974); ESCUDERO J. A.: *Curso de Historia del Derecho. Fuentes e Instituciones Político-administrativas*, Madrid, 1990 (1985), pp. 599-600; BAZÁN, I.: «Asesorar a la justicia municipal en la Castilla medieval: los alcaldes ordinarios o foreros y la primera instancia judicial», en CHARAGEAT, M. (éd.): *Conseiller les Juges au Moyen Âge*, Toulouse, 2014, pp. 81-98.

<sup>344</sup> Berceo vuelve a otorgar este sobrenombre a Cristo en el milagro titulado *Los dos hermanos* (estrofa 244), analizado en las siguientes páginas, y en la estrofa 49 de *Los signos del Juicio Final* (DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.) [et al.]: *Obra completa...*, p. 1055).

<sup>345</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», milagro nº 7, pp. 603-607.

pero recibió la misma respuesta. Por último, suplicó ayuda a la Virgen, y tanto ella como sus compañeras, las vírgenes que forman parte de su casa, rogaron a Dios por el alma del monje<sup>346</sup>. Era imposible que éste consiguiera la salvación a causa de la gran cantidad de pecados que había cometido, pero Dios consintió que volviera a su cuerpo para que hiciera penitencia. San Pedro arrebató el alma a los diablos y se la dio a dos ángeles para que la retornaran al cuerpo. Ellos la confiaron al alma de un fraile para que la llevara hasta el cuerpo ya amortajado y antes de devolverla éste pidió al monje que orara por él cada día y que barrierá su sepultura, pues estaba cubierta de basura. Entonces el monje resucitó y explicó todo lo que había sucedido<sup>347</sup>.

En este segundo milagro vuelve a aparecer un monje que, entre otros pecados, ha sucumbido al vicio de la lujuria. Asimismo, en el momento en el que fallece no ha sido confesado ni ha recibido el viático, sacramentos indispensables para evitar la condenación en el más allá, por lo que no es merecedor de la salvación y los demonios atrapan su alma<sup>348</sup>. Incluso en circunstancias como éstas, san Pedro siente compasión por él e intenta ayudarlo, dado que servía en un convento que estaba bajo su advocación. Respecto a la actitud del santo, Joël Saignieux recuerda de manera apropiada la costumbre feudal que obliga al señor a proteger y defender a sus vasallos y a los que viven en sus tierras<sup>349</sup>. Sobre este

---

<sup>346</sup> Tanto en los *Loores de Nuestra Señora* como en los *Milagros*, las santas vírgenes aparecen acompañando a santa María (RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: «Pecadoras y santas en el mundo de Gonzalo de Berceo», en *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid, 1989, pp. 47-58).

<sup>347</sup> Este milagro también aparece en las *Cantigas de Santa María* (*El «Códice Rico» de las Cantigas...*, cantiga nº 14, pp. 83-84). En esta versión el fraile, quien «tenía más gusto por los placeres del mundo que por la vida celestial», bebe una medicina para curarse de una enfermedad y muere a continuación sin ser confesado.

<sup>348</sup> Si bien esta tradición proviene de rituales mucho más antiguos, desde el IV Concilio de Letrán (1215), la confesión y la absolución son establecidas como obligaciones del creyente en vísperas de su muerte, con el fin de permitir al fiel alcanzar la gloria paradisíaca (GUIANCE, A.: *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, 1998, pp. 49-60). Sobre el tema de los sacramentos que corresponden a los momentos finales de la vida, véase PÉREZ RAMÍREZ, D.: «Los últimos auxilios espirituales en la liturgia del siglo XIII a través de los concilios», *Revista española de teología*, nº 40 (1950), pp. 391-432; DELUMEAU, J.: *La confesión y el perdón. Las dificultades de la confesión, siglos XIII a XVIII*, Madrid, 1992; GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): *El discurso legal ante la muerte durante la Edad Media en el nordeste peninsular*, Bilbao, 2006; entre otros.

<sup>349</sup> SAIGNIEUX, J.: «La economía de la salvación...», p. 25. Sobre las relaciones vasalláticas propias del feudalismo, véase FOURQUIN, G.: *Señorío y feudalismo en la Edad Media*, Madrid, 1977; GANSHOF, F. L.: *El feudalismo*, Barcelona, 1981; FERNÁNDEZ CONDE, F. J.: *Las sociedades feudales*, Madrid, 1995; VALDEÓN, J.: *El feudalismo*, Madrid, 1997; MONSALVO, J. M.: «Historia de los poderes medievales, del Derecho a la Antropología (el ejemplo castellano: monarquía, concejos y señoríos

tema, en las *Partidas* se menciona: «Otrosí decimos que el señor debe amar, e honrar e guardar sus vasallos, e hacerlos bien e merced, e desviar los daños e deshonor<sup>350</sup>».

Sin embargo, a pesar de la petición de san Pedro, Cristo no puede perdonar al monje, puesto que no sería un acto de justicia el salvar a un pecador. De esta manera explica las razones por las que no merece ser salvado:

«Essi por qui tú ruegas, fincada tu rodiella,  
nin obrava justicia nin vivié sin manciella;  
por la su compañía non valió más la ciella,  
en cual él mereció posará en tal siella.<sup>351</sup>»

Ni san Pedro ni los ángeles pueden convencer a Cristo de que cambie la sentencia, únicamente la Virgen lo consigue, aunque la solución vuelve a ser que retorne a la vida para redimirse, como en el relato anterior. Ahora bien, aunque la intención que persigue Berceo con este texto es la de alabar la autoridad y el poder de la Virgen, en este caso el poeta parece excederse, pues llega al extremo de obligar a Cristo a desdecirse. El juicio ya había finalizado y la sentencia era la definitiva, incluso había sido rehusada la apelación de san Pedro, pero este relato muestra que el Hijo no osa negar nada a su madre, por lo que al variar su primera decisión, queda desacreditado. Si bien hay que entender esta situación en un contexto dramático o poético, no se encuentra justificada desde un punto de vista teológico, puesto que esta visión de Cristo podría debilitar la confianza en la justicia divina y crear dudas acerca de su palabra. Berceo parece cegado por el amor a la Virgen y el deseo de realzar su grandeza y misericordia. Al concederle el papel que corresponde a Cristo, relega a un segundo plano la significación teológica<sup>352</sup>.

Es necesario señalar un último aspecto respecto a este milagro. Hacia el final del poema, el alma de un fraile acompaña a la del protagonista a su cuerpo, y

---

en los siglos XII-XV)», en BARROS, C. (ed.): *Historia a debate. Medieval*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 81-149; SABATÉ, F.; FARRÉ, J. (eds.): *El temps i l'espai del feudalisme*, Lleida, 2004; entre otros.

<sup>350</sup> SÁNCHEZ-ARCILLA, J. (ed.): *Las Siete Partidas (El Libro del Fuero de las Leyes)*, Madrid, 2004, Partida IV, título XXV, ley VI, p. 677.

<sup>351</sup> Ciella: convento, monasterio (nota del editor): GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», p. 603.

<sup>352</sup> SAUGNIEUX, J.: «La economía de la salvación...», pp. 26-27.

al despedirse le pide que ore por él cada día y que mantenga limpia su sepultura. Este tipo de peticiones de almas que se encuentran en el más allá abundan en la narrativa medieval europea<sup>353</sup>. En cuanto al caso castellano, las compilaciones de *exempla* contienen un elevado número de apariciones de difuntos que ruegan la ayuda de los vivos. La demanda más frecuente es la de plegarias, pues éstas servían para reducir la duración de la estancia en el purgatorio<sup>354</sup>. Sin embargo, además de las oraciones, el alma del fraile que aparece en este milagro también ruega que barra su tumba, pues se encuentra cubierta de basura. Este encargo se corresponde con la especial importancia que poseían las sepulturas durante la Edad Media. Éstas disfrutaban de un carácter sagrado e inviolable, además de estar cargadas de un profundo significado que guarda relación con la memoria del difunto. La enorme relevancia que entrañaban para la sociedad medieval queda constatada en el hecho de que la ley castigaba severamente su profanación<sup>355</sup>.

El siguiente relato es titulado *El Romero de Santiago*<sup>356</sup>. Según menciona Berceo en la primera estrofa, fue escrito por san Hugo, llamado el Grande (1024-1109), sexto abad de la abadía de Cluny (en la región de Borgoña, Francia), si bien no existen evidencias de que ésta fuese la autoría de la primera fuente latina del

---

<sup>353</sup> Para el estudio de este tema en la literatura latina, véase AMAT, J.: *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, 1985, pp. 265-296; y CAROZZI, C.: *Le voyage de l'âme... Los testimonios de aparecidos en los países germánicos entre los siglos X y XIII* han sido analizados en LECOUTEUX, C.: *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Barcelona, 1999. Por otro lado, SCHMITT, J. C.: *Les revenants...*, trata el tema en territorio anglofrancés. Las siguientes obras están dedicadas a este tipo de literatura en la península Ibérica: LIDA DE MALKIEL, M. R.: «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», en PATCH, H. R.: *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, 1983, pp. 371-450; DÍAZ Y DÍAZ, M. C.: *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1985; GUIANCE, A.: *Los discursos sobre la muerte...*, pp. 381-413; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, tesis doctoral parcialmente inédita, Barcelona, 2003, pp. 21-35; MERINO, J.: *El viaje al más allá en las literaturas hispánicas hasta Berceo*, Logroño, 2009, pp. 299-306.

<sup>354</sup> Sobre las misas dedicadas a los difuntos, véase ARIÈS, P.: *La muerte en occidente*, Barcelona, 1982, pp. 69-83; GUIANCE, A.: *Los discursos sobre la muerte...*, pp. 68-77, entre otros.

<sup>355</sup> ERLANDE-BRANDENBURG, E.: *Le roi est mort. Études des les funerailles, les sepultures et les tombeaux des rois de France jusqu'à la fin du XIII siècle*, Paris, 1975; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media. I*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 9-19; MITRE, E.: «La muerte y sus discursos dominantes entre los siglos XIII y XV (Reflexiones sobre recientes aportes historiográficos)», en SERRANO MARTÍN, E. (ed.): *Muerte, religiosidad y cultura popular. Siglos XIII-XVIII*, Zaragoza, 1994, pp. 15-34; PRIETO, O.; PARREÑO, R.: «El discurso ante la muerte según el derecho territorial del reino de Navarra y del País Vasco», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): *El discurso legal ante la muerte...*, pp. 44-45.

<sup>356</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», milagro nº 8, pp. 609-617.



texto<sup>357</sup>. En el siglo XII era uno de los relatos más conocidos del Camino de Santiago, denominado «el gran milagro», e incluso tenía una fiesta especial en la catedral compostelana<sup>358</sup>.

El protagonista es un fraile llamado Giraldo que decidió ir en romería a Santiago de Compostela con varios compañeros como pago por sus pecados<sup>359</sup>. La noche anterior al viaje debía pasarla en vigilia, tal y como debía hacerse antes de un acto importante, pero la pasó con una mujer<sup>360</sup>. Ya durante el camino, se encontró con un diablo, quien se hizo pasar por Santiago. Éste le advirtió que a la Virgen no le agradaría su peregrinación puesto que no había pasado la última noche orando y había caído en la tentación de la lujuria, y que para compensar su error debía cortarse los genitales y degollarse<sup>361</sup>. Así lo hizo, por lo que falleció sin comulgar. Sus acompañantes, al encontrarlo, huyeron para no ser acusados de homicidio. Otros demonios habían acudido para ayudar a su compañero a arrastrar el alma de Giraldo al infierno, cuando el verdadero Santiago les vio e intentó detenerlos. Sin embargo, ellos argumentaron que el difunto se había suicidado, por lo que estaba condenado. El santo conocía el engaño que había

---

<sup>357</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», pp. 608-609.

<sup>358</sup> *El «Códice Rico» de las Cantigas...*, p. 101.

<sup>359</sup> Sobre la peregrinación en el Camino de Santiago durante la Edad Media, véase SIGAL, P. A.: *Les marcheurs de Dieu: pèlerinages et pèlerins au Moyen Age*, Paris, 1974; BARREIRO, J. L.: *La función política de los caminos de peregrinación en la Europa medieval*, Madrid, 1997; AA. VV.: *El Camino de Santiago y la sociedad medieval*, Logroño, 2000; GIRAULT, M.: *Visages des pèlerins au Moyen Age: les pèlerinages européens dans l'art et l'épopée*, 2001; GONZÁLEZ-VARAS, A.: *La protección jurídico-canónica y secular de los peregrinos de la Edad Media: origen y motivos*, Santiago de Compostela, 2003; entre otros.

<sup>360</sup> Claudio García Turza menciona lo siguiente en la nota correspondiente a esta estrofa: «R. Menéndez Pidal (*Cantar de Mio Cid*, 3 vols., Madrid, 1969) recuerda que la vigilia precedía a cualquier acto importante, como ser armado caballero, ir a la batalla o, incluso, a una lid judicial, sin olvidar las curaciones milagrosas» (GARCÍA TURZA, C. (ed.): «Los Milagros...», p. 608).

<sup>361</sup> En la Edad Media es frecuente que los castigos guarden relación con el vicio o crimen cometido por el acusado, por lo que en este caso los genitales, con los que ha pecado de lujuria, son cercenados. Sobre este tema, véase WEIR, A.; JERMAN, J.: *Images of Lust. Sexual carvings on medieval churches*, Londres, 1986; PÉREZ CARRASCO, F. J.: «La iglesia contra la carne. El programa contra la lujuria esculpido en la iglesia de Cervatos», *Historia 16*, nº XVI (1992), pp. 55-65; ARAGONÉS, E.: *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996; CARRILLO, M. P.; FERRÍN, J. R.: «Algunas representaciones de vicios en el románico gallego: la lujuria», *Anuario Brigantino*, nº 19 (1996), pp. 235-344; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa», *Codex Aquilarensis*, nº 21 (2005), pp. 6-28; MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: «"La femme aux serpents". Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval», *Clio & Crimen*, nº 7 (2010), pp. 137-158; TEIJEIRA, M. D.: «Vicio y ¿castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tardogótico hispano», *Clio & Crimen*, nº 7 (2010), pp. 159-176; entre otros.

sufrido el fraile, por lo que reclamó un juicio ante la Virgen. Las dos partes expusieron sus razones y al finalizar, la Virgen sentenció que el alma retornara a su cuerpo para llevar a cabo la penitencia pertinente. Dios autorizó esta resolución, por lo que Giraldo pudo volver a la vida<sup>362</sup>.

Esta es la primera ocasión en la que encontramos a un personaje que, a diferencia de los anteriores, verdaderamente merece una segunda oportunidad. Es cierto que se trata de un fraile que ha cometido pecado, pero, a diferencia de los protagonistas anteriores, en él se encuentran evidencias de arrepentimiento, como muestra su deseo de llevar a cabo una peregrinación. La doctrina medieval defiende la contrición y la penitencia como la manera de alcanzar la salvación, y éstos dos aspectos están presentes en Giraldo. El suicidio, la causa por la cual los demonios intentan condenarlo, constituye un pecado especialmente grave, ya que comportaba la impugnación de uno de los principios fundamentales de la religión, el de que la vida únicamente debe ser quitada por Dios. El suicida era catalogado a la vez como pecador y como criminal, puesto que era un asesino, y por ello le correspondía un severo castigo<sup>363</sup>. Pero tanto esta acción, de la misma manera que el hecho de fallecer sin haber recibido los últimos sacramentos, son producto de un engaño del demonio, por lo que la defensa de Santiago es legítima ante esta situación.

Respecto al juicio, vuelve a aparecer un proceso que comprende diferentes fases. En la primera tiene lugar un debate entre los demonios y Santiago y, al no conseguir establecer un acuerdo, éste último propone comparecer ante la Virgen, quien resuelve el juicio. Berceo vuelve a rebasar los límites en lo concerniente a la Madre de Dios, pues en este milagro no actúa simplemente como abogada, sino que

---

<sup>362</sup> Este milagro también se encuentra en las *Cantigas de Santa María* (El «Códice Rico» de las *Cantigas...*, cantiga nº 26, pp. 100-101). Asimismo, existen otras versiones de este escrito, como la redactada en latín por el monje Guibert de Nogent en su obra *De Vita Sua*, del siglo XII, presentada en RUIZ DOMÈNECH, J. E.: «La prodigiosa historia de un peregrino a Santiago de Compostela en el siglo XII», *Anuario de Estudios Medievales*, 17 (1987), pp. 43-47.

<sup>363</sup> SCHMITT, J. C.: «Le suicide au Moyen Age», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 31, nº 1 (1976), pp. 3-28; del mismo autor: «Moyen Age: le suicide et le confesseur», *L'histoire*, nº 27 (1980), pp. 42-46; GUIANCE, A.: *Los discursos sobre la muerte...*, pp. 359-379; del mismo autor: «El espacio del suicidio en la España medieval: el milagro del siucida resucitado en el *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*», *Temas medievales*, vol. 1 (1991), pp. 127-141; MORÍN, A.: *Pecado y delito en la Edad Media. Estudio de una relación a partir de la obra jurídica de Alfonso el Sabio*, Córdoba (Argentina), 2009, pp. 135-222.

adquiere una función que únicamente corresponde a Cristo, la de jueza, de la misma manera que ocurría en uno de los milagros pertenecientes a la obra de Lucas de Tuy. Es cierto que la última palabra parece ser la divina, pues la estrofa 209 manifiesta: «Valió esta sentencia, fue de Dios otorgada<sup>364</sup>», pero el hecho de que la sentencia sea dictada por la Virgen no resulta conforme a la ortodoxia cristiana.

El cuarto milagro en el que tiene lugar el juicio de un alma, titulado *Los dos hermanos*, acontece en la ciudad de Roma, donde vivían dos hermanos de gran autoridad<sup>365</sup>. El primero de ellos, llamado Pedro, era cardenal del Papa, un hombre sabio y noble, pero era avaricioso. El segundo, Esteban, era un juez muy poderoso, pero también muy codicioso y falseaba los juicios para beneficio propio, incluso tomó injustamente tres casas pertenecientes a la iglesia de San Lorenzo y una huerta de la de Santa Inés. El cardenal falleció y fue conducido al purgatorio. El juez también murió y fue llevado a juicio, donde san Lorenzo le apretó el brazo fuertemente tres veces y santa Inés le miró con desprecio<sup>366</sup>. Cristo le condenó a ser llevado junto a Judas el traidor, es decir, al infierno<sup>367</sup>. Los diablos le apresaron y comenzaron a torturarlo, y fue arrastrado a un lugar de tinieblas. De camino, al pasar por el purgatorio, vio a su hermano y le preguntó la razón por la cual se encontraba en ese lugar, y de qué manera podría ayudarlo. Pedro le contestó que la avaricia era la causa, pero que su estado mejoraría si el Papa cantase una misa por su alma<sup>368</sup>.

---

<sup>364</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», p. 615.

<sup>365</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», milagro nº 10, pp. 623-631.

<sup>366</sup> Tal y como ya ha mencionado Juan Antonio Ruiz Domínguez, es interesante el comprobar cómo para la mentalidad castellana del siglo XIII, ni siquiera los santos son libres de sentir cólera, de tener momentos de orgullo (RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *El mundo espiritual...*, pp. 105-106). Sobre las acciones punitivas de los santos como respuesta a una ofensa personal, véase USABIAGA, J. J.: «Aproximación a la iconografía de los milagros punitivos en la pintura bajomedieval», en VÉLEZ, J. J.; ECHEVERRÍA, P. L.; MARTÍNEZ DE SALINAS, F. (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria-Gasteiz, 2008, pp. 97-106, especialmente pp. 102-103.

<sup>367</sup> Puesto que es evidente que Judas sufrirá la condena eterna en el más allá, es mencionado en relación al infierno en diferentes textos. Se trata de uno de los personajes más odiados para el hombre medieval, para quien la traición constituye un gran delito. Sobre las referencias a Judas en la obra de Berceo: RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 1990, p. 117.

<sup>368</sup> De la misma manera que sucede en *El monje y san Pedro*, en este relato un difunto ruega que los vivos canten oraciones para beneficio de su alma.

Esteban, aunque era un gran pecador, era un gran devoto de san Proyecto, a quien servía con fervor<sup>369</sup>. San Lorenzo y santa Inés, movidos por la piedad, advirtieron a san Proyecto que Esteban le necesitaba, y éste se dirigió junto con la Virgen a suplicar a Dios por el alma del juez. De esta manera le fueron concedidos treinta días de vida para que pudiera redimirse. San Proyecto condujo el alma de Esteban a su cuerpo y, antes de que resucitara, la Virgen le aconsejó que recitara un salmo cada día y que devolviese las propiedades que había robado a las iglesias. Al volver a la vida tenía amoratado el brazo que san Lorenzo le había apretado. Lo primero que hizo al resucitar fue rogar al Papa para que dijese una misa por su hermano. Después entregó todo lo que había robado, cumplió su penitencia y confesó todos sus pecados. Finalmente, a los treinta días se cumplió lo que Dios había dispuesto y falleció<sup>370</sup>.

Uno de los protagonistas de este relato, el cardenal llamado Pedro, es conducido al purgatorio. Realmente no cuenta con muchos vicios, pero debe limpiar su alma a causa de la avaricia<sup>371</sup>. Berceo utiliza en este milagro, redactado a mediados del siglo XIII, el término “purgatorios”<sup>372</sup>. Tal y como ha señalado Juan Antonio Ruiz Domínguez, ésta constituye una mención temprana del tercer lugar del más allá, de la misma manera que ocurre con la obra de Lucas de Tuy<sup>373</sup>. Según explica Jacques Le Goff, la palabra *purgatorium* no existe como sustantivo hasta finales del siglo XII y comienzos del XIII. Los textos que anteriormente evocaban esta situación de espera y limpieza de las faltas entre la muerte y el Juicio Final

---

<sup>369</sup> Juan Antonio Ruiz Domínguez menciona que Brian Dutton y Daniel Devoto han identificado a este personaje con san Proyecto, obispo de Imola (Italia) muerto hacia el año 460, pero el autor no comparte totalmente esta identificación, argumentando que existen otros del mismo nombre que sufrieron martirio, como el que fue obispo de Clemón en el 672, martirizado junto con san Marino, y otro del siglo VIII, decapitado por orden del caudillo arriano Atubal (RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *El mundo espiritual...*, p. 104).

<sup>370</sup> Este relato también aparece en *El Espéculo de los legos* y en el *Libro de los exenplos* por A. B. C. (MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 215, pp. 147-148; KELLER, J. E. (ed.): *Libro de los exenplos...*, ex. 129, p. 114), si bien los *exempla* presentan algunas diferencias respecto al milagro de Berceo. En primer lugar, únicamente narran la historia del juez, no mencionan a su hermano cardenal. Tampoco contienen el episodio en el que los santos Lorenzo e Inés son movidos por la piedad, ni revelan la identidad del santo al que el juez rendía gran devoción, simplemente aparece junto a la Virgen en el momento de rogar a Cristo por el alma acusada.

<sup>371</sup> Sobre la avaricia de los eclesiásticos, véase ARRANZ, A.: «Amores desordenados...», pp. 241.

<sup>372</sup> «Murió el cardenal, don Peidro el onrado, fo a los purgatorios, do mereció, levado» (GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», p. 623).

<sup>373</sup> RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *La historia de la salvación...*, p. 173.

emplean el adjetivo *purgatorius* o *purgatoria*<sup>374</sup>. Asimismo, recordamos que, tal y como hemos mencionado párrafos atrás, la primera definición del tercer lugar del más allá elaborada por el Papado no tiene lugar hasta el año 1254, por lo que Berceo demuestra tener unos conocimientos actuales sobre este tema<sup>375</sup>.

Por otro lado, Esteban es condenado al infierno por utilizar su condición de juez para apoderarse de aquéllo que no le pertenecía y así ampliar su fortuna. La mala conducta de Esteban no parece ser un caso aislado, dado que la legislación castellana expone la pena que merecen los que actúan como él: «Cualquier oficial de aquellos que tienen poder de juzgar o de cumplir la justicia por mandado del rey hiciese tuerto a otro por precio que le den [...], puede por esto ser acusado en su vida o después que fuere muerto<sup>376</sup>». El crimen era tan grave que aún después de haber fallecido podían ser juzgados por ello y castigados mediante la difamación y la incautación de sus bienes. Incluso los santos, quienes generalmente aparecen en esta clase de relatos con el fin de ayudar al acusado, le agreden y le muestran su desprecio.

Anteriormente hemos mencionado que es habitual encontrar en la literatura castellana de los últimos siglos de la Edad Media una visión negativa de jueces y abogados. Estas continuas referencias a sus pecados reflejan el descontento general y la falta de confianza en los mecanismos judiciales. Por otra parte, la justicia teórica, es decir, la imagen que muestra la legislación, presenta a los hombres de leyes como personas «leales e de buena fama, e sin mala codicia. E que hayan sabiduría para juzgar los pleitos derechamente por su haber [...]. E sobre todo que teman a Dios<sup>377</sup>». Sin embargo, tanto los escritores laicos como los eclesiásticos denuncian que los jueces no son justos y que los abogados se venden al mejor postor<sup>378</sup>. El propio Berceo los presenta de esta manera en los *Milagros de Nuestra Señora* y en *Los signos del Juicio Final*:

---

<sup>374</sup> LE GOFF, J.: *El nacimiento...*, pp. 11-12.

<sup>375</sup> Jacques Le Goff señala algunas menciones tempranas, realizadas a lo largo del siglo XIII, del término purgatorio en lengua vulgar, en su caso, el francés: LE GOFF, J.: *El nacimiento...*, pp. 377-379.

<sup>376</sup> SÁNCHEZ-ARCILLA, J. (ed.): *Las Siete Partidas...*, Partida VII, título I, ley VIII, p. 887.

<sup>377</sup> SÁNCHEZ-ARCILLA, J. (ed.): *Las Siete Partidas...*, Partida III, título IV, ley III, p. 391.

<sup>378</sup> Este tipo de denuncias se suceden durante toda la Baja Edad Media. Pedro de Cuéllar, obispo de Segovia entre 1324 y 1350, menciona en el catecismo que redactó, fruto del sínodo celebrado en

«Cuando vino el término que obo de finir,  
no lo dessó su ama luengamiento lazarar;  
levólo a la Gloria, a seguro logar  
do ladrón nin merino nuncua puede entrar.<sup>379</sup>»

«Los omnes soberviosos que roban los mezquinos,  
que les tuellen los panes e les beben los vinos  
andarán mendigando corbos como onzinos;  
cuntirá esso mismo a los malos merinos.<sup>380</sup>»

Juan Antonio Ruiz Domínguez señala que, si bien Berceo denomina “alcalde” a Cristo, nunca le llamará “merino”, fundamentalmente por dos razones: la dependencia de esta figura respecto a la autoridad real, y la animadversión hacia ellos que demuestra en sus escritos<sup>381</sup>.

Sin embargo, como es habitual, a pesar de ser un hombre corrupto, consigue el favor de los santos y la Virgen, quien vuelve a lograr que Cristo se retracte y cambie el veredicto anterior.

*El labrador avaro* presenta a un hombre que apreciaba más las ganancias que le proporcionaban sus tierras que a Dios, y llevaba a cabo malas acciones con tal de enriquecerse<sup>382</sup>. No obstante, sentía una gran devoción por la Virgen, y cada día le destinaba una oración. Cuando falleció, los ángeles y los demonios discutieron por su alma, pero éstos últimos lograron apoderarse de ella, debido a la gran cantidad de obras pecaminosas que contaba el avaro. Sin embargo, uno de los ángeles recordó que ese alma pertenecía a la Virgen María, ya que siempre le

---

Cuéllar (Segovia) en 1325, entre otras faltas de los hombres de justicia: «Pecan los abogados en engañar aquello que guardan e descubren a la otra todas sus poridades. E pecan que defienden pleitos malos contra conçiencia. [...] E pecan en reçibiendo el salario e non cuydando del pleito, nin estudian nin velan çerca dél» (MARTÍN, J. L.; LINAGE, A.: *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Salamanca, 1987, p. 252). Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, refiere en el *Libro de buen amor*, escrito entre 1330 y 1343: «De todos los pecados es raíz la codicia [...] ella destruye el mundo, soborna a la justicia» (ARCIPRESTE DE HITA; BREY, M. (ed.): *Libro de Buen Amor*, Madrid, 1968, p. 66). De manera similar, el *Libro de miseria d'omne*, redactado en la primera mitad del siglo XIV, expone la avaricia de los hombres de leyes en diferentes estrofas, entre las que afirma: «Contra los malos alcaldes oít qué diz el propheta: “De sustancias de los pobres en arcas e en male[t]a plegaron muchas riquezas, ond mamaron mala teta, ca arderán ‘nel infierno com en fuego leña seca”» (CONOLLY, J. E.: *Translation and Poetization in the Quaderna Vía. Study and Edition of the Libro de miseria d'omne*, Madison, 1987, p. 153). Por último, aludimos a Pero López de Ayala, nombrado Canciller Mayor de Castilla en 1398, quien dedica las estrofas 314 a 336 del *Rimado de Palacio* a la codicia de los letrados (LÓPEZ DE AYALA, P.; ORDUNA, G. (ed.): *Rimado de Palacio*, Madrid, 1987, pp. 183-187).

<sup>379</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», p. 711.

<sup>380</sup> DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.) [et al.]: *Obra completa...*, p. 1053.

<sup>381</sup> RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *La historia de la salvación...*, p. 152.

<sup>382</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», milagro nº 11, pp. 631-633.

dirigía sus oraciones. Los diablos, al escuchar la mención de su nombre, huyeron espantados dejando al alma desatendida, de manera que los ángeles la acogieron.

Tanto en este milagro como en el anterior los acusados son culpables de avaricia. El protagonista de *El labrador avaro* parece totalmente dominado por este pecado, el poema menciona que sus vecinos lo conocen por su fama de codicioso, puesto que ellos mismos eran víctimas de su mal obrar: «cambiava los mojones por ganar eredat<sup>383</sup>». El texto afirma que incluso llega al extremo de que «más amava la tierra que non al Criador<sup>384</sup>». De esta manera, comprobamos que los personajes que son sometidos a los juicios del alma en los *Milagros de Nuestra Señora* son acusados generalmente debido a sus comportamientos lujuriosos y a la avaricia, los dos pecados que también aparecerán de manera más frecuente en el arte de esta época, tal y como veremos más adelante<sup>385</sup>.

No obstante, aunque el acusado anteponga las riquezas a su amor por Cristo, algo que debería ser suficiente como para recibir la condena eterna, cada día dedica una oración a la Virgen, lo cual demuestra su fervor hacia ella. La repetición diaria de una plegaria aparece en diferentes relatos de los *Milagros de Nuestra Señora* como muestra de la gran devoción que siente aquél que posee esta costumbre, tal y como hemos comprobado en *El sacristán fornicario*. De la misma manera que ocurre con el monje de dicho milagro, el labrador logra escapar de las garras de los demonios gracias al hábito de orar. La sola mención de la Virgen, la destinataria de sus ruegos, consigue que los diablos huyan despavoridos. No es necesario en este caso acudir a un juez, sino que el pleito queda zanjado mediante la discusión de ángeles y demonios. Ahora bien, éste es el único caso que se encuentra en los *Milagros de Nuestra Señora* en el que el acusado no retorna a la vida, y el poeta tampoco nos desvela si el alma es conducida directamente al cielo o si le espera una estancia en el purgatorio.

---

<sup>383</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», p. 631.

<sup>384</sup> GARCÍA TURZA, C.: «Los Milagros...», p. 631.

<sup>385</sup> Sobre el pecado en la Edad Media, véase BLOOMGIELD, M. W.: *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing, 1952; BLOOME, R.: *La Doctrine du péché dans les écoles théologiques de la première moitié du XIIe siècle*, Lovaina y Gemblux, 1958; OYOLA, E.: *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, Barcelona, 1979; CASAGRANDE, C.; VECCHIO, S.: *I sette peccati capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*; Torino, 2000; entre otros.

Como conclusión respecto a los juicios de almas que aparecen en la obra de Berceo, comentaremos ciertos aspectos que aparecen en su poema. En primer lugar, debemos tratar el tema de la importancia desmedida que el autor parece conceder a la Virgen. Al analizar su obra literaria en conjunto, Dios se manifiesta como autor de todos los milagros, Él es el primero en la jerarquía celestial. Pero en los *Milagros de Nuestra Señora*, la Virgen parece reemplazar a Cristo, se le atribuye un poder que únicamente pertenece al Hijo<sup>386</sup>. Si bien generalmente actúa como abogada, en *El Romero de Santiago* hemos podido comprobar que en ocasiones ejerce de jueza. Es cierto que el texto especifica que la sentencia posee la autorización divina, pero ella es quien la determina, quien toma la decisión sobre el futuro de un alma, algo que exclusivamente corresponde a Cristo. Por otro lado, hemos presentado relatos en los que el juicio era desarrollado por ángeles y demonios, pero en este tipo de pleitos únicamente son comparados los diferentes argumentos de unos y otros, es decir, no tiene lugar una verdadera toma de decisiones. Si el alma cuenta con pecados graves, es condenada, pero si, por el contrario, existen evidencias de que merece la salvación, es acogida por los ángeles. En cambio, la Virgen opina, valora y juzga en casos en los que no está claro a dónde debe ser destinada el alma acusada, e incluso resuelve la situación de una manera que no responde a una justicia legítima. Es más, esta circunstancia se encuentra en todos los casos presentados, exceptuando *El Romero de Santiago*, donde el protagonista mostraba un arrepentimiento sincero por sus pecados<sup>387</sup>.

Asimismo, en *El monje y san Pedro* y en *Los dos hermanos*, la petición de la Virgen obliga a Cristo a retractarse, a variar el veredicto que ya había sido pronunciado. Como ya señaló Joël Saugnieux, esta intervención modifica las leyes que Él mismo ha establecido, desdice Su palabra, por lo que a un lector moderno pudiera parecer que la sentencia en el más allá es arbitraria o injusta, pues no se rige por las reglas de la salvación<sup>388</sup>. Víctor García de la Concha apunta hacia el movimiento catequético promovido por el IV Concilio de Letrán (1215-1216), el cual supuso un gran impulso para la literatura religiosa en España. Esta catequesis

---

<sup>386</sup> SAUGNIEUX, J.: «La economía de la salvación...», pp. 29-33.

<sup>387</sup> Si bien en *El labrador avaro* no intercede la Virgen directamente, es evidente que la resolución final responde a su mediación.

<sup>388</sup> SAUGNIEUX, J.: «La economía de la salvación...», pp. 12-13.



asociada a la religiosidad popular posee como fin último un carácter práctico: el de moralizar por encima de enseñar, lo que comportaba una despreocupación en cuanto a los matices doctrinales<sup>389</sup>. Esta misma postura es defendida por Jesús Menéndez Peláez quien señala que Berceo, al dirigirse al pueblo sencillo, se aparta de los manuales clásicos que contienen tecnicismos difíciles de entender y poco útiles para la religiosidad del hombre medieval<sup>390</sup>. El que Berceo tenga como objetivo primordial el de la catequesis moral y no tanto el teológico responde a la cuestión sobre la excesiva importancia que recibe la Virgen en esta obra del poeta riojano.

Para finalizar, es preciso analizar el desarrollo de los procesos judiciales que atañen al alma según Berceo. De acuerdo con lo establecido por los Padres de la Iglesia, en otras obras del poeta comprobamos que, en el caso de que se trate de la muerte de una persona justa, los ángeles transportan su alma directamente al cielo, tal y como ocurre con san Millán y con santo Domingo<sup>391</sup>. Ahora bien, en los *Milagros de Nuestra Señora* son presentados personajes que no poseen un alma perfecta. En el momento en el que fallecen, ángeles y demonios acuden con la intención de conseguir la custodia del alma. Las obras que el difunto ha cometido en vida determinan el lugar al que debe ser conducido, paraíso, infierno o purgatorio y, por consiguiente, cuál de los dos grupos, angelical o infernal, será su escolta. Por lo que muestran los textos presentados, la resolución de esta disputa parece estar supervisada por Cristo, puesto que, cuando se refieren a la sentencia ya pronunciada, lo hacen como si de una disposición divina se tratase. El único caso en el que se alude a la presencia de Cristo en el pleito que tiene lugar inmediatamente tras la muerte del acusado se encuentra en el milagro *Los dos hermanos*. No obstante, los juicios en segunda instancia siempre son presididos por

---

<sup>389</sup> GARCÍA DE LA CONCHA, V.: «La mariología en...», pp. 61-87.

<sup>390</sup> MENÉNDEZ PELÁEZ, J.: «Berceo: poesía y teología...», pp. 207-249.

<sup>391</sup> «Cerca sedién los ángeles, luego la recibieron,  
cantando grandes laudes al cielo la subieron;  
con grandes processiones a Dios la ofrecieron,  
con él todos los santos festa doble fizieron.» (*Vida de san Millán de la Cogolla*, DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.) [et al.]: *Obra completa...*, p. 203).  
«Prisiéronla los ángeles que estavan redor,  
leváronla a cielos e a muy grand onor,  
diéronli tres coronas de muy gran resplendor,  
desuso vos fablamos de la su gran lavor.» (*Vida de santo Domingo de Silos*, DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.) [et al.]: *Obra completa...*, p. 389).

Él, exceptuando el que es narrado en *El Romero de Santiago*, donde la Virgen le sustituye<sup>392</sup>. Estos segundos procesos responden a las apelaciones de diferentes personajes, pudiendo ser tanto una reclamación de los demonios como una petición de los santos o de la Virgen, quienes generalmente actúan como abogados defensores del alma.

Este sistema judicial guarda una estrecha relación con el proceso penal de los Fueros municipales, ordenamientos vigentes en época de Gonzalo de Berceo. Los más antiguos pertenecen al siglo X, y alcanzan un gran desarrollo durante los siglos XI y XII. No desaparecen con la recepción del Derecho común, aunque en el siglo XIV pierden parte de su contenido y se especializan en la administración de la ciudad, convirtiéndose en ordenanzas municipales<sup>393</sup>. La ejecución privada de la justicia es la característica principal de las formas procesales correspondientes a estos siglos. Los propios particulares son los que velan por el mantenimiento del orden jurídico y quienes proceden a su restauración en caso de ser transgredido. El pleito se manifiesta como un debate entre ofensor y ofendido, donde éste último o sus parientes se encargan de castigar a quien ha atentado contra el orden de convivencia establecido<sup>394</sup>. Estos debates recuerdan a las discusiones entre ángeles y demonios que tienen lugar en el más allá.

---

<sup>392</sup> Jose Luis Bermejo afirma que los juicios de almas que aparecen en los *Milagros de Nuestra Señora* se dividen en dos fases: la primera, anterior al juicio, es la disputa entre ángeles y demonios. El autor únicamente considera el juicio como tal el de los pleitos presididos personalmente por Cristo o la Virgen (BERMEJO CABRERO, J. L.: «El mundo jurídico...», pp. 37). No estamos de acuerdo con esta división del juicio en dos etapas, sino que en estos relatos se narran dos tipos de juicios diferenciados y consecutivos. La discusión entre ángeles y demonios resulta en una sentencia aprobada por Cristo, por lo que constituye un juicio en sí mismo. Por otra parte, lo que Bermejo plantea como segunda fase del juicio es en realidad un segundo proceso, consecuencia de una apelación derivada del primero. Más razonable nos parece la existencia de diferentes estadios pertenecientes al sistema judicial del más allá (demonios-ángeles, demonios-santos, demonios-Virgen, Dios) que presenta Juan Antonio Ruiz Domínguez (RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *El mundo espiritual...*, pp. 287-289), si bien opinamos que las discusiones entre los demonios y los santos o la Virgen no constituyen un juicio en sí mismo, sino más bien una reclamación o protesta ante el resultado de la discusión entre ángeles y demonios.

<sup>393</sup> Sobre el régimen de los Fueros municipales en la península Ibérica, véase GARCÍA-GALLO, A.: «Aportación al estudio de los fueros», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 26 (1956), pp. 386-446; MUÑOZ Y ROMERO, T.: *Colección de Fueros Municipales y Cartas Pueblas de los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra*, Madrid, 1970; GARCÍA UCLESIA, A.: *Los factores de diferenciación entre las personas en los fueros de la Extremadura castellano-aragonesa*, Sevilla, 1975; ALONSO ROMERO, M. P.: *El proceso penal en Castilla...*, pp. 3-11; ESCUDERO J. A.: *Curso de Historia del Derecho...*, pp. 411-632; *Espacios y Fueros en Castilla-La Mancha (siglos XI-XV). Una perspectiva metodológica*, Madrid, 1995; entre otros.

<sup>394</sup> ALONSO ROMERO, M. P.: *El proceso penal en Castilla...*, p. 4.

Estos procesos no buscaban el descubrimiento de la verdad objetiva, sino la obtención de una prueba determinada para cada caso concreto. Esta prueba respondería a la cuestión de quién es el que tiene la razón mediante una serie de mecanismos ritualizados a los que son sometidas las partes<sup>395</sup>. La función de esta prueba es la búsqueda de la convicción, de la aprobación, por lo que la revelación de la verdad queda en segundo plano. Resultaba más fiable aquello que se presenta ante los sentidos que ante el entendimiento<sup>396</sup>. Las discusiones entre ángeles y demonios que aparecen en la obra de Berceo poseen como fin último el que una de las partes consiga la victoria, es decir, la custodia del alma, sin prestar una especial atención a los argumentos presentados por el grupo contrario. No se busca la verdad, sino una simple evidencia de que el difunto debe ser condenado o salvado.

En estos casos, el juez, designado por el conde o la autoridad correspondiente, no tiene ningún poder de decisión dado que su función es la de actuar como supervisor, es decir, únicamente debe vigilar que todo sea realizado dentro de lo establecido. Es el encargado de establecer las pruebas a practicar por las partes, asistir a ellas y, al final del proceso, debe emitir su juicio, que se limita a confirmar el resultado de dichas pruebas<sup>397</sup>. En los juicios presentados por Berceo, Cristo no suele aparecer en las discusiones que tienen lugar tras la muerte de un individuo, únicamente aprueba la sentencia, de una manera muy similar al papel que poseen los jueces en los pleitos establecidos por los Fueros municipales.

El procedimiento acusatorio coexistirá junto con el inquisitivo, existente en algunos Fueros del siglo XI, aunque este último tomará fuerza a partir del siglo XIII

---

<sup>395</sup> Los tipos probatorios empleados de manera más frecuente son las ordalías, el juramento y los cojuradores. El carácter sagrado y mágico que poseen las pruebas y todo el ritual que las acompaña se basa en un ideal de justicia. La divinidad interviene en los procesos en los que son empleadas las ordalías, por lo que la salvación del inocente y la condena del culpable queda asegurada. De manera similar, el juramento se basa en el ineludible castigo que espera en el más allá a los que osan jurar en falso. La prueba por cojuradores posee el mismo fundamento. Sobre las pruebas judiciales, consultar GARCÍA DE DIEGO, E.: «Historia judicial de Aragón en los siglos VIII al XII», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XI (1934), pp. 75-210; MARTÍNEZ GIJÓN, J.: «La prueba judicial en el Derecho territorial de Navarra y Aragón durante la Baja Edad Media», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXXI (1961), pp. 17-55; LEVY-BRUHL, H.: *La preuve judiciaire. Etude de sociologie juridique*, Paris, 1964; LEDESMA, M. L.: «Acerca de las ordalías y del duelo judicial “de escudo y bastón” en el Aragón medieval», en *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, 1986, pp. 999-1.006; JACOB, R.: «Le Jugement de Dieu et la formation de la fonction de juger dans l'histoire européenne», *Histoire de la Justice*, 4 (1991), pp. 53-78; entre otros.

<sup>396</sup> ALONSO ROMERO, M. P.: *El proceso penal en Castilla...*, pp. 5-6.

<sup>397</sup> ALONSO ROMERO, M. P.: *El proceso penal en Castilla...*, pp. 4-6.

gracias a la recepción del Derecho romano y canónico. En el momento en que determinadas acciones atentan contra el orden de la comunidad en su conjunto es preciso arbitrar para luchar contra la criminalidad. Ya no es suficiente el dar la razón a una de las partes, sino que deben ser investigados los datos que conduzcan al descubrimiento de la verdad. Los delitos son perseguidos con independencia del requerimiento del particular ofendido. Este cambio aparece con la pesquisa, y recaerá sobre el juez la responsabilidad de dirigir las averiguaciones correspondientes<sup>398</sup>.

Por lo tanto, el cambio que sufre la justicia en los últimos siglos de la Edad Media tendrá una gran repercusión en la figura del juez, que pasa de ser un supervisor del proceso a un personaje activo en el juicio. No solamente se ocupa de recoger todos los datos posibles para conocer detalladamente los hechos sino que además es el encargado de emitir la sentencia. En el tránsito a la etapa bajomedieval se convierte en un profesional, dedicado a la justicia de manera estable. Este proceso parece estar en consonancia con los juicios llevados a cabo en el más allá en segunda instancia, donde Cristo investiga con detenimiento los hechos y argumentos de las dos partes. El sistema judicial divino plasmado en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo se corresponde con la justicia humana vigente en la Corona de Castilla a mediados del siglo XIII.

### **2.3.3.- Las Cantigas de Santa María**

Las *Cantigas de Santa María*, obra que tiene como finalidad la exaltación mariana, es un cancionero compuesto por 420 cantigas (son 427 en número, pero algunas de ellas se repiten)<sup>399</sup>. 356 de ellas son narrativas y relatan milagros de la

---

<sup>398</sup> ALONSO ROMERO, M. P.: *El proceso penal en Castilla...*, pp. 7-9. Sobre algunos textos locales donde aparece la pesquisa en delitos graves a partir del siglo XI, véase CERDÁ RUIZ-FUNES, J.: «En torno a la pesquisa y procedimiento inquisitivo en el derecho castellano leonés de la Edad Media», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXXII (1962), pp. 483-518; PROCTER, E.: *El uso judicial de la pesquisa en León y Castilla (1157-1369)*, Granada, 1978.

<sup>399</sup> Las *Cantigas de Santa María* cuentan con innumerables estudios, de los cuales señalamos algunos: METTMANN, W. (ed.): *Cantigas de Santa María*, Madrid, 1986; PÉREZ DE TUDELA Y VELASCO, M. I.: «El tratamiento de la mujer en las Cantigas de Santa María», en *La condición de la mujer en la Edad Media: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Madrid, 1986, pp. 51-74; RESINA, M. I.: «Representações do demonio nas "Cantigas de

Virgen, el resto son de loor o se refieren a festividades marianas o cristológicas. Todas ellas, exceptuando el poema introductorio, están acompañadas de melodías<sup>400</sup>. Se conservan cuatro códices de la obra, si bien únicamente dos de

---

Santa María»», en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X: actas del Congreso Internacional: Murcia, 5-10 marzo 1984*, Murcia, 1985, pp. 467-490; FIDALGO, E.: *Gautier, Berceo, Alfonso X: estructuras narrativas en la literatura románica medieval de carácter mariano*, Santiago de Compostela, 1993; SCARBOROUGH, C. L.: «Las "Cantigas de Santa María" como texto penitencial», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989*, vol. 2, Salamanca, 1994, pp. 941-946; CORTI, F.; MANZI, O.: «Viajeros y peregrinos en las Cantigas de Santa María», *Temas medievales*, nº 5 (1995), pp. 69-90; HUETE, M.: «La religiosidad popular en la plena Edad Media a través de las Cantigas de Santa María (s. XIII)», en *Religiosidad popular en España: actas del Simposium: ¼-IX-1997*, vol. 2, Madrid, 1997; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: «"Compassio" y "Co-redemptio" en las Cantigas de Santa María: Crucifixión y Juicio Final», *Archivo Español de Arte*, tomo 71, nº 281 (1998), pp. 17-35; CHICO, M. V.: «Hagiografía de las Cantigas de Santa María: bizantinismos y otros criterios de selección», *Anales de historia del arte*, nº 9 (1999), pp. 35-54; MONTOYA, J.: *Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X*, Murcia, 1999; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: «San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María: con unas reflexiones sobre el método iconográfico», *Literatura y cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación): estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada, 2001, pp. 289-318; RAIMOND, J.: «El Apocalipsis y el Juicio Final: intertextualidad, texto cultural y estructuración del sujeto cultural en De los signos que aparecerán antes del Juicio Final de Berceo y las Cantigas de Santa María de Alfonso X», en *Literatura y cristiandad...*, pp. 319-332; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.; TREVIÑO, P.: «Tradición del texto y tradición de la imagen en las "Cantigas de Santa María"», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 164 (2005), pp. 2-17; CASH, A. G.: «Que sea acorde el castigo con la gravedad del delito: delitos y castigos en las "Cantigas de Santa María", la ley divina y la ley civil», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas", Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004*, vol. 1, México, D. F., 2007, pp. 331-340; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La dialéctica texto-imagen. A propósito de la representación del judío en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X», *Anuario de estudios medievales*, nº 37, 1 (2007), pp. 213-243; QUIROGA, L. C.: «Escatología y devoción mariana: milagros soteriológicos en las Cantigas de Santa María», en GUIANCE, A. (coord.): *Entre el cielo y la tierra: escatología y sociedad en el mundo medieval*, Buenos Aires, 2009, pp. 299-314; FRANCO MATA, M. A.: «Las Cantigas de Santa María. La plástica, la iconografía y devociones en la Baja Edad Media», *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, nº 7 (2010-2011); FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L.: «"Este livro, com' achei, fez á our'e á loor de virgen santa maria". El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones», en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L.; RUIZ SOUZA, J. C. (coord.): *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms T-I-1, RBME*, Madrid, 2011, pp. 43-78; pp. 103-146; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L.: «Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio», *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, nº 8 (2012-2013), pp. 81-117. Asimismo, remitimos a la base de datos online lleva a cabo por el Centre for the Study of the *Cantigas de Santa María* de la Universidad de Oxford: <http://csm.mml.ox.ac.uk/> (consultada el 11/03/14).

<sup>400</sup> La gran cantidad de estudios que se le han dedicado a la música perteneciente a las *Cantigas de Santa María* pone de manifiesto su destacada importancia: ANGLÉS, H.: *La música en las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, 3 vols., Barcelona, 1943-1964; ROSSELL I MAYO, A.: «A música da lírica galego-portuguesa medieval. Un labor de reconstrucción arqueológica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música», *Anuario de estudios literarios galegos*, nº 1996 (1996), pp. 41-76; FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: «La música de las *Cantigas de Santa María*. Salmos de alabanza, cantigas de loor», en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (coord.): *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998*, Sevilla, 2000, pp. 621-634; LÓPEZ ELUM, J.: *Interpretando la música medieval del siglo XIII: las "Cantigas" de Santa María*, Valencia, 2005; FERREIRA, M. P.: «A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantigas de Santa María*», *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, nº 5 (2006-2007), pp. 307-318;

ellos completan las narraciones con miniaturas<sup>401</sup>. Por otra parte, el Códice Rico de El Escorial alberga un conjunto de prosificaciones compuesto por veinticuatro de los poemas marianos (de la cantiga nº 2 a la nº 25), situadas a pie de página<sup>402</sup>. Éstas no se limitan a traducir en prosa las composiciones galaico-portuguesas, sino que las parafrasean utilizando las iluminaciones que las acompañan.

Su cronología no ha sido aclarada, ya que los diferentes posibles momentos de su redacción se sitúan en un arco temporal que va desde el reinado de Alfonso X (1252-1284) hasta principios del siglo XV. Tampoco se conoce su autor, aunque una parte importante de la obra es atribuida a una misma pluma, mientras que el resto presenta rasgos estilísticos distintivos que hacen suponer varios autores, entre los que posiblemente se encontraría el propio rey Sabio, ya que en diferentes ocasiones habla en primera persona de sus vivencias y deseos<sup>403</sup>.

En las *Cantigas de Santa María* se encuentran cuatro relatos en los que se narra el juicio de un alma. Ahora bien, tres de ellos son versiones de algunos de los milagros que forman parte de los *Milagros de Nuestra Señora*, obra compuesta por Berceo pocos años antes de la redacción de las *Cantigas*, por lo que no repetiremos el análisis de esos textos en este apartado<sup>404</sup>. Por otro lado, hasta ahora no han sido encontradas pruebas concluyentes de que los autores de las *Cantigas de Santa*

---

CAPDEPÓN, P.: «La Música en la época de Alfonso X el Sabio. Las *Cantigas de Santa María*», *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, nº 7 (2010-2011), pp. 181-214; entre otros.

<sup>401</sup> Se trata del Códice Rico de El Escorial (Escorial T-I-1) y del Códice de Florencia (Biblioteca Nacional de Florencia (Magliabecchiana), Ms. B.R.20), primera y segunda parte de una misma edición de las *Cantigas de Santa María*. Los dos restantes son el Códice de los Músicos o *Princeps* (Escorial BI.2), que reúne 400 cantigas y es el más completo en cuanto a obra poética y el más perfecto en notación musical, y el Códice Toledano, considerado como la primera compilación de poemas (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 10069). Para ser más exactos, el Códice de los Músicos también posee 42 miniaturas, si bien se trata de retratos del rey y de representaciones de músicos con diversos instrumentos musicales, por lo que no presentan relación directa con la narración.

<sup>402</sup> KELLER, J. E.; LINKER, R. W.: «Las traducciones castellanas de las Cantigas de Santa María», *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 221-293; MUNDI, F.; SÁIZ, A.: *Las prosificaciones de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Barcelona, 1987; FIDALGO, E.: «Las prosificaciones castellanas de las *Cantigas de Santa María* (algunas hipótesis)», *Revista de Literatura Medieval*, nº 13, 2 (2001), pp. 29-62; de la misma autora: «Las prosificaciones castellanas de las *Cantigas de Santa María*: texto e imagen», *Revista de Literatura Medieval*, nº 15, 2 (2003), pp. 43-70; MONTANER, A.: «Las prosificaciones de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X en el *Códice Rico*: datación filológica y paleográfica», *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 13 (2007), pp. 179-193.

<sup>403</sup> METTMANN, W. (ed.): *Cantigas...*, pp. 17-20.

<sup>404</sup> En el estudio de los juicios de almas que aparecen en la obra de Berceo hemos señalado las diferencias que existen entre las narraciones del poeta riojano y las que se encuentran en las *Cantigas de Santa María*.

*María* utilizasen la obra del poeta riojano como fuente para sus escritos. Sin embargo, el cancionero de Alfonso el Sabio presenta numerosas conexiones con la obra de Gautier de Coinci (1177-1236), prior de Vic-sur-Aisne, en el norte de Francia, por lo que queda fuera de dudas el hecho de que los autores conocían sus *Miracles de Nostre Dame*<sup>405</sup>.

Los relatos de Berceo a los cuales nos referimos son *El sacristán fornicario*, *El monje y san Pedro* y *El Romero de Santiago*, que corresponden a las cantigas nº 11, 14 y 26 de la obra de Alfonso X<sup>406</sup>. Annette Grant ha señalado las diferencias que se hallan entre el poema de Berceo y el texto del rey Sabio respecto al lenguaje, el estilo y la presentación de los protagonistas, centrandó la atención en el personaje de la Virgen María<sup>407</sup>. Estas variaciones responden a diversos factores, entre los que destaca el hecho de que uno de los autores es un rey, mientras que el otro es un monje. Además, existe una gran diferencia entre el auditorio al que se dirige cada uno de ellos: Alfonso X compone la obra para la corte, es decir, para personas cultas que probablemente han oído o leído el milagro anteriormente, por lo que no es necesario realizar una descripción muy detallada de los hechos y personajes. Además, este público se dispone a presenciar un concierto artístico, por lo que el interés de la obra radica en su belleza, no en su mensaje, y el discurso moral no presenta la importancia que muestra en el texto de Berceo. El poeta riojano escribe para los monjes, peregrinos y visitantes del monasterio, quienes esperan escuchar un sermón, un relato que les exhorte a obrar correctamente.

El protagonista de la cuarta cantiga que contiene el juicio de un alma es un caballero muy rico, temible, soberbio y cruel, y que nunca daba limosna<sup>408</sup>. Además, no trataba bien a sus vecinos y no respetaba ni las iglesias ni a los abades. Un día se arrepintió de todas sus malas obras y decidió construir un gran

---

<sup>405</sup> METTMANN, W. (ed.): *Cantigas...*, p. 10.

<sup>406</sup> *El «Códice Rico» de las Cantigas...*, pp. 80-81, 83-84 y 100-101. Sobre estos relatos, véase CHICO, M. V.: «Hagiografía en las Cantigas...», pp. 35-44; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L.: «Imagen e intención. La representación de Santiago Apóstol en los manuscritos de las Cantigas de Santa María», *Anales de Historia del Arte*, 18 (2008), pp. 73-94; entre otros.

<sup>407</sup> GRANT, A.: «Holy Mary Intervenes for the Clergy in the *Cantigas* of Alfonso X and in the *Milagros* of Berceo: Observations Concerning the Implicit Audience», *Bulletin of Cantigueiros de Santa María*, 8 (1996), pp. 3-13.

<sup>408</sup> Para el estudio de las *Cantigas de Santa María* hemos utilizado la traducción al castellano realizada por José Filgueira que se encuentra en *El «Códice Rico» de las Cantigas...*, cantiga nº 45, pp. 119-121.

monasterio en el que habitarían entre cincuenta y cien monjes, a quienes proporcionaría todo lo que necesitasen. Asimismo, por servir a santa María, él mismo sería monje en el monasterio. Mientras imaginaba todo esto, antes de poder iniciar su obra, falleció. Los demonios atraparon su alma, pero los ángeles les detuvieron, argumentando que debían entregarla a la Virgen. Los diablos no accedieron, por lo que uno de los ángeles fue a pedir a Dios que resolviera el conflicto. La Virgen suplicó a su Hijo que le concediera el alma del caballero, y Éste decidió que retornara a la vida para que pudiera realizar su empresa. La Virgen le entregó al ángel un paño blanco similar a una casulla para que cubriese al alma y así podría liberarse de los demonios, y de esta manera ocurrió<sup>409</sup>.

En este caso, en un primer momento se produce la discusión entre ángeles y demonios que ya hemos observado en relatos anteriormente analizados. Al no llegar a un acuerdo, acuden ante Cristo para que juzgue al acusado. La Virgen vuelve a actuar como abogada del alma, y finalmente se concede el perdón al caballero que protagoniza esta cantiga, puesto que se arrepiente de sus pecados, mostrando de esta manera la importancia que posee la contrición.

### **2.3.4.- El *Lucidario***

El *Elucidarium* constituye la base para el *Lucidario* castellano. Esta obra escrita en latín hacia el año 1095 por Honorius Augustodunensis está basada en los comentarios de Anselmo de Canterbury sobre los escritos de san Agustín, Gregorio Magno y otros Padres de la Iglesia, los cuales componen una síntesis del pensamiento teológico de finales del siglo XI<sup>410</sup>. El *Elucidarium* era, tanto inicialmente como en su transmisión, una obra de educación sacerdotal y como tal alcanzó una gran popularidad, logrando una enorme difusión y un elevado número de traducciones en las distintas lenguas europeas.

---

<sup>409</sup> La concesión de una tela o ropaje blanco como símbolo de salvación se encuentra tanto en la literatura como en la iconografía medieval. Lo más probable es que este motivo tenga relación con las palabras contenidas en el *Apocalipsis* 6, 11 en referencia a la apertura del quinto sello («Entonces se le dio a cada uno un vestido blanco y se les dijo que esperasen todavía un poco»). Sobre este tipo de recompensa, véase ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 42-46.

<sup>410</sup> Sobre el *Elucidarium*, véase LEFÈVRE, Y.: *L'Elucidarium et les Lucidaires...*



Dos siglos después de su redacción original fue ampliado con nuevas materias y reconstruido para convertirse en un libro de ciencia que mostraba el pensamiento de la corte de Sancho IV, defensor del dominio de la teología sobre la naturaleza<sup>411</sup>. La mayor parte de las ideas que transmite provienen del *Elucidarium*, si bien las ampliaciones que conlleva la traducción, además del significativo prólogo, convierten al *Lucidario* en una obra completamente castellana<sup>412</sup>. Aunque se desconoce quién compuso la obra, se han lanzado diferentes hipótesis, entre las que se ha nombrado al franciscano Juan Gil de Zamora o a la élite intelectual vinculada a Gonzalo García Gudiel, arzobispo de Toledo en 1280 y cardenal en 1299, como posibles autores<sup>413</sup>.

El libro es principalmente una herramienta para los maestros y letrados para dirigir su pensamiento y sus obras bajo el amparo de unos preceptos religiosos y poder transmitir estos conocimientos a sus oyentes de una manera lo más simple y clara posible<sup>414</sup>. Es configurado a modo de preguntas sobre teología y

---

<sup>411</sup> Al *Lucidario* se le han dedicado diferentes estudios, entre ellos: KINKADE, R. P. (ed.): *Los "Lucidarios" españoles*, Madrid, 1968; LACARRA, M. J.; LÓPEZ ESTRADA, F.: *Orígenes de la prosa. Historia de la Literatura Española*, 4, Madrid, 1993, pp. 69-72; HARO CORTÉS, M.: «Función y contexto del diálogo en el *Lucidario*», en ALVAR, C.; LUCÍA, J. M. (eds.): *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV»*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, Alcalá de Henares, 1996, pp. 379-398; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana I: La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, 1998, pp. 890-913; HARO CORTÉS, M.: «*Lucidario*», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, 2002, pp. 836-840; SACCHI, L.: «*Lucidario* (Real Academia de la Historia, Ms. Cortes 101)», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, nº 9 (2006), revista online consultada el 25/01/14: <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia9/Lucidario/luciweb.htm>; MONTERO, A. M.: «La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV», *Lemir*, 11 (2007), pp. 179-196.

<sup>412</sup> El prólogo de esta obra desvela las intenciones que comprenden su traducción. En él se defiende que el hombre está destinado a pensar únicamente en la salvación, por lo tanto, la soberbia que la sabiduría provoca en los hombres de ciencia debe ser corregida. El saber en sí mismo no es algo negativo, lo que no es correcto es utilizar las ciencias para intentar acceder a un conocimiento que únicamente corresponde a Dios. Esto supone una nueva ideología cultural respecto al pensamiento literario del periodo alfonsí, en el que se había dado una importancia primordial al conocimiento de la naturaleza en las obras de carácter científico (GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, I, pp. 891-899).

<sup>413</sup> Juan Gil de Zamora compuso la enciclopedia latina *Historia naturalis*, que podría haberle suministrado ciertas nociones para componer el *Lucidario* (GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro eclesiástico*, vol. IV:32, nota 1). Por otro lado, Germán Orduña asigna a los integrantes de la élite relacionada con García Gudiel la autoría de diferentes obras además del *Lucidario*, tales como el *Zifar*, la *Crónica de los Reyes de Castilla* y los *Castigos y documentos del rey don Sancho* (ORDUÑA, G.: «La élite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en la época de Sancho IV», en ALVAR, C.; LUCÍA, J. M. (eds.): *La literatura en la época...*, p. 58).

<sup>414</sup> Richard P. Kinkade explica que el *Lucidario* estaba destinado a las más avanzadas escuelas catedralicias, a las que acudían los jóvenes que habrían de dedicarse al servicio de la Iglesia o los alumnos seculares que buscaban una educación más sustancial. El texto podría haber sido utilizado

naturaleza que un discípulo realiza a su maestro, es decir, la técnica del diálogo tan empleada en el sistema educativo medieval. La simplicidad en la que se presentan las diferentes materias oculta la gran cantidad de autores y obras que se han utilizado para exponer las respuestas. La mayor parte de las preguntas son puntos de partida para explicar ideas más sustanciosas.

En cuanto al tema que nos ocupa, esta obra dedica uno de sus capítulos a explicar la razón por la que Dios vuelve a juzgar a las almas que ya han recibido sentencia y que actualmente se encuentran en el paraíso o en el infierno, cuestión que, como hemos mencionado en el apartado 2.2.- *La introducción del juicio del alma en el pensamiento medieval*, también había sido estudiada por otros autores, entre ellos santo Tomás<sup>415</sup>. El maestro del *Lucidario* señala que en el juicio que acontece en primer lugar únicamente es juzgada el alma y no el cuerpo. En el Juicio Final volverán a unirse, momento en el que se confirmará el veredicto y ambos serán partícipes de la pena o la recompensa, que en este caso tendrá validez por toda la eternidad. El maestro revela que aquéllos que habían sido sentenciados al infierno en el juicio del alma no lograrán la entrada al paraíso en el segundo Juicio, ni tampoco ocurrirá lo contrario, es decir, es imposible que los que han alcanzado la salvación tras la muerte sean condenados en el fin de los tiempos. La resolución de ambos juicios será la misma, la diferencia reside en que la sentencia eterna que tendrá lugar en el Juicio Final será dictada para el alma y el cuerpo de manera conjunta. Las almas que ya moran en el cielo esperan ansiosas (en palabras del

---

en las escuelas monásticas, aunque es algo que no resulta tan probable, ya que la educación impartida en el monasterio estaba destinada a los monjes que residían en él, y en tal situación no se encontraba la figura del discípulo, la más adecuada a la utilización de este escrito. Asimismo, la educación monástica acentuaba lo teológico, prescindiendo casi totalmente de lo científico, temática a la que se dedica prácticamente la mitad de la obra. El autor tampoco cree que fuera utilizado por los estudiantes universitarios, quienes empleaban las obras originales o glosas de las mismas, es decir, un material de un nivel más complicado que el que presenta el *Lucidario*. En suma, la educación elemental que se enseñaba a los catecúmenos en las escuelas de las catedrales, donde se instruía sobre conocimientos básicos tanto de teología como de ciencia natural, parece un entorno más apropiado para este libro, además de las clases de maestros particulares o tutores que impartían las mismas materias en un ambiente más ameno y personal (KINKADE, R. P. (ed.): *Los "Lucidarios"...*, pp. 62-63).

<sup>415</sup> KINKADE, R. (ed.): *Los "Lucidarios"...*, pp. 145-150.

autor del *Lucidario*, “codician”) el día en el que se reúnan con sus cuerpos y puedan disfrutar unidos de la gloria del paraíso<sup>416</sup>.

Asimismo, esta obra también analiza algunas particularidades de los lugares a los que son conducidas las almas tras el juicio y las condiciones en las que allí se encuentran<sup>417</sup>. Si bien el purgatorio constituye el interés principal de la exposición escatológica del *Lucidario*, los datos que contiene sobre el juicio del alma acaban aquí, no concede información alguna sobre la manera en la que es llevado a cabo, quiénes componen el tribunal o los métodos utilizados para decidir la sentencia, si bien este testimonio justifica la existencia del juicio del alma y lo diferencia claramente del Juicio Final<sup>418</sup>.

### 2.3.5.- El juicio del alma en las enseñanzas de san Vicente Ferrer

Los predicadores también trataron en profundidad el tema del juicio del alma, como por ejemplo san Vicente Ferrer, quien le dedicó uno de sus sermones pronunciados en Castilla<sup>419</sup>. Hijo de un notario, es decir, de origen social burgués, nació en Valencia en 1350<sup>420</sup>. Ingresó en la orden de los dominicos en 1367, donde fue ordenado sacerdote en 1378. Entre 1385 y 1395 llegó a ser primer lector de teología de la catedral de Valencia y, posteriormente, confesor del Papa Benedicto XIII en Aviñón. El inicio de su predicación itinerante fue consecuencia de una milagrosa recuperación de una enfermedad que sufrió en 1398, durante la cual

---

<sup>416</sup> El tema de la codicia de las almas por unirse con el cuerpo vuelve aparecer en el *Lucidario*, en el capítulo titulado *Las almas que estan en parayso, si an codicia de alguna cosa* (KINKADE, R. (ed.): *Los “Lucidarios”...*, pp. 164-165).

<sup>417</sup> KINKADE, R. P. (ed.): *Los “Lucidarios”...*, pp. 164-165; 190-193.

<sup>418</sup> En el *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis, la concepción del purgatorio se presenta aún vacilante. Para este autor, los lugares del más allá no existían realmente, sino que se trata de moradas espirituales (LE GOFF, J.: *El nacimiento...*, pp. 157-160). Sobre el tratamiento del purgatorio en el *Lucidario*, véase GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M. J.: «Los castigos y los premios: infierno, purgatorio y paraíso en el *Lucidario*», en ALVAR, C.; LUCÍA, J. M. (eds.): *La literatura en la época...*, pp. 367-377.

<sup>419</sup> El tema del juicio del alma en la obra completa de san Vicente Ferrer es analizado en TOLDRÀ, A.: *Aprés la mort. Un viatge amb san Vicent al més enllà medieval*, València, 2000, pp. 44-66.

<sup>420</sup> Sobre la figura de san Vicente Ferrer, véase GARGANTA, J. M.; FORCADA, V.: *Biografía y escritos de san Vicente Ferrer*, Madrid, 1956; BEUCHOT, M.: *Pensamiento filosófico de san Vicente Ferrer*, Valencia, 1995; BUENO TÁRREGA, B.: *El pare sant Vicent*, València, 1995; LLOP, M.: *San Vicente Ferrer y los aspectos socioeconómicos del mundo medieval*, Valencia, 1995; TOLDRÀ, A.: *Aprés la mort...*, pp. 20-33; entre otros.

tuvo una visión que le movió a comenzar sus viajes, y se dedicó a esta tarea hasta su muerte en Vannes (Bretaña) en 1419. Este cometido le condujo a viajar por territorios pertenecientes a la Europa occidental: Corona de Aragón, Castilla, Andalucía, Galicia, País Vasco, Provenza, Bretaña, Francia, el norte de Italia, Suiza, Flandes, Bélgica, etc, es decir, entre los lugares que visitó se encuentran las diócesis estudiadas en el presente trabajo.

El predicador era una figura pública de gran renombre, por lo que no es de extrañar que su llegada a los diferentes territorios que visitaba fuera esperada con gran interés. En estos momentos los predicadores mendicantes son acogidos por el pueblo como si de profetas enviados por Dios se tratase<sup>421</sup>. Si bien el predicador no cuenta con el aprecio de la alta jerarquía eclesiástica y es vigilado por los príncipes, el pueblo lo venera<sup>422</sup>. Una muchedumbre de personas lo acompañan en su camino y entran con él en las ciudades, algo poco común en este tipo de predicación, por lo que la visita de san Vicente constituye un verdadero espectáculo religioso<sup>423</sup>.

Sus oyentes pertenecen a una amplia gama social, incluso predicó a auditorios campesinos, es decir, a grupos con una deficiente preparación religiosa. Asimismo, se trataba de personas laicas en su mayoría, por lo que san Vicente debía ajustar sus sermones a estos contextos. Por otra parte, era capaz de manejar las sutilezas teológicas de la élite intelectual y participar activamente en la política internacional<sup>424</sup>. Su extraordinaria versatilidad cultural constituye uno de los aspectos más sobresalientes del predicador<sup>425</sup>.

San Vicente Ferrer no visitó una única vez la Corona castellana, puesto que al menos es posible asegurar una estancia anterior a la que nos referiremos al lado

---

<sup>421</sup> DELARUELLE, E.: *La piété populaire au Moyen Age*, Torino, 1975; RUSCONI, R.: *L'Attesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo de Grande Scisma d'Occidente (1378-1417)*, Roma, 1979.

<sup>422</sup> TOLDRÀ, A.: *Après la mort...*, p. 23.

<sup>423</sup> Sobre los acompañantes de san Vicente, véase GARGANTA, J. M.; FORCADA, V.: *Biografía y escritos...*, pp. 46-51; CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, pp. 227-229; HUIZINGA, J.: *El otoño...*, pp. 17-18.

<sup>424</sup> Además de la predicación, san Vicente también llevó a cabo una relevante actividad política, en la que tuvo la oportunidad de mediar en asuntos como la Guerra de los Cien Años, el Cisma o el Compromiso de Caspe, donde Fernando de Antequera fue elegido rey de Aragón.

<sup>425</sup> TOLDRÀ, A.: *Après la mort...*, p. 24.

del entonces cardenal Pedro de Luna en legación por España<sup>426</sup>. Ahora bien, la campaña de 1411-1412 constituye la mejor documentada<sup>427</sup>. Si bien no se conocen con exactitud las razones de su visita, Pedro M. Cátedra considera una invitación como la causa más probable. Parece ser que la petición procedería de Pablo de Santa María, obispo de Cartagena, quien gozaba de la confianza de Fernando de Antequera y, con el viaje de éste último a Aragón, Pablo de Santa María será uno de los que lo sustituyan en la tutoría real y la regencia de Castilla<sup>428</sup>. Por lo tanto, el Infante don Fernando tendría conocimiento de la campaña de san Vicente de manera directa<sup>429</sup>.

Si bien el tema del Juicio Final posee una especial importancia en la predicación vicentina, también el juicio que tiene lugar tras la muerte de cada individuo encuentra su lugar entre los sermones del predicador valenciano<sup>430</sup>. El sermón al que hacemos referencia fue predicado en Illescas (Toledo) los días 12 y 14 del mes de agosto de 1411<sup>431</sup>. Comienza exponiendo los aspectos principales de este tipo de juicio, puesto que en estas fechas ya estaba firmemente asentado en la teología cristiana: declara que cuando alguien fallece, su alma es separada de su cuerpo y conducida ante Jesucristo para recibir sentencia. Si se trata de un alma de buena vida y santa, se le concede la entrada al paraíso. Por el contrario, si es un ánima impenitente de mala vida, es condenada al infierno. Pero si ha realizado penitencia, pero no tanta como hubiesen requerido sus pecados, debe ir al purgatorio.

---

<sup>426</sup> ZUNZUNEGUI, J.: «La legación en España del cardenal Pedro de Luna (1379-1380)», *Xenia Piana. Miscellanea Historiae Pontificiae*, 7 (Roma, 1943), pp. 83-137; RIUS SERRA, J.: «Legación del Cardenal de Luna en España. Servicios comunes», *Hispania Sacra*, 4 (1951), pp. 179-185; SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Castilla, el Cisma y la crisis conciliar*, Madrid, 1960.

<sup>427</sup> Sobre este viaje, véase CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana III: Los orígenes del Humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, 2002, pp. 2953-2961.

<sup>428</sup> El rey castellano entonces era un niño, por lo que su madre y su tío, Fernando de Antequera, se ocupaban de la administración del reino.

<sup>429</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, pp. 12-14.

<sup>430</sup> En el apartado 3.3.7.- *El fin de los tiempos en la predicación de san Vicente Ferrer* del tercer capítulo abordaremos el tema del Juicio Final en la obra del predicador.

<sup>431</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, sermón 21, pp. 499-506. Se conservan dos sermones muy similares sobre el mismo tema en las colecciones vicentinas, uno entre los latinos (*Opera Omnia... studio ac diligentia fratrum Praedicatorum Regii Valentini Conventus*, II-2, Valencia, 1693-1695, pp. 156-163) y otro en romance en las series de Valencia (SCHIB, G. (ed.): *Sant Vicent Ferrer. Sermons*, III, Barcelona, 1975; pp. 9-14). Éste último presenta grandes similitudes respecto al desarrollo con el sermón predicado en Castilla, mientras que el texto latino contiene diferencias tanto estructurales como temáticas (CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, p. 147).

Con el fin de proporcionar una base bíblica a su sermón, cita el texto de *Hebreos 9, 27*: «Y del mismo modo que el destino de los hombres es que mueran una sola vez, y luego ser juzgados». A continuación aporta datos sobre el procedimiento. Explica que Cristo pedirá cuentas de lo que cada uno haya hecho en su vida: «Yo te he dado XX o XXX o XL años; dame rrazón e cuenta cómo los has despendido<sup>432</sup>». Las obras y los pecados, los pensamientos, los deseos, las palabras, aquellos actos que fueron pensados pero que no llegaron a realizarse, todo será expuesto ante el tribunal. Cualquier pecado, por pequeño que sea, deberá ser sometido a juicio. Es más, no solamente será juzgado lo malo sino que también las buenas obras serán examinadas. Esto se debe a que existen acciones que son correctas, pero que no son llevadas a cabo con buena intención o en el momento debido, y por ello deben ser valoradas por el Juez.

Ahora bien, puede parecer imposible el recordar cualquier cosa que se haya hablado, pensado y obrado a lo largo de toda la vida. San Vicente también tuvo en cuenta este problema. La solución, continúa su discurso, viene de la mano de Dios, quien puso en el mundo a los confesores para solventar esta cuestión. Aunque cada persona deba confesarse y comulgar una vez al año, san Vicente Ferrer insta a sus oyentes a que lo hagan cada semana, ya que si el confesor observa la contrición y el dolor en alguien que haya actuado mal, tiene poder para perdonar<sup>433</sup>. La absolución otorgada por estos servidores de Dios constituye una carta de remisión en el juicio divino. De esta manera, si no vuelve a caer en el pecado, no será necesario dar cuenta de ellos ante el Juez<sup>434</sup>. Aunque para que esto ocurra, avisa el predicador, debe ser cumplida la penitencia impuesta por el confesor, y es imprescindible el haber servido a Dios de manera correcta, cumpliendo todos sus mandamientos y demostrando fe y devoción verdadera.

---

<sup>432</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, p. 500.

<sup>433</sup> La obligación de realizar una confesión anual surgió en el IV Concilio de Letrán (1215), si bien esta norma estaba en vigor anteriormente en algunas diócesis (DELUMEAU, J.: *La confesión y el perdón...*, p. 15).

<sup>434</sup> La idea de que la Iglesia ejerce como intermediaria obligada para alcanzar la salvación ha sido señalada por diferentes autores, entre ellos DELUMEAU, J.: *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, Madrid, 1989 (1978); y del mismo autor *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIIIe-XVIIIe siècles*, Paris, 1983; y *La confesión y el perdón...* En estas obras Jean Delumeau habla de la "pastoral del miedo", es decir, la imposición de la creencia de que la única posibilidad de acceder al paraíso es concedida a través de la confesión y, por tanto, de la Iglesia. Sobre este tema, véase también GUIANCE, A.: *Los discursos sobre la muerte...*, pp. 51-55.

San Vicente aún señala otras peculiaridades del juicio del alma. Advierte que, si bien en los pleitos humanos se recurre a un procurador para que defienda al acusado, en el más allá no intervendrá ningún abogado, cada uno deberá hablar por sí mismo<sup>435</sup>. Es más, aunque alguien pida ayuda a algún santo, éste no se la concederá. En este aspecto, el predicador difiere completamente de los milagros y *exempla* que narran este tipo de juicios, donde los santos interceden por las almas en numerosas ocasiones<sup>436</sup>. Es probable que, de esta manera, san Vicente Ferrer intente estimular a los oyentes para que se arrepientan y se confiesen, y no confíen en ser salvados en el último momento por la intercesión de los santos o la Virgen, tal y como se muestra en los relatos medievales.

Para mostrar el temor que se debía sentir por este juicio, san Vicente narra un *exempla*<sup>437</sup>. El protagonista era un soltero de treinta y cinco años, un hombre de mala vida que no atendía a la misa ni a la predicación, ni tenía intención de corregirse. Una noche tuvo una visión en la que aparecía Cristo sentado en su trono, juzgando a las almas. Algunas eran condenadas al infierno debido a la mala vida que habían llevado, otras no habían realizado la suficiente penitencia que correspondía a sus pecados y eran conducidas al purgatorio, y otro grupo compuesto por almas perfectas y santas era destinado al paraíso. A cada una de estas almas Cristo les decía: «Dame rrazón e cuenta de tu vida». El pecador

---

<sup>435</sup> Como ya hemos comprobado en los milagros narrados por Gonzalo de Berceo, existe una conexión entre la ejecución de los juicios divinos y los humanos. En esta ocasión, san Vicente Ferrer realiza una comparación directa al señalar las diferencias entre unos pleitos y otros.

<sup>436</sup> También en los testamentos medievales se solicita la ayuda de la Virgen o los santos en el más allá, mostrando lo arraigada que estaba esta idea entre los creyentes. Algunos ejemplos de ello: testamento de Pedro de Tobalina, cerrajero de Vitoria (24 de abril de 1482, Vitoria): «Primeramente encomiendo la mi anima a Dios padre poderoso [...] e a la Virgen gloriosa sennora Santa Maria su madre a quien yo tengo por abogada en todos mis fechos e a todos los santos e santas»; testamento de Pedro González de Oreña, mercader, vecino de San Vicente de la Barquera (2 de noviembre de 1502, Cantabria): «En lo primero, encomiendo la my anyma a Dios padre todopoderoso [...], e a la bien aventurada virgen santa Marya, su madre, que me sea buena abogada ante su hijo Jesu Cristo e a sennor Santiago, apostol, e al bienaventurado sennor Sant Pedro, que tyene las llaves del parayso e a todos los santos e santas del çielo»; testamento de Pero Fernández de Valladolid, canónigo de la iglesia de Calahorra, arcediano de Vizcaya (o de junio de 1508, Calahorra, La Rioja): «E encomiendo mi anima a nuestro Sennor Dios [...], y le pido merced mediante la gloriosa mi Sennora la gloriosa Virgen Maria con toda la corte celestial» (GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs): *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos*, Bilbao, 2014, documentos nº 5 (p. 322), nº 7 (p. 328), nº 10 (p. 353).

<sup>437</sup> Este *exempla* también se encuentra publicado en CÁTEDRA, P. M.: «Los *exempla* de los sermones castellanos de san Vicente Ferrer», en *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, tomo I, Madrid, 1993, pp. 81-82.

despertó tan aterrizado a causa de la idea de someterse a este juicio que sus cabellos se volvieron blancos y su gesto arrugado, de manera tal que parecía un viejo de sesenta años<sup>438</sup>. San Vicente finaliza el sermón animando a las gentes a que lleven a cabo buenas obras, como dar limosna, enseñar las Sagradas Escrituras a quien no las conozca, hacer bien al prójimo, orar o realizar penitencia, dado que todo ello será de ayuda en el momento de presentarse ante Cristo.

El miedo al más allá y al fin del mundo es algo característico de esta época, por lo que es habitual encontrar esta faceta en los protagonistas de algunos *exempla*. Jean Delumeau ha señalado que, especialmente a partir de mediados del siglo XIV, los terrores escatológicos marcaron profundamente la mentalidad colectiva a causa de la gran difusión que obtuvieron por parte de los predicadores, entre los que destaca especialmente a san Vicente Ferrer. Menciona el autor que mediante la predicación «pueden sacudir con vigor a las multitudes urbanas y hacerlas pasar, durante el tiempo del sermón, del miedo a la esperanza, del pecado a la contrición<sup>439</sup>». La segunda mitad del siglo XIV y los principios del XV están marcados por la instalación en Avignon de un papado cada vez más administrativo y ávido de ganancias, el Gran Cisma, la reaparición de la peste, la guerra de los Cien Años, el avance turco, etc., indicios que intensificaron la angustia escatológica<sup>440</sup>.

En el *Sermón de enxiemplos que Ihesú Christo nos mostró*, predicado también en Illescas unos días después que el anterior, el 16 de agosto, san Vicente explica que Cristo Juez juzga a las almas basándose en un libro donde aparecen escritos sus méritos y sus vicios<sup>441</sup>. Cuando no se encuentra ninguna buena obra anotada en él, el alma es condenada a sufrir angustias y tribulaciones<sup>442</sup>. Así que san Vicente propone dos maneras diferentes de evaluación llevadas a cabo en un juicio particular. En la primera, el alma debe declarar todos los actos y pensamientos de

---

<sup>438</sup> En el apartado 3.3.7.- *El fin de los tiempos en la predicación de san Vicente Ferrer* del tercer capítulo analizaremos un sermón en el cual el predicador presenta el temor a los juicios divinos como una de las ayudas concedidas por Jesucristo a sus fieles para apartarles del pecado.

<sup>439</sup> DELUMEAU, J.: *El miedo en Occidente...*, p. 324.

<sup>440</sup> DELUMEAU, J.: *El miedo en Occidente...*, pp. 324-332.

<sup>441</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, sermón 6, pp. 323-335.

<sup>442</sup> En los sermones predicados en la Corona de Aragón explica que en el libro se encuentran dos cartas. La de la derecha, escrita con letras de oro, contiene la lista de buenas obras, mientras que en la de la izquierda aparecen las malas, escritas con tinta negra (RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina...*, p. 58). Sobre el libro y la escritura utilizados en los juicios de almas que aparecen en los sermones de san Vicente Ferrer véase TOLDRÀ, A.: *Après la mort...*, pp. 60-65.



su vida, mientras que este segundo sermón revela que Cristo posee un libro con toda la información sobre el acusado. Teniendo en cuenta que los dos métodos son planteados por el mismo predicador en sermones que no distan mucho en el tiempo, suponemos que estos procedimientos no son excluyentes y que podrían realizarse en un mismo juicio. Es decir, el alma es interrogada sobre su proceder, aunque realmente Dios ya conoce todas las obras de cada uno dado que se encuentran anotadas en su libro.

Algunos párrafos atrás hemos mencionado que, según las enseñanzas de san Vicente, los santos no intervendrían en la evaluación de las almas. En cambio, este mismo sermón pone de manifiesto la existencia de denunciadores que toman parte en estos juicios: «los demonios acúsala, e dizen: -“Señor, esta ánima ha fechos tales e tales peccados, ca tal día fue a adevinos e jurava vanament e falsament en el tu nonbre e quebrantava las fiestas, etc., e, Sseñor, nin se arrepintió nin sse confessó”<sup>443</sup>». Estos diablos acusadores, además de exponer los errores cometidos por el alma, subrayan la falta de contrición y de confesión, es decir, san Vicente aprovecha el tema del juicio del alma para mover al arrepentimiento y a la penitencia.

Por otra parte, aunque niegue la participación de los santos en el juicio, parece contradecirse a sí mismo en este aspecto o quizás no opinar lo mismo sobre la intercesión de la Madre de Dios, puesto que en uno de sus sermones se encuentra un *exempla* en el que la Virgen presta su ayuda a un alma, de manera muy similar a la intercesión llevada a cabo en los milagros narrados por Gonzalo de Berceo o en los relatos contenidos en los compendios de *exempla* que estudiaremos a continuación. El texto al que nos referimos pertenece al *Sermón de la “Ave María”*, dedicado a la Virgen<sup>444</sup>. En él se narra el juicio de un hombre muy pecador, el único bien que se encontraba en él era que decía el “Ave María” con devoción cada día<sup>445</sup>. Este hombre falleció sin haber sido confesado, por lo que los

---

<sup>443</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, sermón 6, p. 331.

<sup>444</sup> Predicado en Toledo en julio de 1411 (CÁTEDRA, P. M.: «Los *exempla* de los sermones...», pp. 73-74; CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, sermón 10, pp. 376-377).

<sup>445</sup> Tal y como ocurría en los milagros narrados por Berceo, la repetición diaria de una oración constituye un importante testimonio de la buena voluntad del acusado.

demonios intentaron llevarlo al infierno<sup>446</sup>. Su ángel custodio no lo permitió y exigió que debía someterse al juicio divino<sup>447</sup>. Se presentaron ante Cristo, quien se encontraba en su trono acompañado por la Virgen. Los demonios le acusaron por pecador y por morir sin haber sido confesado, y el ángel le defendió argumentando la gran devoción que profesaba a María. Cristo preguntó a su Madre su parecer, a lo cual ella respondió que aquéllos que le tienen devoción no deberían ser condenados, y propuso pesar en la balanza los “Ave María” que le había dedicado, en contraposición a los pecados<sup>448</sup>. Éstos últimos resultaron ser más pesados, pero la Virgen se apiadó del alma y colocó su mano en el platillo opuesto. Los diablos protestaron, y Cristo decidió, sugerido por su Madre, que para no faltar a la justicia, concediendo la salvación a alguien que realmente no la merecía, y poder cumplir la petición de la Virgen, que el alma volviera a la vida. El pecador resucitó, y gracias a la penitencia que llevó a cabo, más adelante consiguió acceder al paraíso.

En el caso de los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo nos preguntábamos la razón por la cuál las almas son devueltas a la vida en vez de ser enviadas a limpiar sus faltas en el purgatorio. En esta ocasión san Vicente nos da la respuesta: el conceder el perdón a un difunto que merezca ser condenado no es algo justo, por lo que lo más adecuado ante esta situación es que el alma retorne al cuerpo y de esta manera, en un futuro, volverá a ser sometido a todo el proceso judicial divino, en esta ocasión de una manera justa.

Ahora bien, en los sermones catalanes el predicador aporta más datos sobre el juicio del alma. Albert Toldrà explica que san Vicente presenta dos versiones de este juicio, denominadas por él como “simple” y “formal”. En la versión “simple”, la cual no aparece en los escritos que se conservan de su predicación por tierras castellanas, san Vicente informa que, en el momento en el que la muerte es inminente, el ángel de la guarda sube al cielo para anunciar el fallecimiento. A

---

<sup>446</sup> También en la obra berceana hemos podido comprobar la importancia recibir las correspondientes exequias en el momento de la muerte.

<sup>447</sup> La figura del ángel custodio es analizada en el apartado 1.8.2.- *El guardián de las almas* del primer capítulo.

<sup>448</sup> Esta es la primera ocasión entre los relatos que presentamos en la cual una balanza es empleada en el juicio de un alma. En el apartado 2.3.6.a.- *La balanza empleada en el juicio del alma* comprobaremos que esta clase de procedimiento es bastante habitual en las narraciones de este tipo.

continuación, los ángeles bajan a la tierra por orden expresa de Dios con el fin de recoger el alma del difunto y conducirla al paraíso o al purgatorio, o, por el contrario, dejan que sea atrapada por los demonios. En esta situación la sentencia se considera implícita, es decir, es pronunciada en el momento en el que Dios es informado del suceso. En algunas ocasiones tiene lugar una disputa entre ángeles y demonios por el alma, tal y como ocurre en muchos relatos medievales y en los *Ars Moriendi* que son ampliamente divulgados por toda Europa desde principios del siglo XV. Por otro lado, la versión “formal” es la misma que aparece en el discurso que hemos analizado, donde Cristo pregunta al alma sobre sus acciones llevadas a cabo en vida, si bien Toldrà señala que al finalizar el interrogatorio tiene lugar un pesaje en la balanza. Es interesante el hecho de que en los platillos no son colocadas las acciones, sino que son pesados los testimonios del acusado: «en pes és dit judici: pesar les paraules de l’acusador, dels testimonis, etc<sup>449</sup>».

Por lo tanto, tal y como ha sugerido Albert Toldrà, en el juicio del alma presentado por san Vicente Ferrer se diferencian dos versiones. Ahora bien, éstas corresponden a dos ámbitos culturales distintos. Uno de ellos es más acorde a la doctrina ortodoxa y a las Sagradas Escrituras: Cristo ejerce como Juez y durante el juicio es llevada a cabo una consulta de un libro que contiene las buenas y malas acciones del alma. Por otro lado, en la obra del predicador también aparecen unos procedimientos judiciales que suelen aparecer en los relatos populares y los *exempla*, como el empleo de la balanza o la discusión entre ángeles y demonios. Este tipo de narraciones de seguro eran bien conocidas por el pueblo, por lo que san Vicente consideraría correcto utilizarlas para facilitar a sus oyentes una mejor comprensión del juicio del alma.

Por último, es necesario subrayar el hecho de que san Vicente Ferrer utilizó el tema del juicio del alma para mostrar la vital importancia que poseen la confesión y la penitencia, así como el arrepentimiento sincero por los pecados cometidos<sup>450</sup>. En los diferentes sermones que hemos estudiado se ensalza la labor de los confesores, además de insistir en el grave peligro que comporta el

---

<sup>449</sup> TOLDRÀ, A.: *Après la mort...*, pp. 52-55.

<sup>450</sup> Sobre la confesión en la Edad Media, véase TENTLER, T. N.: *Sin and Confession on the Eve of the Reformation*, New Jersey, 1977; BILLER, P.; MINNIS, A. J. (eds.): *Handling sin: confession in the Middle Ages*, Woodbridge, 1998.

presentarse ante Cristo sin haber realizado la penitencia debida. Estos sermones manifiestan la voluntad del predicador en cuanto a mover a su auditorio a trabajar por el acceso a la salvación.

### 2.3.6.- Las colecciones de *exempla*

Las compilaciones de *exempla* contienen numerosos relatos en los que un alma es sometida a juicio en el momento de su entrada al más allá. A continuación analizamos los que se encuentran en los *Enxemplos que pertenesçen al Viridario*, en el *Espéculo de los legos*, en el *Libro de los exenplos por A. B. C.* y en los *Exemplos muy notables*, obras utilizadas por los predicadores o tratadistas religiosos castellanos a finales de la Baja Edad Media para transmitir la doctrina cristiana a los fieles<sup>451</sup>.

A partir del siglo XIII, con los cambios surgidos tras el IV Concilio de Letrán (1215) y la aparición de nuevas órdenes religiosas, el modelo de predicación comienza a cambiar. El comentario verso a verso del Evangelio, utilizado hasta este momento, comienza a ser considerado antiguo, y se inicia una sistematización del método homilético, haciéndose más culto, pero sin perder su dimensión popular. El sermón se organiza en torno a una cita, el *thema*, generalmente extraída de la Biblia, y se emplean en él recursos muy variados, como las citas de autoridades, los símiles y los *exempla*. Mediante estos últimos, se capta la atención de los oyentes, mayoritariamente analfabetos y poco habituados a las sutilezas teológicas<sup>452</sup>. Los

---

<sup>451</sup> Tal y como hemos indicado en cada caso, algunos de los *exempla* que aparecen en estas compilaciones coinciden con relatos pertenecientes a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, analizados anteriormente. Con el fin de no resultar repetitivos, no incluiremos esos textos en el presente apartado.

<sup>452</sup> Los *exempla* son un tema de interés para historiadores, folcloristas y filólogos, como muestran estudios como WELTER, J. Th.: *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, París/Toulouse, 1927; NEUGAARD, E. J.: «Les col·leccions de Exempla en la literatura catalana medieval», en TORRES-ALCALÁ, A. (coord.): *Josep María Solà-Solé: homage, homenaje, homenatge: (miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, vol. 1, Barcelona, 1984, pp. 165-168; DELCORNO, C.: *Exemplum e Letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bolonia, 1989; BERLIOZ, J.; POLO DE BEAULIEU, M. A.: *Les «exempla» médiévaux. Introduction à la recherche, suivie de tables critiques de l'«Index exemplorum de Frederic Tubach»*, Carcasona, 1992; BERLIOZ, J.; POLO DE BEAULIEU, M. A. (eds.): *Les exempla médiévaux: nouvelles perspectives*, Paris, 1998; LACARRA, M. J. (ed.): *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, Barcelona, 1999; o los Coloquios titulados *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, vols. I-III, Granada (1996), Madrid (2000), Zaragoza (2002); CEPPEDELLO, M. P.: «El *exemplum*: marco narrativo y componentes pragmáticos», *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 3-4 (2003-2004), pp. 207-224; PRAT, J. J.: «Los *Exempla*

cistercienses fueron los primeros en darse cuenta de ello, aunque fueron seguidos por las órdenes mendicantes, franciscanos y dominicos, quienes impulsaron su utilización y su recopilación en ejemplarios<sup>453</sup>.

Estos relatos moralizados poseen una utilidad pedagógica. Proceden de fuentes muy variadas: textos religiosos (incluyendo la Biblia), anécdotas de los Santos Padres, las vidas de santos o las colecciones de milagros, por lo que constituye un género muy cercano a la hagiografía o a la literatura de milagros, aunque algunos también están basados en obras profanas, como los ejemplos históricos, los cuentos orientales o las fábulas de animales. Estas narraciones son sometidas a cierta adecuación para conseguir transmitir el mensaje religioso.

Si bien los recopiladores españoles no han destacado tanto como los franceses (Jacques de Vitry, Étienne de Bourbon, Humberto de los Romanos, Juan Gobio), los ingleses (Odo de Chérítón), o los alemanes (Cesáreo de Heisterbach), la península Ibérica no permaneció al margen de la utilización de estas formas narrativas<sup>454</sup>. En las siguientes páginas comprobaremos que en la Corona de Castilla fueron traducidos importantes ejemplarios latinos y los *exempla* fueron utilizados por diferentes autores en sus obras, además de ser insertados en sermones, como en el caso de san Vicente Ferrer, estudiado anteriormente.

En los *Enxemplos que pertenesçen al Viridario* se encuentra el relato del juicio del alma de un caballero<sup>455</sup>. Este grupo de *exempla* se encuentra

---

medievales: una etapa escrita entre dos oralidades», *Oppidum: cuadernos de investigación*, nº 3 (2007), pp. 165-188; BERLIOZ, J.; POLO DE BEAULIEU, M. A.; COLLOMB, P.: *Le Tonnerre des exemples: "exempla" et méditation culturelle dans l'occident médiéval*, Rennes, 2010; DARBORD, B.: «Los *exempla* medievales: reflexión sobre los modelos latinos», en CASTILLO, M.; LÓPEZ IZQUIERDO, M. (coords.): *Modelos latinos en la Castilla medieval*, Madrid, 2010, pp. 347-360; entre otros. El artículo de ARAGÜÉS, J.; HARO, M.: «El *exemplum* medieval castellano. Una aproximación bibliográfica», *Memorabilia*, nº 4 (2000, <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/menubolb2.htm>) contiene una completa bibliografía sobre el tema. Asimismo, remitimos a la extraordinaria base de datos online *Thesaurus Exemplorum Medii Aevi* (ThEMA: <http://gahom.ehess.fr/index.php?434>), cuya dirección corre a cargo de Jacques Berlioz, Marie Anne Polo de Beaulieu y Pascal Collomb, miembros de GAHOM (Groupe d'anthropologie historique de l'Occident Médiéval). Esta base de datos cuenta, a día 5 de abril de 2013, con 10.156 *exempla* provenientes de 52 recopilaciones diferentes pertenecientes al Occidente cristiano de entre los siglos X y XIV.

<sup>453</sup> LACARRA, M. J. (ed.): *Cuento y novela...*, p. 29.

<sup>454</sup> LACARRA, M. J. (ed.): *Cuento y novela...*, pp. 29-34.

<sup>455</sup> Este conjunto de *exempla* se encuentran editados en BIZZARRI, H. O.: «Enxemplos que pertenesçen al Viridario. I», *Incipit*, nº 5 (1985), pp. 153-164 y, del mismo autor: «Enxemplos que pertenesçen al Viridario. II», *Incipit*, nº 6 (1986), pp. 199-203.

acompañando a una de las copias del *Viridario* o *Vergel de consolación del alma*<sup>456</sup>. Esta obra es la traducción del *Viridarium consolationis* del fraile Jacopo da Benevento, quien impartió clases en la Universidad de París en el siglo XIII<sup>457</sup>. La obra castellana, realizada en la segunda mitad del siglo XIV, forma parte de los manuales en lenguas vernáculas que facilitaban la tarea del aprendizaje y que llegaron a adquirir una importante difusión en este momento<sup>458</sup>.

Pertenece al *Viridario* un grupo de siete *exempla* con este epígrafe: «Éste es el segundo libro de los enxemplos que pertenesçen al Viridario e ay en él siete tractados<sup>459</sup>». Fernando Gómez Redondo sugiere, como posible explicación, que en la difusión peninsular del tratado se añadiera este conjunto a fin de concretar o explicitar los aspectos teóricos del discurso<sup>460</sup>. Esta breve colección es importante tanto por ser fruto del proceso de la transmisión peninsular del texto latino como por constituir una muestra del modo en el que la predicación se había apropiado de estos procedimientos narrativos, sacando de ellos provecho, no sólo doctrinal, sino también literario<sup>461</sup>. Estos *exempla* tratan de asuntos como la confesión, la contrición y la penitencia, es decir, presentan una conexión con las ideas que examina la obra.

El *Espéculo de los legos* es la traducción del texto latino *Speculum Laicorum*, compilado en Inglaterra entre los años 1279 y 1292 del cual no se conoce su

---

<sup>456</sup> Nos referimos a los fs. XCIXr a Cxr del ms. escurialense h.III.3, copiado en marzo del año 1392 (BIZZARRI, H. O.: «Enxemplos que pertenesçen...», p. 201).

<sup>457</sup> KAEPPELL, T.: «Jacopo de Benevento O. P.», *Archivo Italiano per la Storia della Pietà*, 1 (1951), pp. 463-479; STRONG, E. B.: «Jacopo da Benavento and Some Early Castilian Versions Attributed to Jacobo de Benavente of the *Viridarium Consolationis*», *Romania*, 97 (1976), pp. 100-106. El *Viridarium Consolationis* se encuentra editado en *Bibliotheca Casinensis*, 4 (*Florilegium Casinensis*, part 2), Monte Cassino, 1880.

<sup>458</sup> Hugo O. Bizzarri ha dedicado diferentes estudios al *Viridario*: «Sobre la autoría del *Vergel de consolación*. Teorías existentes y su interpretación», *Revista Española de Teología*, 46 (1986), pp. 215-224; «Las fuentes manuscritas del *Vergel de Consolación* o *Viridario* de Fray Jacobo de Benavente», *Incipit*, 6 (1986), pp. 27-47; «La traducción manuscrita del *Vergel de Consolación* y la difusión de los instrumentos de trabajo de los predicadores», *Incipit*, 9 (1989), pp. 33-56; «*Vergel de Consolación* (o *Viridario*)», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico...*, pp. 981-985. Asimismo, otros autores se han ocupado de estudiar esta obra castellana: AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Historia crítica de la literatura española*, t. IV, Madrid, 1963 (1863), pp. 331-339; MARTINS, M.: «O Vergel de consolacao», *Brotéria. Cristianismo e Cultura*, XLIX, 5 (1949), pp. 420-434; JOHNSON, C.: *Tractado De Viçios E Virtudes. An Edition with Introduction and Glossary*, Potomac, 1993; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, 1999, pp. 2025-2035.

<sup>459</sup> BIZZARRI, H. O.: «Enxemplos que pertenesçen...», p. 202.

<sup>460</sup> GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, II, p. 2032.

<sup>461</sup> GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, II, p. 2035.

autor<sup>462</sup>. Del examen de la obra se desprende que el escritor conocía la labor de la predicación, y que es probable que perteneciera a las órdenes mendicantes, seguramente a la de los franciscanos. Asimismo, se piensa que era de origen inglés o que realizó su cometido en el este de Inglaterra y en los alrededores de Kent, puesto que numerosas anécdotas tienen lugar en esa zona<sup>463</sup>. La traducción castellana de esta obra, de autoría anónima, data de finales del XIV o de principios del XV<sup>464</sup>.

Se trata de un manual de predicación, dividido en noventa y un epígrafes, en los que se hallan quinientos sesenta y nueve *exempla*. Además de contener todo este material demostrativo, la obra constituye un completo repertorio de teología dirigido a la enseñanza de la doctrina cristiana. Cada capítulo se articula siguiendo un esquema predicatorio: en primer lugar se presenta el *thema* y a continuación se define y organiza la exposición mediante continuas divisiones y subdivisiones, donde se insertan los correspondientes *exempla*.

El *Libro de los exenplos por A. B. C.* recibe este nombre por tratarse de una colección de *exempla* ordenados alfabéticamente (desde *ABBAS* a *YPOCRITA*)<sup>465</sup>. Su compilador fue Clemente Sánchez de Vercial, bachiller en leyes por Salamanca, canónigo de León y arcediano de Valderas (León), que vivió entre los años

---

<sup>462</sup> WELTER, J. Th.: *Le «Speculum Laicorum». Edition d'une collection d'exempla composée en Anglaterre à la fin du XIIIème siècle*, Paris, 1914.

<sup>463</sup> MARTÍN DAZA, C.: «Espéculo de los legos», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico...*, p. 472.

<sup>464</sup> Sobre esta obra, véase MARTÍN DAZA, C.: «Hacia una nueva edición del *Espéculo de los Legos*», en PARRILLA, C. et alii (eds.): *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, tomo II, A Coruña, 1998, pp. 417-429; de la misma autora: «Observaciones sobre la estructura y función de los *exempla* en el *Espéculo de los Legos*», en FORTUÑO, S.; MARTÍNEZ ROMERO, T. (eds.): *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, vol II, Castelló, 1999, pp. 395-408; «*Espéculo...*», pp. 472-475; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, III, pp. 3103-3109.

<sup>465</sup> Esta obra cuenta con diferentes estudios, como GROULT, P.: «Sánchez de Vercial y su *Libro de los Exemplos por A. B. C.*», *Cuadernos del Sur*, 10 (1968-1969), pp. 1-33; GARCÍA Y GARCÍA, A.: «Nuevas obras de Clemente Sánchez, arcediano de Valderas», *Revista Española de Teología*, XXXIV (1974), pp. 69-89; ARAGÜÉS, J.: «Sobre las fuentes del Libro de los exemplos por a. b. c. El caso de Valerio Máximo», en LUCÍA, J. M. (coord.): *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispànica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, vol. 1, Alcalá de Henares, 1997, pp. 169-182; LACARRA, M. J. (ed.): *Cuento y novela...*, pp. 255-259; LACARRA, M. J.: «*Libro de los ejemplos por A. B. C.*», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico...*, p. 815-817; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, III, pp. 3096-3103; MORREALE, M.: «Clemente Sánchez. Libro de los ejemplos por A. B. C. Edición crítica, estudio y notas de Andrea Baldissera», *Revista de literatura medieval*, nº 18 (2006), pp. 321-326.

1365/1370 y 1438. Entre su producción, en latín y castellano, se encuentran las *Ordenanzas del Hospital de San Lázaro*, la *Breve copilación de las cosas necesarias a los sacerdotes*, y el *Sarmental*, obras que muestran una constante preocupación por la formación del clero<sup>466</sup>.

La compilación elaborada por Sánchez de Vercial, compuesta por quinientas cuarenta y siete unidades narrativas, se conserva en dos manuscritos. Uno de ellos, además de proporcionar el nombre del autor, identifica a su destinatario, el canónigo de Sigüenza (Guadalajara) Johán Alfonso de Borbolla. Asimismo, este texto revela la razón por la que fue traducido al castellano: «por que non solamente a ti mas ahun a los que no saben latín fuese solaz»<sup>467</sup>.

La construcción final del *Libro de los exenplos por A. B. C.* se sitúa entre los años 1436 y 1438, después de sufrir diferentes fases de formación (recogida de *exempla*, ordenación, traducción)<sup>468</sup>. No ha sido hallado ningún posible modelo para esta obra, por lo que pudiera tratarse de una compilación realizada a partir de diferentes ejemplarios latinos<sup>469</sup>.

Los *Exemplos muy notables* comienzan con el epígrafe «Aquí comiençan unos exemplos muy notables e de gran edificación, especialmente a persona que haya perdido alguna cosa que mucho amava», de donde procede el título con el que la crítica ha identificado esta compilación<sup>470</sup>. Se trata de una obra anónima de

---

<sup>466</sup> Sobre este autor y sus obras, véase LINAGE, J. A.: «El *Sacramental* del sepulvedano Clemente Sánchez y el *Catecismo* del obispo segoviano Pedro de Cuéllar», *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, tomo 23, nº 85-87 (1977), pp. 295-314; NICOLÁS, I.: «Clemente Sánchez de Bercial: arcediano de Valderas (1419-1426)», en *El pasado histórico de Castilla y León (actas del I Congreso de Historia de Castilla y León celebrado en Valladolid, del 1 al 4 de diciembre de 1982)*, vol. 1, 1983, pp. 315-324; CALLEJA, T.: «Clemente Sánchez de Vercial y el estudio de la gramática de Sepúlveda», *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, nº 83-84 (1988), pp. 339-362; VIDAL, F.: «El *Sacramental* de Clemente Sánchez de Vercial y el manuscrito 432 del fond espagnol de la Bibliothèqne Nationale de París», en TORO, M. I. (coord.): *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, vol. 2, Salamanca, 1994, pp. 1147-1152; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, III, pp. 3047-3053; SOTO RÁBANOS, J. M.: «El *Sacramental* de Clemente Sánchez en el “Índice de Libros Prohibidos”», en ADAO DA FONSECA, L.; AMARAL, L. C.; FERREIRA, M. F.; BAQUERO, H. C. (coords.): *Os reinos ibéricos na Idade Média: livro de homenagem ao professor doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, vol. 1, 2003, pp. 709-719.

<sup>467</sup> GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, III, pp. 3096-3097.

<sup>468</sup> GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, III, p. 3097.

<sup>469</sup> LACARRA, M. J.: «*Libro de los ejemplos...*», p. 815.

<sup>470</sup> IRISO, S.: «Exemplos muy notables», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, nº 4 (2000) (revista online consultada el 5/03/14: <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/exemplos/menu.htm>).



carácter consolatorio y de preparación ante la muerte, compuesta por cuarenta y dos unidades ejemplares. Asimismo, muchos de los relatos advierten sobre las realidades engañosas del mundo. Si bien no se conoce de qué obra proviene, el texto, elaborado a mediados del siglo XV, contiene la influencia de predicadores dominicos franceses como Vicente de Beauvais, Étienne de Bourbon y Humberto de los Romanos, además de que presenta numerosas conexiones con la tradición manuscrita de la *Scala Coeli* de Juan Gobi el Joven, obra de mediados del siglo XIV en la que se recogen casi mil *exempla*<sup>471</sup>. A esta colección de *exempla* le acompaña una traducción de fragmentos de obras del franciscano Francesc Eiximenis en los que se condenan los vicios y se elogian las virtudes<sup>472</sup>. Silvia Iriso ha señalado el mundo cortesano como el tipo de público que posiblemente manejara este códice<sup>473</sup>.

Estas narraciones aportan datos sobre la ejecución del juicio del alma y otros detalles específicos. Además, ofrecen diversos métodos de evaluación utilizados en estos juicios. Estos relatos son presentados en dos grupos: aquéllos en los que el método empleado para decidir la sentencia es la balanza, procedimiento que aparecía en uno de los *exempla* utilizado por san Vicente en sus sermones, y los que resuelven el juicio por medio de otros sistemas.

---

A esta obra se le han dedicado diferentes estudios, como MARSAN, R. E.: *Itinéraire Espagnol du conte medieval (VIII-XV siècles)*, Paris, 1974, pp. 172-173; TORRE RODRÍGUEZ, V. de la: «Exemplos muy notables e de grand edificación», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, nº 12 (1994), pp. 189-216; LACARRA, M. J. (ed.): *Cuento y novela...*, pp. 259-260; IRISO, S.: «Consuelo y doctrina en los “Exemplos muy notables”», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura*, 1999, pp. 1015-1029; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, III, pp. 3109-3118.

<sup>471</sup> LACARRA, M. J. (ed.): *Cuento y novela...*, pp. 260; IRISO, S.: «Consuelo y doctrina...», pp. 1021-1023.

<sup>472</sup> Se trata de diferentes capítulos tomados del *Llibre de les dones* y de *De vita christi*, ambas obras compuestas en el siglo XIV. Sobre estos fragmentos, véase IRISO, S.: «Exemplos muy notables...», introducción.

<sup>473</sup> IRISO, S.: «Exemplos muy notables...», introducción.

### 2.3.6.a.- La balanza empleada en el juicio del alma

Uno de estos juicios de almas, narrado en el *Espéculo de los legos*, tiene lugar en el relato sobre el fallecimiento del emperador san Enrique<sup>474</sup>. En él se explica que un ermitaño vio pasar a una gran muchedumbre de diablos y les preguntó a dónde iban, y le respondieron que a la muerte del emperador. Al volver del juicio explicaron que no habían conseguido apoderarse de su alma. Habían colocado todas las buenas y malas acciones en la balanza, incluyendo los ayuntamientos que había tenido con la emperatriz, y de esta manera los pecados resultaron más pesados. Pero apareció san Lorenzo y puso un gran cáliz de oro sobre el platillo de las buenas obras que invirtió la posición de la balanza. Dicho cáliz había sido un presente que el emperador había ofrecido a la iglesia de San Lorenzo.

En este juicio del alma los demonios colocan las malas acciones en uno de los platillos. Suponemos que los ángeles harían lo propio en el contrario, aunque el texto no lo menciona. De esta manera, este juicio constituiría una variante respecto a las discusiones entre ángeles y demonios por la custodia del alma que han aparecido anteriormente en otros relatos. Por otro lado, un santo vuelve a tomar parte durante el pleito, si bien en esta ocasión la novedad reside en lo que le mueve a ello: una donación que el difunto realizó a una de sus iglesias.

La Virgen presta su ayuda a las almas en numerosos relatos sobre juicios divinos, tal y como hemos podido comprobar en algunas de las obras anteriormente estudiadas. En el apartado 2.3.2.- *Juicios de almas en la obra de Berceo* hemos indicado que algunos de estos milagros son incorporados posteriormente a las colecciones de *exempla* castellanas. No obstante, estas obras contienen más ejemplos en los que tiene lugar la intervención mariana en juicios

---

<sup>474</sup> MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 205, p. 143. El mismo relato aparece en la *Crónica de León de Ostia* (m. 1115) y en la *Vida de san Enrique de Adalberto* (c. 1146), citados en GAIFFIER, B. de: «Pesée des âmes. A propos de la mort de l'empereur saint Henri II (1024)», *Etudes critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruselles, 1967, pp. 249-250. También se encuentra en el capítulo dedicado a san Lorenzo de la *Leyenda dorada*, donde el santo deposita en el platillo «un cáliz de oro tan enorme que para manejarlo estaba dotado de dos asas» (VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada*, tomo 1, Madrid, 1984 (1982), p. 468).

La tumba de Enrique II y de su mujer Cunegunda, ubicada en la catedral de Bamberg y realizada por Tilman Riemenschneider en 1499, posee un relieve en el que se escenifica la escena del pesaje de las acciones morales del emperador, donde se representa un cáliz en uno de los platillos y a un pequeño diablo situado en el contrario (PERRY, M. P.: «On the psychostasis in christian art», *Burlington Magazine*, XXII (1912-1913), p. 209).

de almas. El *Espéculo de los legos* explica que un clérigo lujurioso, muy devoto de la Virgen, fue llevado en espíritu ante el trono de Jesucristo para ser juzgado<sup>475</sup>. El demonio le acusó y mostró una gran carta repleta de todas sus obras pecaminosas. La Virgen María aportó una cartilla donde estaban anotadas sus pocas buenas obras, y ambas cartas fueron colocadas en la balanza. Evidentemente, los pecados eran más pesados. Al ver esto, la Virgen cogió la carta de las malas obras y la dio al clérigo, diciéndole que enmendara su vida. Al volver al cuerpo, confesó sus pecados y se incorporó a la orden del Císter.

Tal y como ha ocurrido en diferentes narraciones, la lujuria es el pecado que se le imputa a este clérigo, pero su devoción por la Virgen le proporciona una segunda oportunidad. Por otra parte, el método mediante el cual el alma es evaluada, es decir, el pesaje de las cartas que contienen las buenas y malas obras del acusado, aunque es nuevo, recuerda a otros casos anteriores, como el listado de pecados que los diablos leían al acusado en uno de los milagros narrados por Lucas de Tuy<sup>476</sup>.

En el siguiente *exempla* vuelve a presentarse un pecador que fue llevado en espíritu a juicio ante Cristo<sup>477</sup>. Allí fue acusado y reclamado por un ser maligno ante los ángeles que presenciaban el juicio. Las vírgenes Verdad y Justicia le defendieron, pero al no quedar decidida la sentencia se procedió al pesaje de las buenas y malas obras en la balanza. La vírgenes le aconsejaron que pidiera auxilio a la Madre de Dios, que estaba sentada a la diestra del Juez. Tras suplicar su ayuda, la Virgen se levantó y puso su mano sobre el platillo de las buenas obras, para que de esta manera se inclinara la balanza a favor del pecador. Al presenciar esto, el

---

<sup>475</sup> MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 364, pp. 266-267.

<sup>476</sup> Algunas balanzas que aparecen en imágenes medievales muestran motivos similares. En el mosaico el siglo XIV situado en la bóveda del baptisterio de San Marcos, en Venecia, Cristo aparece rodeado por ángeles que representan las nueve órdenes angelicales, cada uno de ellos identificado por una inscripción. El ángel que corresponde a las Dominaciones porta una balanza. En uno de los lados es pesada una cabecita humana mientras que en el contrario se han colocado cinco rollos de pergamino, interpretados como el Libro de la Ley. El platillo que contiene la figurita resulta más pesado, es decir, las buenas acciones cumplen con las demandas de la Ley. Asimismo, un libro aparece en la balanza que sostiene san Miguel en un relieve fechado también en el siglo XIV, perteneciente a la torre de la desaparecida iglesia de San Miguel de Glastonbury Tor (Somerset, Inglaterra). Podría tratarse del Evangelio o de los Oficios de la Iglesia. En el platillo opuesto se encuentra un diablillo (PERRY, M. P.: «On the psychostasis...», pp. 209-210).

<sup>477</sup> MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 365, pp. 267-269.

diablo intentó hacer descender el platillo contrario, sin resultado alguno. El pecador volvió al cuerpo y enmendó su vida.

Tanto en este *exempla* como en el que analizaremos a continuación tiene lugar una situación que presenta una conexión directa con la iconografía del pesaje que veremos más adelante. Se trata del intento que realiza el demonio para hacer descender el platillo de los pecados. La escena aquí descrita es representada de manera habitual en la iconografía del pesaje llevado a cabo por san Miguel, como podremos ver en numerosos ejemplos de nuestro catálogo iconográfico, que documenta a través de la representación los discursos de los *exempla*. Esta imagen, enunciada de manera frecuente como “el intento de hacer trampas del diablo”, se muestra en estas narraciones con un nuevo matiz. Inicialmente, la balanza sentenciaba al alma a la condenación, los pecados eran más abundantes que las buenas obras. Por lo tanto, al cambiar el resultado del pesaje, quien no actúa de manera objetiva es la Virgen, y el diablo es quien intenta retornar la justicia a la balanza. Se podría decir que en este caso quien está “haciendo trampas” es la Virgen.

En todo caso, todo ello no es más que una simple observación. En ningún momento el *exempla* intenta transmitir una imagen negativa o equivocada de la Virgen, sino todo lo contrario, pretende mostrar su inmensa misericordia<sup>478</sup>. De cualquier modo, lo que realmente debe ser destacado es la conexión entre la narración y el motivo iconográfico del demonio intentando inclinar la balanza hacia el lado de las malas obras.

En otro juicio con balanza es juzgado un monje cisterciense<sup>479</sup>. Como en los *exempla* anteriores, fue llevado en espíritu ante el trono de Cristo y fue acusado por un diablo. Las buenas y malas obras fueron colocadas en los platillos,

---

<sup>478</sup> La intercesión de la Virgen en los juicios divinos es un motivo frecuente en las representaciones del Juicio Final, tal y como comprobaremos en el capítulo 3.- *El Juicio Final*. Ahora bien, aunque no es habitual encontrar a la Virgen en las imágenes de la psicostasis, a diferencia de lo que narran estos relatos, existen algunas excepciones. En algunos alabastros ingleses de los siglos XIV y XV se representa a la Madre de Dios junto a san Miguel, colocando un rosario sobre el brazo de la balanza correspondiente al lado de las buenas acciones. En el apartado 1.7.3.i.- *Un alabastro inglés en Vizcaya* del primer capítulo hemos analizado este tipo de imágenes, dado que una de ellas es conservada por un particular en la provincia de Vizcaya.

<sup>479</sup> MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 366, pp. 269-270.

resultando más pesadas las negativas. Llegado este momento, la Virgen se levantó de su silla y defendió al acusado. Rogó a Cristo una gota de sangre de la llaga de su costado y la puso en la balanza, elevando el plato de los pecados como si en el otro hubiera sido colocada una pesada torre. El demonio, como en el caso anterior, intentó inútilmente bajarlo. El monje, al retornar a la vida, corrigió su obrar.

Este relato exalta el poder redentor de la sangre de Cristo, por lo que presenta una referencia directa al sacramento de la Eucaristía. Jesús, en la Última Cena, de la misma manera que hizo con su carne, atribuyó a su sangre el poder dador de vida. Ésta era considerada por los apóstoles como la fuente de redención, como muestran las siguientes palabras de san Pedro: «sabiendo que habéis sido rescatados de la conducta necia heredada de vuestros padres, no con algo caduco, oro o plata, sino con una sangre preciosa, como de cordero sin tacha y sin mancilla» (*Primera Epístola de san Pedro* 1, 19), o las de san Pablo: «En él tenemos por medio de su sangre la redención, el perdón de los delitos, según la riqueza de su gracia» (*Epístola a los Efesios* 1, 7)<sup>480</sup>. Asimismo, las llagas de Cristo eran altamente consideradas en la Edad Media, puesto que constituyen las evidencias de un dolor sufrido con el fin de poder conceder la salvación a toda la humanidad<sup>481</sup>. Por todo ello, resulta significativo que la causa de la salvación del alma en este juicio sea una gota de sangre proveniente de una de las llagas de Cristo.

---

<sup>480</sup> Otros textos bíblicos que otorgan poder redentor a la sangre de Cristo: «Pero si caminamos en la luz, como él mismo está en la luz, estamos en comunión unos con otros, y la sangre de su Hijo Jesús nos purifica de todo pecado» (*Primera Epístola de san Juan* 1, 7), «y de parte de Jesucristo, *el Testigo fiel, el Primogénito* de entre los muertos, *el Príncipe de los reyes de la tierra*. Al que nos ama y nos ha lavado con su sangre de nuestros pecados» (*Apocalipsis* 1, 5), «a quien exhibió Dios como instrumento de propiciación por su propia sangre, mediante la fe, para mostrar su justicia, habiendo pasado por alto los pecados cometidos anteriormente» (*Epístola a los Romanos* 3, 25) Sobre la sangre de Cristo y la Eucaristía, véase las entradas «Preciosa Sangre» ([http://ec.aciprensa.com/wiki/Preciosa\\_Sangre](http://ec.aciprensa.com/wiki/Preciosa_Sangre)), «Eucaristía» (<http://ec.aciprensa.com/wiki/Eucaristía>) y «Eucaristía como Sacramento» ([http://ec.aciprensa.com/wiki/Eucaristía\\_como\\_Sacramento](http://ec.aciprensa.com/wiki/Eucaristía_como_Sacramento)) de la *Enciclopedia Católica Online* (consultada el 22/02/14), así como las entradas «Eucaristía» de IZQUIERDO, C. (dir.): *Diccionario de Teología...*, pp. 355-370; y de LACOSTE, J. Y. (dir.): *Diccionario Akal Crítico de Teología*, Madrid, 2007, pp. 459-467.

<sup>481</sup> Entrada «Las Cinco Llagas Sagradas» de la *Enciclopedia Católica Online* ([http://ec.aciprensa.com/wiki/Las\\_Cinco\\_Llagas\\_Sagradas](http://ec.aciprensa.com/wiki/Las_Cinco_Llagas_Sagradas), consultada el 22/02/14).

Otro *exempla* en el que es empleada la balanza se encuentra por duplicado en el *Libro de los exenplos por A. B. C.* y en el *Espéculo de los legos*<sup>482</sup>. En el primer capítulo, dedicado a san Miguel y la balanza, hemos mencionado que la traducción latina de este texto, realizada en el siglo IX, constituye el primer texto occidental en el que la balanza es utilizada en el juicio de un alma<sup>483</sup>. El relato parece no haber variado mucho en estos siglos: el rico cobrador de impuestos Pedro nunca daba limosnas a los pobres, además de que los maltrataba lanzándoles piedras y palos. Un día no encontró nada que arrojar a uno de los necesitados así que le tiró un pan. Pedro enfermó y fue llevado en espíritu a juicio ante Dios, donde presencié cómo los diablos llenaban uno de los platillos de la balanza con todos los males que había cometido, mientras que los ángeles no tenían nada que poner en el otro lado. Uno de ellos se acordó del pan que había lanzado al pobre y lo colocó en el plato, y de esta manera la balanza quedó igualada. Los ángeles aconsejaron a Pedro que diera más limosnas o no alcanzaría la salvación. Al volver en sí vendió todo cuanto tenía y lo donó como limosna, llegando a venderse a sí mismo como esclavo con el fin de dar ese dinero a los pobres.

En esta ocasión ángeles y demonios introducen las buenas y malas acciones del alma en la balanza, aunque en este *exempla* se indica claramente que todo ello tiene lugar bajo la supervisión de Cristo Juez. Por otro lado, el motivo por el cual es salvado el cobrador de impuestos es un pan, el cual el tribunal considera que simboliza la limosna donada a un necesitado, si bien esta acción nunca tuvo lugar. En este caso, a diferencia de los que hemos visto hasta ahora, no existe ninguna razón por la que deba ser perdonado. El acusado es un pecador que no se arrepiente de sus obras, el texto no se especifica que profesara una especial devoción por algún santo o por la Virgen, y ningún personaje intercede por él. Parece ser que el mensaje que pretende transmitir este *exempla*, es decir, la importancia de la limosna, relega a un segundo plano las normas que, tal y como ha sucedido hasta ahora en todos los textos estudiados, rigen los juicios de almas.

---

<sup>482</sup> KELLER, J. E. (ed.): *Libro de los exenplos...*, ex. 135, pp. 117-118 y en MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 239, pp. 160-161.

<sup>483</sup> BASCHET, J.: «Jugement de l'âme...», p. 175.

### 2.3.6.b.- Otros métodos para decidir la sentencia

En los *exempla* anteriores la balanza es empleada para decidir la sentencia. Sin embargo, este instrumento no siempre está presente, tal y como podemos comprobar en otros relatos. Uno de ellos, que forma parte de los *Enxemplos que pertenesçen al Viridario*, narra el juicio del alma de un caballero que servía bien a su rey, pero que contaba con multitud de pecados<sup>484</sup>. El rey le aconsejaba que cambiara de vida, que se confesara e hiciera penitencia, pues la muerte podría llegar cuando menos lo esperase, pero el caballero siempre se negó, incluso cuando su hora estuvo próxima. Momentos antes de morir, le explicó al rey que le habían visitado dos jóvenes apuestos y noblemente vestidos, quienes le tendieron un pequeño libro muy hermoso donde aparecían escritas las pocas buenas obras que había realizado en su vida. A continuación se presentaron multitud de diablos y el mayor de ellos le mostró un libro grande y feo, espantoso, donde pudo leer todos los pecados llevados a cabo, además de todos los males en que había pensado alguna vez. Los jóvenes dijeron a los demonios que ellos eran ángeles de Dios, a lo que los diablos respondieron que no tenían nada que hacer en ese lugar, puesto que aquel hombre mezquino les pertenecía. Dicho esto, los ángeles asintieron y se marcharon, y los demonios procedieron a abrirle el corazón y apoderarse de su alma. Al finalizar el relato de lo ocurrido, el caballero falleció y fue llevado al infierno por los demonios.

Esta es la primera ocasión de entre los textos analizados en la cual el alma que es sometida a juicio no consigue la salvación. En este caso se trata del alma de un caballero. Éste pertenece a otro de los grupos sociales criticados en la literatura del siglo XIV, tal y como hemos comprobado que ocurría con los hombres de leyes, si bien las reprobaciones eran más frecuentes contra estos últimos<sup>485</sup>. Ahora bien, además de los numerosos pecados cometidos, el protagonista sostiene una negativa ante la confesión y la penitencia, aspecto constante en este tipo de relatos,

---

<sup>484</sup> BIZZARRI, H. O.: «Enxemplos que pertenesçen...», pp. 158-159. Este relato también aparece en el *Espéculo de los legos* (MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 127, pp. 84-85).

<sup>485</sup> Algunas de estas críticas a los caballeros se encuentran en el catecismo de Pedro de Cuéllar, redactado en los años siguientes a 1325 (MARTÍN, J. L.; LINAGE, A.: *Religión y sociedad...*, p. 253), o en el *Rimado de Palacio*, compuesto por Pero López de Ayala en la segunda mitad del siglo XIV (LÓPEZ DE AYALA, P.; ORDUNA, G. (ed.): *Rimado...*, pp. 187-188).

lo que le proporciona una condena eterna en manos de los diablos. Con todo, si es comparado con otros ejemplos de juicios de almas presentados anteriormente, la situación es muy similar, por lo que llama la atención el desenlace negativo del presente relato. La única diferencia es la ausencia de santos o de la Virgen defendiendo el alma del difunto. Por una parte pudiera parecer que la falta de devoción es considerada como algo más grave que otro tipo de transgresiones, y al contrario, que la piedad de los santos o la Virgen garantiza la salvación, sin importar los pecados con los que cuente el acusado. Sin embargo, no debemos olvidar que, para la mentalidad medieval, esta clase de intercesión constituía un hecho milagroso, por lo que sería impensable que no lograra su objetivo<sup>486</sup>. Por lo tanto, es muy probable que el destino al que es conducido el caballero de este *exempla* hubiera sido muy diferente si hubiera contado con la ayuda de santos o de la Virgen, es decir, al tratarse de una narración en la que no tiene lugar un hecho milagroso, el resultado es la condena.

Otro aspecto interesante de este juicio de almas es el procedimiento por el cual es resuelto. Ángeles y demonios portan libros que contienen las buenas y malas obras del difunto, los cuales rememoran el Libro de la Vida que aparece en *Apocalipsis* 20, 12, de manera similar a lo que ocurre con el listado de pecados que portan los diablos en uno de los juicios de almas narrados por Lucas de Tuy.

En otro de estos relatos, la Virgen actúa como abogada en el juicio de un hombre con grandes riquezas y siervos que vivía en Inglaterra en tiempos del emperador Constantino<sup>487</sup>. Al morir, su alma fue presentada ante Dios, y la Virgen María pidió que fuera devuelto a la vida tras mostrarle las penas del infierno. Al resucitar repartió todas sus pertenencias entre los pobres y viajó hasta una isla donde hizo penitencia. Allí se introducía en invierno en las aguas heladas y, cuando sus parientes le reprendían por ello, afirmaba haber visto cosas mucho peores en

---

<sup>486</sup> Sobre los milagros en la sociedad medieval, véase, entre otros títulos, HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 2001 (1978), pp. 201-232; WARD, B.: *Miracles and the medieval mind. Theory, record and event, 1000-1215*, Oxford, 1982; LE GOFF, J.: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, 1985, pp. 9-24; SIGAL, P. A.: *L'homme et le miracle dans la France médiévale (Xie-XIe siècle)*, Paris, 1985; BALARD, M. (dir.): *Miracles, prodiges et merveilles au Moyen Âge. XXVe Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public (Orléans, 1994)*, Paris, 1995.

<sup>487</sup> KELLER, J. E. (ed.): *Libro de los exenplos...*, ex. 201, p. 161.



el más allá. El miedo vuelve a conseguir el cambio en la vida de un pecador, tal y como ocurría en uno de los *exempla* de san Vicente Ferrer.

Otro *exempla* explica que un prelado de un monasterio fue llevado en espíritu a juicio y fue examinado sobre la guarda de las medidas, de los pesos y de las buenas costumbres que había ordenado san Gregorio para ese monasterio<sup>488</sup>. Tras esto, volvió a la vida para explicar lo que había acontecido y falleció. En el mismo libro en el que se encuentra esta historia, el *Espéculo de los legos*, se narra un suceso ocurrido en la ciudad de Turón (Tours), donde un buen hombre acostumbraba a ir cada noche a la iglesia mayor a maitines<sup>489</sup>. En cierta ocasión llegó antes de hora y vio a un juez de gran autoridad sentarse en un trono y a una muchedumbre que le acompañaba<sup>490</sup>. Entonces apareció el arzobispo de la ciudad y fue acusado por san Martín de mal regimiento. El prelado no tuvo nada que responder, y la visión desapareció. El buen hombre se dirigió al palacio del arzobispo, despertó a los sirvientes y todos corrieron a la cama de su señor, donde lo encontraron muerto.

Estos dos relatos prestan una especial atención a las obligaciones propias de los eclesiásticos. En el primer *exempla*, el alma de un prelado debe explicar si en su monasterio ha sido correctamente acatada la reforma establecida por san Gregorio<sup>491</sup>. En el segundo escrito es acusado un arzobispo que no ha cumplido correctamente con su cometido, por lo que es condenado en el más allá. Algo similar ocurre en el siguiente ejemplo. San Ruberto, obispo de Lingonia, había denunciado los males cometidos por Inocencio III y por ello fue citado en la corte

---

<sup>488</sup> MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 466, p. 369.

<sup>489</sup> Suponemos que el autor se refiere a la ciudad francesa de Tours, capital de la provincia de Turena, Touraine en francés, lo que podría explicar el topónimo mencionado en el *exempla*. Asimismo, esta suposición explicaría la razón por la cual san Martín, obispo de Tours, toma parte en este juicio.

<sup>490</sup> MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 468, pp. 369-370.

<sup>491</sup> Sobre la reforma gregoriana y su aplicación en los monasterios, véase FLICHE, A.: *La réforme grégorienne et la reconquête chrétienne (1057-1123)*, Paris, 1946; COWDREY, H. E. J.: *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, 1970; GUTIÉRREZ, A.: *La reforma gregoriana y el renacimiento de la cristiandad medieval*, Bogotá (Colombia), 1983, pp. 169-196; FERNÁNDEZ CONDE, F. J.: *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media (siglos XI-XIII)*, Gijón, 2005, pp. 123-192; NEISKE, F.: «Réforme clunisienne et réforme de l'Église au temps de l'abbé Hugues de Cluny», en *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad Occidental. Siglos XI-XII. Semana de Estudios Medievales, Estella 18-22 de julio de 2005*, Pamplona, 2006, pp. 335-360; entre otros.

del Papa para ser excomulgado<sup>492</sup>. A causa de esto, el santo apeló al juicio de Jesucristo y señaló un día para la presentación de su defensa. Ese día san Ruberto falleció, y un cardenal y dos mujeres santas emparedadas en Roma tuvieron una visión en la que éste despertaba al Papa de su cama para conducirlo a juicio ante Cristo Juez. El santo comenzó a acusar a Inocencio III, junto a una hermosa virgen que portaba rotas sus vestiduras y que se dirigió al Juez de esta manera: «Sennor, yo so tu fija e Tú me engendraste por el Sacramento de la tu Pasión, e Tú escogiste a Mí sola por esposa en la tierra; yo te ruego, Juez justo, que me hagas justiçia de aqueste mi enemigo que me rasgó toda». El Papa no tuvo nada que responder y le fue dada una sentencia terrible. Entonces alzó la voz pidiendo la ayuda de santo Domingo y de san Francisco y, tras esto, la visión desapareció. Esa misma mañana Inocencio III fue hallado muerto.

Este *exempla* parece hacer referencia al antipapa Inocencio III, pues no resultaría lógico que un Papa fuera condenado en el más allá<sup>493</sup>. Su nombre era Lando de Sezze o Landus Sinius, quien ejerció como Papa entre los años 1179-1180. Este último año cayó en manos de Alejandro III y fue puesto en prisión por el resto de su vida en un monasterio. De esta manera se puso fin al Cisma que se prolongaba desde 1159<sup>494</sup>. Sin embargo, no nos ha sido posible identificar al personaje al cual hace referencia san Ruberto. Existen diferentes santos que comparten el nombre de Ruperto o Roberto, pero las fechas en las que vivieron no coinciden con las del antipapa Inocencio III<sup>495</sup>. Asimismo, no hemos encontrado ninguna referencia que conecte a alguno de ellos con el antipapa Inocencio III<sup>496</sup>.

En este relato vuelve a aparecer algo que también tenía lugar en algunos de los juicios narrados en el *Liber de miraculis sancti Isidori* de Lucas de Tuy y en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, nos referimos al recurso de apelación. No

---

<sup>492</sup> MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos...*, ex. 469, pp. 370-371.

<sup>493</sup> En uno de los milagros de Lucas de Tuy, analizado en páginas anteriores, el alma del Papa Alejandro III es sometida a juicio y, a pesar de las peticiones de los demonios para que sea conducido al purgatorio, es salvado y aceptado en el paraíso.

<sup>494</sup> Entrada «Inocencio III (antipapa)» del *Diccionario enciclopédico de los papas...*, p. 304.

<sup>495</sup> Los que presentan una datación más próxima son san Roberto de Brujas (nacido a finales del siglo XI y muerto en 1157), san Roberto de Chaise-Dieu (1001-1067), san Roberto de Molesmes (1028-1111), san Roberto de Newminster (muerto en 1159).

<sup>496</sup> Sobre los diferentes santos de nombre Roberto y Ruberto, véase el *Diccionario enciclopédico de los santos. Biografías y conceptos básicos de culto*, tomo 3/P-Z, Barcelona, 2006, pp. 1434-1440 y 1459-1462.

obstante, en este caso es diferente, puesto que esta reclamación es presentada respecto a un tribunal humano, mientras que en los ejemplos anteriores la apelación surgía de un juicio efectuado en el más allá. En este *exempla* san Ruberto opina que la sentencia de excomunión no es correcta, por lo que reclama un juicio justo, y apela a la máxima autoridad en cuanto a justicia: el juicio de Dios.

Mathias Schmoeckel ha señalado que, mediante la reinterpretación de la finalidad de los juicios llevada a cabo por los reformadores eclesiásticos carolingios en el siglo IX, la Iglesia estableció una nueva legislación procesal con una importante dimensión escatológica<sup>497</sup>. Estos reformadores defendieron que no era posible castigar dos veces a un mismo individuo por la misma falta cometida. Incluso Dios, quien presidiría la última instancia de todo litigio, es decir, el Juicio Final, no condenaría a alguien por un pecado que anteriormente hubiera sido juzgado y sancionado de manera legítima por un tribunal humano. De esta manera constituyeron una correspondencia directa entre los juicios realizados en este mundo y los que son llevados a cabo en el más allá. Las sentencias humanas comportarían una repercusión en la justicia divina, dado que si un pecado había sido castigado de manera justa, no debería ser pagado por segunda vez en el purgatorio o en el infierno.

Asimismo, esta conexión entre los juicios divinos y los humanos no solamente afectaba al acusado, sino también al juez que imponía la sentencia, puesto que él debería rendir cuentas ante el tribunal divino por un veredicto injusto. El imponer un castigo excesivo a alguien que no lo mereciera podría implicar la pérdida de la salvación eterna. De esta manera, la búsqueda de la verdad en los hechos expuestos en un juicio cobraba una nueva relevancia para el juez, puesto que su propio destino en el más allá estaba en juego<sup>498</sup>. Si la resolución

---

<sup>497</sup> Además de la nueva interpretación de los procedimientos judiciales, estos reformadores se propusieron liberar a la Iglesia de las leyes procesales del poder secolar y conseguir que sus miembros fuesen juzgados por un tribunal eclesiástico (SCHMOECKEL, M.: «Procedure, proof, and evidence», en WITTE, J., Jr.; ALEXANDER, F. S. (eds.): *Christianity and Law. An introduction*, New York, 2008, pp. 148-150).

<sup>498</sup> Los legisladores del Derecho canónico del siglo IX subrayaron la importancia de las pruebas verdaderas en el juicio, la existencia de una evidencia resultaba imprescindible para poder emitir una sentencia justa. Ahora bien, es sabido que la importancia de la presentación de evidencias en un juicio no es una novedad del siglo IX, sino que aparece ya en tiempos antiguos, con testimonios que defienden esta idea pertenecientes al imperio romano o a personajes tan relevantes como san

de un juicio no estaba clara, la verdad sería descubierta por Dios en los juicios realizados en el más allá. Estas ideas permanecieron latentes durante los dos siglos siguientes para reaparecer en la jurisprudencia del siglo XI.

Esta conexión entre la justicia humana y la divina aparece plasmada en este *exempla* mediante la apelación de san Ruberto. La sentencia establecida injustamente por el Papa es corregida por el tribunal divino y, como consecuencia de su incorrecta administración de justicia, Inocencio III recibe su castigo.

Por último, debemos señalar la aparición en este pleito de un nuevo personaje, una virgen que, por sus palabras, identificamos como la personificación de la Iglesia, esposa de Cristo en la Tierra y humillada por la corrupción del Papa Inocencio III, y que actúa como testimonio de la acusación.

Los últimos dos *exempla* que analizaremos pertenecen a los *Exemplos muy notables*<sup>499</sup>. El primero de ellos está protagonizado por un personaje llamado Ruberto Calonje, quien acumuló grandes riquezas dado que era el tesorero del rey de Polonia. Era un hombre muy avaricioso, a quien no importaba realizar malas obras con el fin de ampliar sus ganancias. Únicamente contaba con algo a su favor: la gran devoción que sentía por san Gabriel. Momentos antes de fallecer, explicó a su mujer y a sus hijos que había sido conducido a juicio ante Dios, donde le habían condenado. Los demonios intentaron llevarse su alma, pero san Gabriel y una gran multitud de ángeles le liberaron, y gracias a ellos le fueron concedidos ocho días en los que confesarse y hacer penitencia. Por lo tanto, repartió toda su fortuna entre los que habían sido estafados por él, y no pudo dejar nada a sus hijos, a quienes aconsejó que no trabajasen para grandes señores, pues las posesiones de este

---

Agustin o san Gregorio Magno. Por otra parte, Mathias Schmoeckel afirma que toda esta reinterpretación de la aplicación de la justicia tuvo una doble repercusión. En primer lugar, supuso la redacción de nuevas normas que garantizaran un desarrollo correcto de los pleitos. Aunque esta nueva normativa limitaba a los jueces, su propósito era el de protegerlos de las sanciones divinas causadas por un dictamen indebido. La segunda consecuencia fue el incremento del derecho de apelación a un juez o tribunal superior para los casos individuales (SCHMOECKEL, M.: «Procedure, proof,...», pp. 149-155).

<sup>499</sup> Ambos se encuentran editados en IRISO, S.: «Exemplos muy notables...», ejemplos 29 y 40.

mundo les podrían deslumbrar y éstas no servían de nada en el más allá<sup>500</sup>. Transcurridos los ocho días, murió y pudo acceder a la salvación.

Este *exempla* sobre el juicio del alma es utilizado para advertir contra la importancia desmedida que se les otorga a las posesiones materiales, un tema muy frecuente en la predicación medieval. San Gabriel, junto con una gran compañía angelical, interviene como abogado. Los ángeles han aparecido como defensores de las almas sometidas a juicio en muchos de los relatos analizados en las páginas anteriores. Con todo, esta es la primera ocasión en la cual el texto especifica el nombre del ángel, arcángel en este caso, que interviene en el pleito. Alfred Maury señala que, así como existen otros ángeles que protegen a las almas en el más allá, san Gabriel es el que aparece con mayor frecuencia ayudando en este tipo de tareas a san Miguel, el arcángel psicopompo por excelencia<sup>501</sup>. Por todo ello, y sumado a la gran popularidad que le proporciona su papel en la Anunciación, es lógico que aparezca en este tipo de narraciones<sup>502</sup>.

El segundo relato perteneciente a los *Exemplos muy notables* explica que un monje enfermó y fue conducido en espíritu a juicio. Los frailes que lo acompañaban en esos momentos pensaron que había fallecido y comenzaron a criticarlo. El monje volvió en sí y reveló que, durante el pleito en el más allá, los demonios le acusaron, y los comentarios negativos de los frailes se sumaron a esta acusación. Por ello recomendó que, cuando alguien muriese, orasen por él. Tras esto, el monje falleció.

La maledicencia, práctica condenada en incontables ocasiones, incluso logra repercutir en el más allá, y se presenta como parte de la acusación del alma que está siendo juzgada. En el siglo XIII, este negativo hábito constituía la connotación

---

<sup>500</sup> El protagonista de uno de los milagros narrados por Lucas de Tuy también llevaba una vida repleta de pecado como consecuencia de servir a un rico señor.

<sup>501</sup> MAURY, A.: «Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pèsement des ames et sur les croyances qui s'y rattachaient», *Revue Archéologique*, t. I (1844), p. 303.

<sup>502</sup> Por otra parte, resulta extraña la ausencia del arcángel san Miguel en estos textos, dado su relevante papel en el sistema judicial del más allá y su gran popularidad como portador de la balanza en el arte de la Baja Edad Media, asunto que ya hemos tratado en el apartado 1.4.- *El pesaje en la literatura y documentación castellana* del primer capítulo.

principal de la envidia<sup>503</sup>. Ahora bien, en este texto no parece estar ligado a este pecado, sino a una cuestión de fama, un aspecto de especial relevancia en la sociedad medieval<sup>504</sup>. Ésta constituye la reputación de la persona, su honor, incluso la credibilidad de su palabra y su testimonio. La importancia de poseer un buen nombre era tal que ensuciarlo mediante la humillación era un castigo infligido por las autoridades de ciudades como Florencia entre los siglos XII al XVI<sup>505</sup>. Asimismo, la opinión pública podía llegar a ser un argumento válido como prueba en un proceso judicial, por lo que este relato se muestra muy cercano a la realidad<sup>506</sup>.

### 2.3.7.- Los debates entre alma y cuerpo

Los debates entre alma y cuerpo también constituyen un testimonio del juicio que tiene lugar en el más allá tras la muerte de cada individuo, aunque lo cierto es que la acción que relatan tiene lugar cuando el pleito ya ha concluido. En estos textos, sus protagonistas, el alma y el cuerpo de una misma persona, discuten en algún momento posterior a la realización del juicio, puesto que, tal y como indican sus comentarios, el veredicto ya ha sido pronunciado. Ahora bien, el hecho de que el alma se encuentre custodiada por ángeles o por demonios conlleva una evaluación previa que concluya si debe ir con unos o con otros, por lo que estos textos también constituyen un testimonio relevante sobre el juicio del alma en la mentalidad medieval. Asimismo, en uno de estos debates se alude de forma

---

<sup>503</sup> ASENJO, M.: «Integración y exclusión. Vicios y pecados en la convivencia urbana», en CARRASCO, A. I.; RÁBADE, M. P. (coords.): *Pecar en...*, p. 191.

<sup>504</sup> Sobre este tema, véase GAUVARD, C.: «La Fama. Une parole fondatrice», *Médiévales*, 24 (1993), pp. 5-13; *La circulation des nouvelles au Moyen Âge. Actes du XXIVe Congrès de la SHMESP (Avignon, juin 1993)*, Paris, 1994; BILLORÉ, M.; SORIA, M. (dirs.): *La Rumeur au Moyen Âge. Du mépris à la manipulation. Ve-XVe siècle*, Rennes, 2011.

<sup>505</sup> En esta ciudad, como en otras del norte de Italia, se realizaban un tipo de retratos de carácter difamatorio, conocidos como *pittura infamanti*, por los cuales se procedía a castigar a un individuo, generalmente perteneciente a las altas clases sociales, mediante la humillación y la vergüenza que conllevaban estas obras para él y su familia. Este tema es objeto de estudio en EDGERTON, S. Y., Jr.: *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca, London, 1985, pp. 59-125.

<sup>506</sup> THÉRY, J.: «Fama: l'opinion publique comme preuve judiciaire. Aperçu sur la révolution médiévale de l'inquisitoire (XIIe-XIVe siècle)», en LEMESLE, B. (dir.): *La preuve en justice de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, 2003, pp. 119-147.

específica a la sentencia emitida por Dios respecto al futuro del alma, es decir, en ese ejemplo tiene lugar la última etapa del juicio.

Los debates formaban uno de los géneros más populares de la literatura medieval, tanto en latín como en el resto de lenguas europeas, hasta el punto de encontrarse escritos de este tipo en gran parte de la Edad Media e incluso en época moderna<sup>507</sup>. Estos textos consistían en un enfrentamiento verbal en forma dialogada entre dos antagonistas que discutían sobre un tema. Cuestiones como quién es mejor amante, el clérigo o el caballero; qué líquido vale más, el agua o el vino; o qué religión es la verdadera, la cristiana o la judía, eran tratadas en los debates. La mayor parte de ellos eran poemas, aunque, como veremos, también existen ejemplos en prosa.

En el siglo XI, el género poético se encuentra consolidado dentro de la literatura escrita en latín. Los primeros testimonios hispanolatinos de la península Ibérica pertenecen al siglo X, mientras que los textos castellanos aparecieron en el siglo XII. Hasta nuestros días han llegado nueve debates de época medieval escritos en lengua castellana, de los cuales cuatro están protagonizados por el cuerpo y el alma<sup>508</sup>. Además, en obras tan relevantes como el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio*, el *Libro de buen amor* o el *Corbacho*, aparecen disputas entre dos personajes que evidencian el conocimiento y la difusión que existía sobre el género de los debates. Asimismo, es posible apreciar las huellas de este género en tres de los relatos pertenecientes a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo que anteriormente hemos analizado: el debate entre la Virgen y los diablos por la

---

<sup>507</sup> Sobre los debates medievales, véase BATIOUCHKOV, TH.: «Le débat de l'âme et du corps», *Romania*, 20 (1891), pp. 1-55 y 513-578; ARIZA, M.: «La lengua de los debates medievales», *Anuario de estudios filológicos*, vol 4 (1981), pp. 7-22; SIMÓ, L.: *Los debates medievales del agua y el vino en la Romania: estudio y textos*, Barcelona, 1987; FRANCHINI, E.: *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, 2001; FRANCHINI, E.; GÓMEZ REDONDO, F.: «Debates medievales castellanos», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico...*, pp. 376-390; LOMBA, J.: «Los debates intelectuales medievales en el pensamiento judío», en IGLESIA, J. I de la (coord.): *Conflictos sociales, políticos e intelectuales en la España de los siglos XIV y XV. XIV Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2003*, Nájera, 2004, pp. 253-284; LEAL, E.: «La fuerza ilocutiva en los debates medievales castellanos de controversia y su plasmación lingüística», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, nº 6 (2008, <http://e-spania.revues.org/13833?&id=13833>, consultado el 28/02/14); entre otros.

<sup>508</sup> Enzo Franchini realizó un estudio de los nueve debates que forman el conjunto de representantes castellanos realizados entre el siglo XII y los inicios del Renacimiento (*Los debates literarios...*). Su obra incluye la edición completa de estos textos, la cual ha sido utilizada para llevar a cabo el análisis de estos debates.

posesión del alma que se encuentra en *El sacristán fornicario*, la disputa entre el apóstol Santiago y los demonios relatada en *El Romero de Santiago*, y la que tiene lugar entre ángeles y diablos que termina bruscamente al invocar el nombre de María, en el milagro titulado *El labrador avaro*. El hecho de que Berceo recurriese a los debates de manera consciente e intencionada queda demostrado mediante la comparación de estos pasajes con la fuente latina, donde no aparecen estas discusiones<sup>509</sup>.

Prácticamente todos los debates europeos entre el cuerpo y el alma en lengua romance derivan, directa o indirectamente, de la *Visio Philiberti* latina, también llamada *Dialogus inter corpus et animam*, texto del siglo XII<sup>510</sup>. Lo mismo ocurre con las obras castellanas<sup>511</sup>. Los cuatro debates que se conservan son la *Disputa del alma y el cuerpo*, la *Visión de Filiberto*, la *Disputa del cuerpo y del ánima*, también llamada *Revelación de un ermitaño*, y el *Tractado del cuerpo e de la ánima*, la única de las cuatro de la que conocemos su autor, Antonio López de Meta. La más antigua está fechada en la segunda mitad del siglo XII, mientras que la última pertenece a la primera mitad del siglo XV<sup>512</sup>. Todas ellas son composiciones poéticas a excepción de la *Visión de Filiberto*, única obra en prosa.

Los debates entre alma y cuerpo son una muestra evidente de las preocupaciones sobre el destino en el más allá que espera a toda la humanidad, y sobre el problema de dónde reside la culpa de la conducta pecaminosa. La narración comienza con un personaje que tiene una visión en la que aparece un

---

<sup>509</sup> FRANCHINI, E.: «Gonzalo de Berceo y los debates medievales», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, tomo II, A Coruña, 2005, pp. 269-287.

<sup>510</sup> Sobre esta obra: ACKERMAN, R. W.: «*The Debate of the Body and the Soul and Parochial Christianity*», *Speculum*, 37 (1962), pp. 541-565; BOSSY, M. A.: «Medieval Debates of Body and Soul», *Comparative Literature*, 28 (1976), pp. 144-163.

<sup>511</sup> FRANCHINI, E.: *Los debates literarios...*, pp. 40-42.

<sup>512</sup> La producción y difusión de los debates entre cuerpo y alma tiene su momento álgido en los siglos XIV y XV. Sin embargo, este género literario se extenderá hasta tiempos modernos, conociéndose versiones tardías posteriores al siglo XVII. Estos ejemplos presentan como novedad la intervención de la Virgen, que, a causa de la petición del alma, consigue que su Hijo la perdone y le conceda tiempo para enmendar su comportamiento. No todas las obras modernas proponen este desenlace, en algunas de ellas las súplicas no son atendidas por la Madre de Dios. Asimismo, la evolución moderna de los debates los relaciona con obras de teatro como la *Farsa racional del libre albedrío en que se representa la batalla que hay entre el espíritu y la carne*, o en un auto sacramental de Calderón de la Barca titulado *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* (FRANCHINI, E.: *Los debates literarios...*, pp. 165-167).



alma, representada por un niño desnudo o un ave blanca, quejándose del cuerpo, explicando que él tiene la culpa de la situación en la que se encuentran en esos momentos. Afirma que durante su vida, el cuerpo cometió muchos pecados y no dio limosna, ni diezmo, ni llevó a cabo una buena penitencia, además de que se abandonó a los placeres del mundo. Ahora el alma está recibiendo tormento en el infierno y el cuerpo se está pudriendo en la sepultura, pero en el día del Juicio se unirán y se lamentarán juntos para siempre en el infierno<sup>513</sup>. El cuerpo contesta a sus acusaciones, argumentando que al alma le correspondía indicar la diferencia entre el bien y el mal, ella debía tomar las decisiones y dirigir sus actos. Los demonios se presentan con el fin de llevarse el alma con ellos y, aunque ésta intenta encomendarse a Cristo, ya es demasiado tarde para suplicar perdón. El cuerpo vuelve a la tierra, donde será devorado por los gusanos hasta el día de la resurrección. *Revelación de un ermitaño* es el único de los debates castellanos en el que el desenlace es favorable para el alma, un ángel aparece con el fin de defenderla ante el demonio y la salva.

Cuando el sueño finaliza, el personaje que lo ha presenciado se apresura a orar a Dios y a encomendarse a Él, prometiendo apartarse del pecado y aborrecer los placeres que este mundo le ofrece. La finalidad de esta obra es la de mostrar las diferentes faltas de los protagonistas para prevenir a los lectores de que no caigan en sus mismos errores, es decir, el mostrar la importancia de la penitencia y de la oposición al pecado vuelve a ser el objetivo de los textos con esta temática.

La *Disputa del alma y el cuerpo* data de la segunda mitad del siglo XII<sup>514</sup>. Se conserva en un códice proveniente del monasterio burgalés de San Salvador de Oña fechado en 1201, si bien se trata de un fragmento, por lo que el texto

---

<sup>513</sup> En ninguno de los debates castellanos entre alma y cuerpo es mencionado el purgatorio, si bien en las fechas en las que fueron redactados ya existía conocimiento sobre este tercer lugar del más allá. Ahora bien, no es posible atribuir esta omisión a la ignorancia del autor, puesto que podría resultar más adecuado para el desarrollo de la historia que el alma sea enviada al infierno y no conserve la esperanza en la salvación.

<sup>514</sup> Sobre esta obra, véase MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Textos medievales españoles*, Madrid, 1976, pp. 161-169; LLITERAS, M.: «Sobre el proceso de traducción de la *Disputa del alma y el cuerpo* (fragmento de Oña)», *Cuadernos de Filología. Studia Lingüística Hispanica*, II, 3 (1986), pp. 105-129; SOLALINDE, A. G.: *Poemas breves medievales*, Madison, 1987, pp. 29-34 y 81-95; BERESFORD, A. M.: «The *Disputa del cuerpo e del ánima* and the *Visión de Filiberto*: A Reappraisal of Sources», *La Corónica*, 23:2 (1995), pp. 3-15; MAYOL, J. R.: «Sobre la fecha de la *Disputa del alma y el cuerpo*», *Bulletin Hispanique*, 98, 2 (1996), pp. 253-260; FRANCHINI, E.: *Los debates literarios...*, pp. 23-42.

solamente cuenta con la queja inicial del alma, la réplica del cuerpo y el desarrollo posterior del debate no se han conservado. Con todo, la fuente que le sirvió de modelo, el poema *Un samedi par nuit*, que a su vez tiene su precedente en la *Visio Philiberti*, permite conocer la continuación del relato. En él, el alma prosigue sus acusaciones contra el cuerpo, advirtiéndole de que se unirán para someterse al Juicio Final. A su vez, el cuerpo la culpa por las querencias pecaminosas que demostró en vida. Finalmente, un diablo aparece para llevarse al alma al infierno.

Enzo Franchini no cree que este texto tuviera un gran eco en la época, su difusión no superaría el ámbito local. El autor basa estas suposiciones en la falta de otros testimonios manuscritos y de alusiones a él en otras obras, además de que en España no volverá a tratarse de forma poética el mismo tema hasta los siglos XIV y XV en unos textos que no derivan del debate de Oña sino de la *Visio Philiberti*<sup>515</sup>. A pesar de la mínima difusión que tendrá la *Disputa del alma y el cuerpo*, para nuestro estudio es realmente interesante por las fechas tan tempranas que tuvo su redacción.

La reaparición de este tipo de textos en los siglos XIV y XV responde al interés y a la preocupación existente sobre el fenómeno de la muerte, como también evidencian la eclosión iconográfica del tema de la danza de la muerte, el realismo en las representaciones de cadáveres o la propagación de los *Ars moriendi*. En esos momentos es redactada la *Visión de Filiberto*, fechada en los años siguientes a 1330, traducción de la *Visio Philiberti*<sup>516</sup>. La enorme difusión de este texto latino queda probada por la gran cantidad de manuscritos de los que se tiene conocimiento. A pesar de que se trata de una traducción, el autor castellano de la *Visión de Filiberto* amplía y exagera algunos de los pasajes, creando una nueva obra con su propio valor literario<sup>517</sup>. Este relato narra, de la misma manera que su precedente latino, el sueño del ermitaño Filiberto. Éste pertenece a un buen linaje,

---

<sup>515</sup> FRANCHINI, E.: *Los debates literarios...*, p. 26.

<sup>516</sup> La *Visión de Filiberto* ha sido objeto de estudio para diferentes obras, entre ellas ALCINA, J. F.: «Un fragmento de la *Visio Philiberti* y la tradición hispana del *Diálogo del alma y el cuerpo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1 (1992), pp. 513-522; BERESFORD, A. M.: «The *Disputa del cuerpo...*», pp. 3-15; MARTÍNEZ TORREJÓN, J. M.: «Debate y disputa en los siglos XIII y XIV castellanos», *Medievo y Literatura. Actas de V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Vol. III, Granada, 1995, pp. 275-286; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, II, pp. 1761-1769; FRANCHINI, E.: *Los debates literarios...*, pp. 123-132.

<sup>517</sup> FRANCHINI, E.: *Los debates literarios...*, pp. 125-130.

descendiente de los reyes de Francia, pero que desecha las riquezas del mundo y decide dedicar su vida a Dios, hecho que marca una gran diferencia con el alma y el cuerpo de un difunto desconocido que aparecen en su visión, quienes cayeron en las tentaciones terrenales. En este debate, el cuerpo siente temor al escuchar al alma hablar del infierno, pues ésta última afirma que llegará el día en el que los dos juntos serán allí atormentados, por lo que el cuerpo le interroga sobre ese lugar. El alma explica que en el infierno no existen las diferencias entre clases ni condición alguna, allí son castigados el rico, el rey e incluso los cardenales. Asimismo, el texto ofrece muchos detalles sobre cómo son los demonios y las penas que esperan a los pecadores en el más allá.

La *Disputa del cuerpo y del ánima* pertenece al siglo XIV, probablemente se compuso en 1382 o poco después. La *Revelación de un ermitaño*, su versión escurialense, data en torno al 1400<sup>518</sup>. Los dos textos son prácticamente idénticos, aunque contienen algunas diferencias. La más significativa corresponde al final de cada relato, ya que en *Disputa del cuerpo y del ánima* el alma es llevada al infierno por un diablo mientras que en *Revelación de un ermitaño* es salvada por un ángel.

El *Tractado del cuerpo e de la ánima* es el único debate del cual conocemos el nombre de su autor, Antonio López de Meta, del que desgraciadamente no se conocen datos biográficos, si bien podría tratarse de un poeta de origen aragonés<sup>519</sup>. Existe una versión impresa del texto de 1489, aunque es posible que su redacción se realizara anteriormente, en la primera mitad de siglo.

A pesar de compartir el mismo tema que el resto de debates entre alma y cuerpo, se presenta como una obra con rasgos propios. Además de ser un texto

---

<sup>518</sup> FRAEMER, E. von: *Dos versiones castellanas de la Disputa del alma y el cuerpo del siglo XIV (edición y estudio)*, Helsinki, 1956; ALVAR, M.: «Rasgos dialectales en la *Disputa del alma y el cuerpo* (s. XIV)», en *Strenae. Estudios dedicados a M. García Blanco*, Salamanca, 1962, pp. 37-41; GROULT, P.: «La disputa del alma y del cuerpo: sources et originalité», en *Literary and Linguistic Studies in Honor of Helmut A. Hatzfeld*, Washington, 1964, pp. 221-229; BASALISCO, L.: «La Revelación de un hermitaño e la Danza de la muerte: analogie e differenze», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 17 (1992), pp. 11-19; BERESFORD, A. M.: «Theme, Style and Structure in the *Disputa del cuerpo e del ánima*», *Revista de Literatura Medieval*, 8 (1996), pp. 73-90; FRANCHINI, E.: *Los debates literarios...*, pp. 133-149.

<sup>519</sup> Sobre esta obra y su autor, véase JONES, C. A.: «Algunas versiones más del Debate entre el cuerpo y el alma», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1963, pp. 110-134 (*Collana di Testi e Studi Ispanici*, 6); BERESFORD, A. M.: «Antonio López de Meta's *Tractado del cuerpo e de la ánima* and the Hispanic Body-and-Soul Tradition», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), pp. 139-150; FRANCHINI, E.: *Los debates literarios...*, pp. 151-167.

mucho más largo que los anteriores, difiere en diversos puntos respecto a los debates arriba citados. El autor amplía, reduce e incluso suprime algunos pasajes. Asimismo, se crea un episodio adicional que resulta especialmente interesante en cuanto al tema que tratamos, dado que un ángel porta la sentencia divina:

«Trahía en su mano vn ordenamiento,  
Escrito venía, según parecía:  
«Sentencia os traygo -de dentro dezía-  
Para que se acabe este combatimiento.»  
[...]  
E pues que el mal ambos consentistes,  
Maldíxovos Dios de su boca bendita.<sup>520</sup>»

A continuación, el cuerpo es condenado a ser devorado y roído hasta volverse ceniza, y el alma a pasar a manos del diablo, quien la lanza al infierno. El que ha soñado esta escena, que es el propio Antonio López de Meta, despierta y se encomienda a la Virgen para cuando le llegue a él el momento de abandonar este mundo.

En este debate no se muestra la realización del juicio del alma, pero se alude a él mediante el escrito que contiene la sentencia. Es decir, la aparición del ángel tiene lugar en un momento posterior a la celebración del juicio, ya que él es el encargado de transmitir el veredicto. Algo similar sucede en multitud de relatos recogidos en las compilaciones de *exempla*, donde no se menciona el juicio al que es sometida el alma pero se revela la condena que está sufriendo en el purgatorio. El castigo post mórtem en el más allá constituye la evidencia de que se ha realizado un juicio.

### **2.3.8.- Características de los relatos y textos sobre el juicio del alma**

La mayor parte de los relatos que hemos estudiado en este capítulo muestra la misma estructura: primero es presentado el protagonista y la situación en la que se encuentra, además de los pecados por los que será procesado en el más allá. Seguidamente es conducido ante Cristo, donde ángeles y demonios discuten por la

---

<sup>520</sup> FRANCHINI, E.: *Los debates literarios...*, p. 266.

posesión del alma. En ese momento tiene lugar el juicio mediante el cual se decide el porvenir del acusado, y el texto finaliza con la ejecución de la sentencia divina. En los siguientes párrafos analizaremos los diferentes aspectos que componen estas narraciones, siguiendo el orden en el que aparecen en ellas: en primer lugar, serán considerados los protagonistas y sus pecados; a continuación será el turno de diversos aspectos del juicio, para finalizar con el estudio de los diferentes desenlaces.

Ahora bien, antes de comenzar con este análisis, es necesario señalar dos aspectos en referencia a estos textos dedicados al juicio del alma. El primero de ellos es el público al que van dirigidos. En el análisis de estos escritos y de sus autores hemos comprobado que se trata de lectores y oyentes de todo tipo. En el caso del *Liber de miraculis Sancti Isidori* de Lucas de Tuy, el hecho de que fuese una obra redactada en latín demuestra su categoría de lectura culta, mientras que el poema de Gonzalo de Berceo, compuesto en fechas cercanas, tiene como destinatarios a una parte de la sociedad totalmente distinta. Por otro lado, resulta interesante el que ciertos relatos contenidos en la obra del poeta riojano se repitan en algunas de las *Cantigas de Santa María*, teniendo en cuenta el auditorio tan opuesto al que estaban destinadas. En los siglos XIV y XV la situación parece no variar, puesto que las narraciones sobre juicios de almas se encuentran en manuales destinados a escuelas catedralicias y a la predicación, como ocurre con los escritos de san Vicente Ferrer o las colecciones de *exempla*. Por lo tanto, se trata de un tema de interés para todo tipo de público durante estos últimos siglos de la Edad Media castellana.

En segundo lugar, es interesante señalar el hecho de que, con el fin de que estos relatos sean considerados como veraces, al inicio o al final del texto se detalla cómo es posible que haya llegado ese suceso, acontecido en el más allá, hasta los oyentes. Existen tres situaciones que lo explican. En algunos *exempla* el juicio es presentado mediante una visión a algún personaje que no tiene ninguna relación directa con el acusado, tal y como sucede en uno de los milagros pertenecientes a la obra de Lucas de Tuy, en el *exempla* que relata el proceso contra el Papa Inocencio III o en los debates entre el cuerpo y el alma, entre otros. La segunda situación que explica cómo llega ese testimonio al mundo de los vivos es el regreso

temporal a la vida del propio acusado, quien explica el juicio que acaba de sufrir, pero tras revelarlo a algún testigo, vuelve a abandonar su cuerpo, esta vez de manera definitiva. La tercera, y última opción, y la que aparece de manera más frecuente, es la resurrección del acusado, hecho que le permite cumplir la penitencia impuesta, además de que de esta manera puede explicar lo ocurrido.

### **2.3.8.a.- Los protagonistas y sus pecados**

Entre los protagonistas se encuentran todo tipo de personajes: un emperador, clérigos y monjes, hombres con grandes riquezas, un caballero, un juez, e incluso un Papa. Los hombres de iglesia constituyen el grupo más numeroso. De todas maneras, esta diversidad indica que no existen diferencias entre grupos sociales a la hora de escoger al personaje que será sometido a juicio, parece no importar si se trata de una persona de origen humilde o alguien perteneciente a las altas esferas sociales, el hecho de que hayan caído en el pecado es lo verdaderamente importante. San Vicente no alude a los estamentos, y sus sermones señalan que cada uno será juzgado según sus obras, sin mencionar en ningún momento las posesiones que puedan tener o la clase social a la que pertenezcan. Por otro lado, los debates entre alma y cuerpo no especifican la identidad de sus protagonistas.

La gran mayoría de estos acusados cuentan con multitud de pecados. El citar los errores de los protagonistas era una manera de denunciar aquello que se quería erradicar, por lo que en numerosas ocasiones el texto concreta el tipo de falta. Entre ellas se menciona la avaricia, el robo, la falta de arrepentimiento y de confesión, la falta de interés en contraer matrimonio, la mentira y el homicidio, aunque la que aparece de manera más frecuente es la lujuria, algo que no resulta sorprendente al ser una de las principales preocupaciones morales del mundo cristiano medieval. El arte también cuenta con evidencias de la permanente lucha de la Iglesia contra este vicio, como por ejemplo las numerosas imágenes de la lujuriosa representadas en todo tipo de soportes y lugares.

### 2.3.8.b.- El juicio

Los elementos que van a ser observados en este apartado serán el Juez y su presencia en los juicios, los asistentes, los métodos empleados en la evaluación de las almas, el traslado de los acusados y, para finalizar, la relación entre justicia humana y divina que se muestra en algunos de estos escritos.

Uno de los puntos en los que coinciden la gran mayoría de los textos es en la supervisión divina. Si bien no está presente en todos los juicios, Cristo Juez observa toda sentencia. En varios de los *exempla* y los milagros presentados, Cristo es quien preside el tribunal. Incluso en las narraciones en las que la Virgen intercede para salvar al alma, siempre se realiza bajo la vigilancia de su Hijo, es Él quien tiene la última palabra. Los sermones de san Vicente Ferrer también concuerdan con los *exempla* en este punto, Jesucristo es el Juez ante el que habrá que rendir cuentas en el más allá. Lo mismo ocurre en el *Tractado del cuerpo e del ánima*, donde uno de los versos nos informa de que la condena proviene de la boca de Dios.

Los asistentes al juicio varían en las diferentes narraciones. Algunos de estos personajes son ángeles, entre los que se encuentra un ángel custodio. También acuden demonios, la Virgen acompañada por su séquito, santos que acusan o prestan su ayuda al alma del difunto, y en uno de los escritos se menciona una gran muchedumbre sin especificar quiénes la componen. Según los sermones de san Vicente Ferrer, los demonios asistirán con el fin de denunciar al alma, pero ningún santo acudirá para auxiliarla, si bien en uno de los *exempla* utilizado en sus sermones el alma es salvada gracias a la Virgen.

Los relatos y los sermones exponen diferentes métodos utilizados para evaluar al alma. Párrafos atrás hemos comprobado que san Vicente menciona dos tipos de procedimientos: en uno de ellos el alma debe justificar todos sus actos y pensamientos ante el Juez, y en el otro la sentencia se basa en un libro que contiene una relación de todos los pecados y las buenas obras del individuo que es sometido a juicio. Un método similar es empleado en uno de los *exempla*, donde los ángeles portan un libro hermoso donde se encuentran los méritos del caballero, mientras que los demonios poseen un libro espantoso que contiene un listado de sus vicios. Los demonios que aparecen en el milagro narrado por Lucas de Tuy

también portan una larga escritura que contiene un listado con los pecados del alma acusada. Por otra parte, en el debate entre alma y cuerpo también aparece un escrito, aunque en este caso no contiene los méritos y faltas del acusado, sino la sentencia divina.

Otro de los sistemas de evaluación al que aluden los *exempla* es la balanza, instrumento que también es empleado en los juicios del alma representados en el arte medieval. En los platillos son colocadas las buenas y malas acciones del difunto. Sin embargo, algunos de los pesajes presentan ciertas particularidades. En uno de ellos los platillos contienen cartas donde se encuentran anotadas las obras llevadas a cabo, algo que recuerda a los libros mencionados en el párrafo anterior. En el relato del cobrador de impuestos, un trozo de pan es colocado en contraposición a los pecados, y en el juicio del emperador san Enrique, un cáliz. En estos casos se ha utilizado un objeto, el pan y el cáliz, como símbolo de una acción realizada, el dar limosna y el realizar una donación a una iglesia. Ahora bien, en otras ocasiones no se encuentran objetos en la balanza, sino rezos y plegarias, como en uno de los *exempla* de san Vicente Ferrer, donde son pesados los Ave María que dijo el alma durante su vida.

De manera similar, otro de los procedimientos que aparecen en los juicios que narran los *exempla* también se encuentra en las imágenes de estos siglos. Se trata de la disputa entre ángeles y demonios por la posesión del alma, explicada en *El sacristán fornicario* y en *El labrador avaro*, ambos contenidos en la obra de Berceo; en dos de las cantigas, en el *exempla* que recoge el *Viridario*, en uno de los que explica san Vicente Ferrer en uno de sus sermones, y en algunos de los debates entre alma y cuerpo.

El traslado del alma llevado a cabo por ángeles o demonios es otro de los aspectos que aparecen en estos relatos, como en el milagro de Berceo sobre el monje y san Pedro. En el texto sobre el juicio de san Enrique, los demonios se lamentan por no haber podido apoderarse de su alma, es de suponer que ha pasado a estar a cargo de los ángeles. No es tan afortunado el caballero que no aceptó el consejo de su amigo el rey para que se confesara, dado que un grupo de diablos extrajeron violentamente el alma de su cuerpo y la llevaron al infierno,



ante la impotencia de los ángeles. También en los debates tiene lugar esta escena, pues narran cómo un diablo se apodera del alma y la lanza al lugar de tormento.

Es probable que todas estas variaciones respecto a los diferentes procedimientos utilizados en el juicio y sobre aquellos aspectos que tienen que ver con su realización se deban a que las Sagradas Escrituras no informan sobre cómo es desarrollado el juicio del alma, a diferencia de lo que ocurre con el Juicio Final, cuya puesta en escena es detallada en la Biblia.

Para finalizar, debemos señalar la correspondencia que presentan los juicios del alma con la justicia humana contemporánea a estos escritos, hecho que hemos ido comprobando al analizar los distintos textos. Esta humanización del sistema judicial divino llevada a cabo a través del empleo de vocabulario jurídico, además de la utilización de conceptos pertenecientes a la legislación procesal castellana, resulta especialmente interesante por mostrar una conexión directa entre estas narraciones y la realidad jurídica del momento y el lugar en el que fueron redactadas.

### **2.3.8.c.- El desenlace**

Esperanza Aragonés señala acertadamente la salvación *in extremis* como una de las características comunes en este tipo de narraciones<sup>521</sup>. El alma consigue librarse milagrosamente del castigo cuando su destino infernal parece irremediable. La autora localiza tres maneras diferentes por las que el juicio resulta favorable para el alma en el último momento. En primer lugar, la salvación es otorgada al acusado debido a una buena acción que un día realizó, como en el *exempla* del pan que el cobrador de impuestos dio de mala gana al pobre. Ahora bien, en las historias de juicios de almas hemos examinado una situación similar, ya que la penitencia que llevan a cabo los acusados logra librarles de una condena segura.

---

<sup>521</sup> ARAGONÉS, E.: *La imagen del mal en el románico navarro*, Navarra, 1996, p. 54.

La segunda razón por la que tiene lugar una salvación *in extremis* es conseguir el perdón gracias a una donación a la Iglesia. Esta circunstancia se da en el *exempla* que narra el fallecimiento del emperador san Enrique, donde un cáliz obsequiado a la iglesia de san Lorenzo libra al emperador de caer en manos de los demonios. La tercera opción es la intercesión de la Virgen María o de los santos. Es la forma más habitual por la cual los acusados consiguen el perdón o la concesión de una segunda oportunidad, independientemente de la gravedad de sus pecados. Esperanza Aragonés señala que el hecho de perdonar una gran cantidad de pecados por una única buena obra aparece de manera similar en algunos pasajes bíblicos, donde Cristo perdona toda una vida de pecado por un solo acto de bondad.

La intercesión de la Virgen es mucho más frecuente que la de los santos. Incluso en ciertas ocasiones, la apelación del santo no es suficiente para cambiar la sentencia, por lo que éste busca la ayuda de María. En algunos de los ejemplos en los que tiene lugar la intercesión de un santo o de la Virgen, los demonios apelan al tribunal de mayor autoridad: exigen que el veredicto sea emitido por Cristo Juez. Sin embargo, parece ser que Cristo no puede negarse a los ruegos de Su Madre, puesto que, a diferencia de los santos, la Virgen consigue su propósito en todos los casos en los que esto ocurre. En estos ejemplos, dado que el alma realmente no es merecedora de la salvación, es devuelta a la vida para corregir sus obras.

Por lo tanto, en estos relatos se establece una jerarquía celestial donde la Virgen, a causa de su condición de madre de Cristo, consigue aquello que ni tan siquiera los santos pueden lograr, incluso santos de tanta importancia como Santiago, quien goza de una gran devoción en los siglos centrales y finales de la Edad Media, gracias a que la ruta jacobea vivía un momento de gran esplendor. Esta situación aparece en el relato titulado *El Romero de Santiago*, perteneciente a los *Milagros de Nuestra Señora de Berceo* y a las *Cantigas de Santa María*, donde dicho santo solicita la ayuda de la Virgen para intentar salvar el alma del peregrino que se suicidó, engañado por el diablo, mientras realizaba el Camino de

Santiago<sup>522</sup>. La Virgen es la santa por excelencia y, desde un punto de vista teológico, ella participa del papel redentor de su Hijo, pues se une a sus sufrimientos<sup>523</sup>. Dentro de la Iglesia, la Virgen es la madre de todos los fieles, pero a la vez es hija, por lo que representa un punto de unión entre Dios y los hombres, y ocupa un lugar destacado en la economía de la salvación<sup>524</sup>. Cristo es quien imparte justicia en los pleitos del más allá, mientras que la Virgen intercede de manera misericordiosa en favor de las almas juzgadas<sup>525</sup>.

Gracias a toda la ayuda que recibe el alma en el más allá, es habitual que el resultado sea favorable para ella. Únicamente en tres de los ejemplos presentados el acusado es destinado al infierno: el caballero que no quería cambiar su obrar; el arzobispo, acusado por el propio san Martín; y el Papa, a quien los santos niegan su ayuda. De todas maneras, aunque la mayoría consigue librarse del tormento eterno, estos juicios no son presentados como algo sencillo, sino como una dura y terrible prueba. San Vicente subraya ese aspecto del juicio en sus sermones, y lo utiliza para fomentar el arrepentimiento y la penitencia. En los *exempla* también aparece esta intencionalidad: el rey que apremia al caballero a que se confiese por sus muchos vicios es un buen ejemplo de ello, ya que por no seguir su consejo, el caballero acaba en manos de los demonios. El morir sin haber sido confesado es una de las razones por las que los diablos reclaman las almas como suyas. En otros casos, el acusado es devuelto a la vida con el fin de pagar por sus pecados y realizar buenas obras. Estos escritos transmiten la vital necesidad de que cada uno se

---

<sup>522</sup> Sobre la consideración que muestran las *Cantigas de Santa María* sobre la Virgen como jerarquía suprema del conjunto de todos los santos, véase CHICO, M. V.: «Hagiografía en las Cantigas...», pp. 35-54.

<sup>523</sup> RIVERA, F.: «Espiritualidad medieval», en *Historia de la Espiritualidad*, Barcelona, 1969, pp. 641-657; GARCÍA DE LA BORBOLLA, A.: «*La Praesentia*» y la «*Virtus*»: *La imagen y la función del santo a partir de la hagiografía castellano-leonesa del siglo XIII*, Abadía de Santo Domingo de Silos, 2002, pp. 228-240.

<sup>524</sup> Sobre la gran importancia del culto mariano, véase SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.: *El culto mariano en España*, Madrid, 1943; PÉREZ, N.: *Historia mariana de España*, Valladolid, 1945; LAURENTIN, R.: *Maria, Ecclesia, Sacerdotium. Essai sur le développement d'une idée religieuse*, Paris, 1952; GRAEF, H. C.: *La mariología y el culto Mariano a través de la historia*, Barcelona, 1968; WARNER, M.: *Alone of all her sex: the myth and the cult of the Virgin Mary*, New York, 1976; WARNER, M.: *Tú sola entre las mujeres; el mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, 1991; CARROLL, M. P.: *The Cult of the Virgin Mary: Psychological Origins*, Princeton University Press, 1992; SPIVEY ELLINGTON, D.: *From Sacred Body to Angelic Soul. Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe*, Washington, 2001; RUBIN, M.: *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, Allen Lane, 2009; entre otros.

<sup>525</sup> Sobre el papel de intercesora ejercido por la Virgen en los juicios de almas, véase BRILLIANT, V.: «Envisaging the Particular Judgment...», pp. 336-341.

arrepienta y sea confesado antes de que le llegue la hora de presentarse ante el tribunal divino. Además, cualquier tipo de penitencia llevada a cabo en este mundo será menos severa que las penas que esperan a las almas en el infierno o en el purgatorio, tal y como indica el *exempla* en el que el rico visita el infierno y afirma que nada es comparable a sus tormentos.

## 2.4.- Juicios de almas en el nordeste de la Corona de Castilla a través de la iconografía

En las imágenes de este grupo el juicio es aludido por medio de la balanza, generalmente sostenida por san Miguel, en la que son colocadas las buenas y malas acciones de un alma<sup>526</sup>. El pesaje es acompañado por algún elemento que indica que se trata de un momento inmediatamente posterior al fallecimiento del individuo, como el lecho del difunto<sup>527</sup>. Ésta es la apariencia que poseen los relieves que presentaremos a continuación, si bien, además del yacente, en estas imágenes pueden aparecer otros motivos que asocian el pesaje al momento post mórtem, como las plañideras o el sepulcro. Asimismo, la aparición del purgatorio o de la misa de san Gregorio manifiesta una referencia clara al juicio del alma. En las imágenes que presentaremos a continuación podremos ver ejemplos de todo ello, exceptuando la visión del purgatorio junto a la balanza, ya que este tipo de representaciones no se han encontrado en el territorio estudiado<sup>528</sup>.

El grupo de imágenes está compuesto por cuatro obras representadas en capiteles y una pintura mural. Los cuatro ejemplos escultóricos pertenecen a la

---

<sup>526</sup> La figura de san Miguel como portador de la balanza ha sido analizada en profundidad en el capítulo anterior, por lo que aquí no nos detendremos en ello.

<sup>527</sup> En los relieves de la fachada de San Pedro de Spoleto (Perugia, Italia), realizados en el último cuarto del siglo XII, se escenifica la buena y la mala muerte. En uno de ellos se encuentra el justo en su cama, acompañado por un ángel y por san Pedro, patrón de la iglesia. Un demonio manipula la balanza en un inútil intento de variar el resultado del pesaje. En el relieve dedicado a la muerte del pecador, éste aparece en su lecho con los brazos atados, rodeado de diablos que lo atormentan. Un ángel se retira debido al resultado negativo de la balanza. También en la iglesia francesa de Perse, en Espalion, aparece un lecho mortuario asociado al pesaje de la balanza y se muestran los diferentes destinos del alma (BASCHET, J.: *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Roma, 1993, pp. 250-251).

<sup>528</sup> Paulino Rodríguez presenta un interesante grupo de pintura gótica sobre tabla perteneciente a la Corona de Aragón en el que aparece el arcángel en relación con el purgatorio: RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La justicia del más allá...*, pp. 169-191.

provincia de Burgos, todos ellos realizados en los siglos XII y XIII. Estas obras forman parte de un conjunto especialmente interesante, ya que la península no cuenta con otro similar dedicado a esta temática. En la zona norte de la provincia de Palencia y en algunas iglesias de Burgos se encuentran varias obras de escultura románica con representaciones de juicios de almas. Los capiteles palentinos, pertenecientes a Vallespinoso de Aguilar, a Villanueva de la Peña y al desaparecido claustro de Santa Eufemia de Cozuelos, quedan fuera de los límites geográficos de nuestro estudio, por lo que únicamente presentamos las obras burgalesas que, por otra parte, conforman una muestra realmente significativa<sup>529</sup>.

Por otro lado, la obra pictórica forma parte de un conjunto de obras atribuidas a un mismo taller o grupo de artistas que decoró a finales del siglo XV muchas de las iglesias de la zona del Alto Campoo, territorio que comprende los límites de las provincias de Cantabria, Palencia y Burgos. Si bien no se conserva documentación que lo confirme, las pruebas que corroboran que este grupo de iglesias fue decorado por un mismo taller o círculo de pintores se hacen evidentes en el estilo, el diseño y la iconografía de estas obras. Aurelio A. Barrón afirma que este conjunto mural es el más extenso e interesante de los conservados en la Castilla rural<sup>530</sup>. La obra que presentamos, fechada en torno a 1484, se encuentra en la iglesia de Santa María de Valberzoso (Palencia)<sup>531</sup>.

A continuación analizamos las representaciones del juicio del alma en dos apartados, el primero de ellos está dedicado a las obras escultóricas y el segundo a la pintura mural. La razón por la que realizamos esta división es, además de los diferentes soportes en los que se hallan, la distancia entre sus fechas de

---

<sup>529</sup> Los capiteles de la iglesia de Vallespinoso de Aguilar, en los que se ha representado la psicostasis relacionada con el lecho de un difunto, y el de Villanueva de la Peña, emparentado iconográfica y estilísticamente con el ejemplo anterior, han sido estudiados por HERNANDO GARRIDO, J. L.: «La representación del diablo en la escultura románica palentina», *El diablo en el monasterio, VII Seminario sobre historia del monacato*, Aguilar de Campoo, 1994, pp. 190-196. En el perteneciente al claustro de Santa Eufemia de Cozuelos, actualmente expuesto en una sala adherida a la iglesia, aparece la balanza sostenida por una mano que surge del cielo sobre el lecho del difunto, al que acompañan dos plañideras y cuatro personajes eclesiásticos (GARCÍA GUINEA, M. A.: *El Arte Románico en Palencia*, Palencia, 1975 (1961), p. 148).

<sup>530</sup> Dicho autor analiza éstas y otras pinturas de la misma zona en su trabajo BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, 1998. Asimismo, son el tema de estudio llevado a cabo por MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*, Palencia, 2001.

<sup>531</sup> Al mismo taller que trabajó en esta iglesia se le han atribuido las pinturas de La Loma (Valdeolea, Cantabria), analizadas en el apartado 1.7.2.b- *Pinturas murales de La Loma* del primer capítulo.

realización, puesto que unas obras y otra están separadas temporalmente por más de dos siglos.

### **2.4.1.- El juicio del alma en la escultura románica**

El conjunto de obras que representan el juicio del alma en estas dos diócesis resulta ser muy variado, cada una de estas obras posee sus propias peculiaridades: en el caso perteneciente a la Asunción de Nuestra Señora de Villahernando, las escenas muestran el sepulcro del difunto y el pesaje mediante el que se realiza la separación de las almas en elegidos y condenados. En la imagen de la iglesia de San Martín Obispo de Palacios de Benaver también aparece un sarcófago en relación al juicio de la balanza. Las dovelas de Nuestra Señora de la Asunción de Avellanosa del Páramo contienen una *elevatio animae* que manifiesta un destino esperanzador para el alma, ya que son ángeles quienes la transportan y no demonios como en el caso de los capiteles de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre, donde se relata la caída en la tentación del demonio y la correspondiente aparición de seres infernales en el momento de la muerte, seguida por el juicio del alma realizado con la balanza.

Tres de estas cuatro obras emplean motivos propios del arte funerario para definir el juicio al que hacen referencia, puesto que de esta manera lo sitúan en el momento del fallecimiento del individuo. Una de las principales diferencias entre los dos juicios divinos es la cuestión temporal. El Juicio Final se desarrollará en el final de los tiempos, en el futuro, mientras que el juicio del alma tiene lugar tras la muerte de cada persona, en el presente. Es cierto que este juicio forma parte de la vida futura de cada uno de los fieles, pero desde el punto de vista del conjunto de la comunidad y respecto a la realización del Juicio Final, la evaluación del alma tiene lugar en un tiempo actual, presente. En cambio, el Juicio Final se sitúa en un futuro indeterminado, en un marco de eternidad<sup>532</sup>. Los diseñadores de las obras que presentamos a continuación dieron una especial importancia a la dimensión

---

<sup>532</sup> Sobre la dualidad temporal perteneciente al sistema del doble juicio divino, véase BASCHET, J.: «Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age», *Images Re-vues* [en ligne], hors-série 1 (2008), pp. 1-24.

temporal con el fin de definir perfectamente este tipo de juicios. En estas escenas, el aspecto judicial es introducido por la aparición de la psicostasis, mientras que el contexto temporal que sitúa el paisaje en un determinado momento viene dado por los elementos anteriormente mencionados: la tumba, el lecho del difunto y los personajes que lo acompañan, como las plañideras. Estos motivos conectan la escena con las ceremonias funerarias, por lo que para los fieles, acostumbrados a presenciar estos rituales, sería fácil identificar esos elementos y, de esta manera, ubicar el juicio en el tiempo. Asimismo, imágenes similares a las que son representadas en estos juicios se encuentran en el arte sepulcral, por lo que los sarcófagos de esta época podrían haber servido de fuente de inspiración para estas obras<sup>533</sup>. Además, a diferencia de lo que sucedía en Francia, donde existían artistas que únicamente trabajaban en la talla de los sepulcros, los escultores castellanos trabajaban tanto en el arte funerario como en el monumental<sup>534</sup>, por lo que no resulta imposible que se utilizaran los mismos modelos en los dos ámbitos.

El juicio de Rebolledo de la Torre es el único de estos ejemplos que no presenta relación alguna con la imaginería funeraria, sino con algunas escenas que muestran la muerte del rico Epulón. La intencionalidad de las imágenes de estos capiteles, si bien representan un lecho mortuario similar al que aparece en el arte fúnebre, distan mucho del mensaje que pretenden transmitir los sepulcros. Ellos manifiestan el deseo del individuo por conseguir la salvación, mientras que en Rebolledo de la Torre se muestran las consecuencias negativas del pecado.

---

<sup>533</sup> Las alusiones a las ceremonias de enterramiento aparecen en sepulcros cercanos desde finales del siglo XII. En estas escenas se muestra al muerto colocado en un lecho sobre el que figura una *elevatio animae*, mientras que religiosos y dolientes se disponen a su lado. Imágenes similares se encuentran en el sarcófago burgalés de san Juan de Ortega, situado en la iglesia y el pueblo del mismo nombre, y, también en Burgos, pertenecientes al monasterio de Santa María la Real de Las Huelgas, en los sepulcros del infante don Sancho (o de la infanta doña Leonor) y en el de María Almenara (SILVA Y VERÁSTEGUI, S.: «La escultura funeraria en el Románico español», en *Hispania Christiana. Estudios en honor del Prof. José Orlandis Rovira*, Zaragoza, 1988, pp. 339-340). La provincia de Palencia cuenta con varios ejemplos realizados en el siglo XIII que muestran temas similares, como el sepulcro de la iglesia de San Pedro de Cisneros (procedente del monasterio de Santa María de Villafilar), o dos de los sarcófagos conservados en el Museo Arqueológico de Palencia, uno de ellos procedente de Santa María de Vega y el otro, si bien no está confirmado, pudiera haber pertenecido a la abadía de Benevívere (ARA GIL, C. J.: «Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes, Pedro Pintor y Roi Martínez de Burueva», en *II Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo. Alfonso VIII y su época*, Madrid, 1992, pp. 21-52).

<sup>534</sup> FRANCO MATA, A.: «Escultura funeraria en León en el siglo XIII y su área de influencia», en *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. 1, Roma, 1999, p. 532.

### 2.4.1.a.- Los capiteles de Villahernando

El arco triunfal apuntado de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villahernando (Burgos) se apoya en dos capiteles reaprovechados en los que se representa un juicio de almas, con un difunto acompañado por varias plañideras en un lado y una imagen del pesaje de las acciones en el otro<sup>535</sup>. Además de presentar la misma estructura y forma, un motivo decorativo con líneas y cuadrados recorre la parte superior del frontal de ambos capiteles, por lo que parece bastante probable que estos dos capiteles formaran pareja también en su emplazamiento original, que, por desgracia, nos es desconocido.

Este templo parroquial está realizado en sillería de piedra caliza. Presenta una sola nave de fábrica fundamentalmente tardogótica. Tanto en su interior como en su exterior se encuentran escasos vestigios románicos. Además de los capiteles mencionados, se conservan fragmentos de cornisa con decoración de ajedrezado y cestería, algunos canecillos, y un capitel en la esquina norte del exterior de la cabecera, ornado con una rudimentaria liebre. También es románica la pila bautismal, situada a los pies de la iglesia en una estancia del lado del evangelio, bajo el coro, y dispuesta sobre un basamento circular que actualmente queda a la misma altura que el suelo. Esta pila aparece datada por una inscripción (repetida tres veces), con el texto ERA M CC XX VI, correspondiente al año 1188 de nuestro calendario<sup>536</sup>.

En el lado de la epístola se encuentra el capitel donde se ha representado la psicostasis. La balanza, situada entre el arcángel y un demonio, pende de un saliente del techo (imagen II-1). El platillo que se encuentra junto al ángel, correspondiente a las buenas acciones, contiene una cabecita humana y resulta más pesado que su contrario, del que no es posible apreciar su contenido. Cada uno de los personajes colocados a los lados de la balanza sostienen el extremo de una gran lanza utilizada por san Miguel para atacar al demonio. El arma se introduce en su boca abierta tal y como ocurre en otras ocasiones.

---

<sup>535</sup> GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, vol. I, Aguilar de Campoo, 2002, p. 594; RODRÍGUEZ PAJARES, E. M. (dir.): *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, 2004, p. 192.

<sup>536</sup> GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico...*, Burgos, vol. I, pp. 593-595.



San Miguel porta una vestidura larga, ceñida a la cintura por una correa. Se presenta de manera horizontal, su cuerpo ocupa el lateral del capitel (imagen II-2). Sobre él se encuentran cuatro cabezas que representan las almas salvadas, han superado el juicio de la balanza. Por lo tanto, podría tratarse de un juicio de carácter colectivo, donde son varias las almas implicadas en el proceso judicial<sup>537</sup>. Otra interpretación posible para este grupo de cabecitas sería el que estuvieran simbolizando el paraíso, o un lugar de espera anterior a la entrada al cielo, incluso un purgatorio representado de manera simplificada, donde acuden las almas para ser limpiadas tras haber superado el juicio.

El lado opuesto es ocupado por el cuerpo rechoncho del demonio, quien posee pezuñas en vez de pies (imagen II-3). Sobre él, una pequeña cabeza, que probablemente pertenezca a un pecador que ya ha sido sometido al pesaje de sus acciones morales, junto a lo que parece ser un motivo decorativo con formas geométricas. En este caso, únicamente aparece una cabeza, quizá esperando a ser trasladada a su lugar de condena, o como símbolo del infierno. Esta visión del juicio de las almas parece mostrar una perspectiva bastante optimista de los resultados, puesto que en el lado de los bienaventurados se encuentran cuatro personajes mientras que en el contrario solamente un difunto espera que el demonio le conduzca a su castigo.

Al otro extremo del arco triunfal se sitúa el capitel en el que se escenifica el llanto por el difunto (imagen II-4). Dos personajes se llevan las manos a la cabeza en gesto de duelo, son las plañideras. Ambas portan pulseras en sus muñecas. Frente a ellas se encuentra el sepulcro. En uno de los costados del capitel, una figura sentada, con dos cabecitas a ambos lados. La *Enciclopedia del Románico* presenta esta imagen como una ruda *elevatio animae*, en la que el alma del difunto, elevada por dos ángeles, emerge del sarcófago<sup>538</sup>. No nos parece acertada esta explicación, ya que lo que ha sido interpretado como un sepulcro son las piernas de la figura central, quien porta una prenda de ropa larga. Incluso es posible ver un

---

<sup>537</sup> Otros ejemplos de juicios de almas de carácter colectivo pertenecientes a la península son presentados en RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico. El tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica», *Codex Aquilarensis*, nº 24 (2008), pp. 82-86.

<sup>538</sup> GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico...*, Burgos, vol. I, p. 594.

pequeño pie asomando bajo las vestiduras. De todas maneras, no conocemos el significado de este grupo de figuras. El relieve que resta, el que mira hacia la cabecera, está demasiado erosionado como para una posible identificación.

Las plañideras constituyen otro tipo de personajes que aparecen representados habitualmente en los sepulcros. Ellas formaban parte de los cortejos fúnebres de esta época que acompañaban al féretro, realizando gestos violentos de dolor como los que vemos en la iconografía. Algunas de ellas se tiraban del pelo como manifestación del dolor ante la muerte, tal y como aparecen en este capitel<sup>539</sup>. Estos gestos provienen de viejas tradiciones, están documentados en entornos funerarios desde antiguo y son mencionados en numerosas fuentes literarias<sup>540</sup>. A causa de su origen pagano, la Iglesia intentó prohibir estas prácticas y rituales en los que se exteriorizaba de manera exagerada el dolor ante la muerte<sup>541</sup>. Asimismo, estas manifestaciones excesivas no eran propias de cristianos creyentes en la resurrección de los muertos, constituían una ofensa a Dios por la falta de esperanza en el juicio divino y en la otra vida en el más allá<sup>542</sup>. Sin embargo, los documentos que condenan estas actitudes se suceden desde el siglo VI y durante toda la Edad Media, lo que indica que esta costumbre continuaba vigente en estos siglos<sup>543</sup>. En las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos también existía esta prohibición, como muestran las ordenanzas municipales de gran cantidad de sus villas y las fuentes eclesiásticas de los últimos siglos medievales<sup>544</sup>.

---

<sup>539</sup> En el capitel de Santa Eufemia de Cozuelos (Palencia) dedicado al juicio del alma también aparece una pareja de plañideras realizando el mismo gesto. Una buena muestra de estas actitudes ante la muerte se encuentra en el sepulcro palentino procedente de Santa María de Vega. En él, los familiares y otros acompañantes se mesan los cabellos, lloran y se arañan el rostro según era costumbre en las lamentaciones funerales (ARA GIL, C. J.: «Un grupo de sepulcros palentinos...», pp. 36-37).

<sup>540</sup> Sobre el tema, véase MARTINO, E. de: *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, 2000 (1958); ESPAÑOL, F.: «Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)», *d'Art*, 10 (1984), pp. 125-176.

<sup>541</sup> ARRANZ, A.: «La reflexión sobre la muerte en el medioevo hispánico: ¿Continuidad o ruptura?», *En la España medieval (Estudios en memoria de D. Claudio Sánchez Albornoz)*, nº 8 (1986), p. 118.

<sup>542</sup> PÉREZ CALVO, J.: «El discurso de la muerte a través de las fuentes eclesiásticas en el País Vasco y Navarra en el tránsito de la Edad Media a la Moderna», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): *El discurso legal ante la muerte...*, p. 206.

<sup>543</sup> GUIANCE, A.: *Los discursos sobre la muerte...*, pp. 42-48.

<sup>544</sup> PALACIOS MARTÍNEZ, R.; URCELAY, H.: «El discurso ante la muerte en las ordenanzas municipales del País Vasco y Navarra durante la Baja Edad Media» en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.;

### 2.4.1.b.- Capitel de Palacios de Benaver

El juicio del alma de Palacios de Benaver (Burgos) se encuentra en uno de los capiteles que componen una arquería perteneciente a la iglesia de San Martín Obispo. En esta misma localidad se encuentra el monasterio de San Salvador, que gozó durante los siglos XIII y XIV de su momento de mayor esplendor.

La iglesia que contiene el capitel que nos ocupa es una construcción románica muy alterada por las sucesivas reformas y ampliaciones que se llevaron a cabo en épocas posteriores, especialmente en el siglo XVI, cuando se construyó la nave de la epístola y se abovedó todo el templo. Del edificio original, obra tardía que podría incluso rebasar el horizonte de 1200, sólo se conserva la cabecera, una de las más interesantes del románico burgalés. Se cubre con bóveda de horno en el ábside y de cañón apuntado en el presbiterio, mientras que sus muros se decoran con una serie de arquerías soportadas por parejas de columnas con capiteles dobles. Tras el retablo mayor se ocultan siete arcos intactos, cinco de medio punto y dos apuntados que cobijan sendas credencias. Los capiteles sobre los que se apoyan muestran decoración vegetal, excepto uno, en el que aparece la lucha de leones con serpientes<sup>545</sup>.

En el muro norte del presbiterio se conservan otros cuatro arcos, tres de los cuales fueron mutilados a causa de las reformas realizadas para abrir un ventanal moderno. Comenzando por la derecha, en los capiteles aparecen dos arpías, la escena del pesaje, la lucha de un jinete contra dos centauros, una cesta con decoración vegetal y, en el último, dos bestias atacando a un personaje. Las alusiones al castigo del pecado y a la lucha entre el bien y el mal son evidentes en el mensaje de estos capiteles.

La composición de la escena del juicio es la misma que en el capitel de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villahernando, comentado en el apartado anterior: la balanza, en este caso de gran tamaño, ocupa el centro de la imagen, separando a san Miguel y al demonio (imagen II-5). Los dos personajes

---

BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): .): *El discurso legal ante la muerte...*, pp. 111-117; PÉREZ CALVO, J.: «El discurso de la muerte...», pp. 206-210.

<sup>545</sup> GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico...*, Burgos, vol. II, pp. 959-966; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico...», pp. 80-81.

ocupan toda la altura del capitel y se miran directamente, enfrentados. También en esta ocasión aparece la balanza colgada del techo. En ambos platillos se encuentran figuritas con las manos unidas en posición de orar, giradas hacia el arcángel, a quien dirigen sus súplicas. A sus espaldas queda el demonio, representado con unas alas similares a las de su oponente y con el cuerpo cubierto de pelo o plumas. Sus manos sujetan uno de los platillos y sus piernas separadas muestran el forcejeo que mantiene con este objeto, en contraposición a la posición erguida y serena del arcángel. Sus esfuerzos resultan en vano, ya que los platillos se mantienen igualados. Al otro lado de la balanza, san Miguel vestido con túnica, levantando uno de sus brazos, parece recriminarle por su mal comportamiento, o bien podría tratarse de un gesto realizado con el fin de tranquilizar a las almas colocadas en los platillos, el deterioro de la mano del personaje no permite apreciar el detalle.

A espaldas del arcángel se encuentra una gran caja, la imagen de un ataúd. Sobre él, colgada del techo representado mediante un arco, se ha colocado una lámpara. El sarcófago burgalés de Juan de Ortega, fechado a finales del siglo XII, contiene un relieve en el que figura el lecho del difunto y, sobre él, dos ángeles transportando el alma en un lienzo. Sobre la figura del alma se ha representado una lámpara similar a la que aparece en este capitel de Palacios de Benaver. Clementina Julia Ara Gil ha señalado que esta lámpara alude a la oración que se reza en el *Introito* de la misa de difuntos: «Dales Señor el descanso eterno y la Luz perpetua brille para ellos»<sup>546</sup>. Esta misma interpretación podría servir para la lámpara colocada sobre el sepulcro del capitel.

En el lado contrario, detrás del demonio, se han representado lo que parecen dos figuritas humanas dentro de un pequeño habitáculo, con los brazos doblados hacia arriba (imagen II-6). La parte superior de este relieve ha desaparecido, pero puede apreciarse un brazo muy largo y de aspecto monstruoso, y unas manos que agarran los bracitos de las figuras. Podría tratarse de un demonio torturando a dos almas que han sido juzgadas y condenadas, una visión de las consecuencias negativas que conlleva el no superar el pesaje de la balanza.

---

<sup>546</sup> ARA GIL, C. J.: «Monjes y frailes en la iconografía de los sepulcros románicos y góticos», en VVAA.: *Vida y Muerte en el Monasterio Románico*, Aguilar de Campoo, 2004, p. 170.

### 2.4.1.c.- Las dovelas de Avellanosa del Páramo

La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción Avellanosa del Páramo (Burgos) es un edificio construido en diferentes fases que incluye en su fábrica algunos restos de época románica. El templo presenta planta de cruz latina, con una nave de tres tramos construida en sillería de piedra caliza a la que se le añadieron posteriormente un granero y la sacristía. Los vestigios conservados de la primitiva fábrica son el ábside, el último tramo de la nave, parte de la portada meridional, una ventana del mismo lado y cuatro capiteles reaprovechados en el lado sur del transepto.

En la antigua portada de la iglesia se encuentra representado un juicio del alma mediante la imagen de la psicostasis y de una ascensión de un alma<sup>547</sup>. La parte que se conserva de esta portada, perteneciente al último cuarto del siglo XII, se ubica en su emplazamiento original, en el muro sur de la actual iglesia, aunque hoy en día se encuentra en el interior a causa de las reformas efectuadas en el templo. Sus restos son visibles tanto desde la nave como desde la dependencia adosada a ese lado. Por otra parte, el orden de las dovelas ha variado, hecho que afecta a la lectura del mensaje. Estos relieves actualmente componen una arquivolta, aunque en origen debieron formar parte de dos diferentes. La portada queda enmarcada en su lado izquierdo por una semicolumna mientras que no es posible ver el lado derecho al quedar oculto por el muro que cierra la estancia moderna. Del tejazoz que la remataba se conservan cinco canecillos.

La mayor parte de la arcada se ha esculpido con decoración de esferas, si bien algunas de sus dovelas contienen figuración (imagen II-7). Comenzando por la derecha se encuentran los relieves de san Miguel con la balanza, una *elevatio animae* sobre el lecho mortuario, la cabeza de una bestia y un personaje acompañado por una figura demoníaca. La chambrana exterior ha sido decorada con hojas de acanto. Junto a la portada, en el lado izquierdo, se ha colocado un relieve muy deteriorado en el que se representa la Anunciación. En el lado opuesto del muro, en el interior de la nave de la iglesia, se encuentran algunas dovelas que

---

<sup>547</sup> GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico...*, Burgos, vol. II, pp. 765-769; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico...», p. 80.

formaban parte de esta portada y que fueron reutilizadas en este lugar. Estos relieves muestran dos arpías afrontadas, dos basiliscos entrelazados por el cuello y la cola, un santo o apóstol que porta nimbo y lo que parece ser un libro, un ave, un cuadrúpedo, un perro y un jinete.

En el brazo sur del actual transepto se conservan cuatro capiteles románicos reutilizados como ménsulas que recogen los nervios de la actual bóveda. En ellos se representan dos leones atrapando a dos ciervos, una arpía y un dragón, dos pavos reales, y una escena de coito. Aunque su escultura muestra una cronología de finales del siglo XII o principios del XIII, es decir, cercana a la realización de la portada, en la *Enciclopedia del Románico* señalan las diferencias estilísticas entre estos capiteles y las dovelas, por lo que debieron trabajar dos talleres distintos en momentos sucesivos en torno al 1200<sup>548</sup>.

Volviendo a la portada, san Miguel aparece vestido con túnica, nimbado y con grandes alas, sosteniendo la balanza con su mano derecha (imagen II-8). La mala conservación del relieve no permite apreciar algunos detalles de esta figura, siendo imposible precisar si portaba algo en su otra mano. El brazo de la balanza se muestra desnivelado, inclinado hacia la derecha del arcángel, el costado que generalmente corresponde a las buenas acciones. El platillo contiene una figurita con la cabeza ligeramente ladeada. No es posible conocer el contenido del extremo opuesto a causa del desgaste de la obra<sup>549</sup>.

El siguiente relieve muestra a dos ángeles transportando a un alma (imagen II-9). El cuerpo encamado de un personaje ocupa todo el largo de la dovela<sup>550</sup>. Su cabeza, situada en el extremo izquierdo, ha desaparecido, pero puede apreciarse la silueta por la forma que ha quedado en la piedra. El cuerpo aparece totalmente

---

<sup>548</sup> GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico...*, Burgos, vol. II, p. 769.

<sup>549</sup> La *Enciclopedia del Románico* afirma que en este platillo ha sido colocado un sapo, posiblemente como alusión al pecado de la lujuria: GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico...*, Burgos, vol. II, p. 767.

<sup>550</sup> La imagen del difunto colocado sobre el lecho mortuorio y cubierto por una sábana, con la imagen de la *elevatio animae* sobre él, se encuentra de manera frecuente en sarcófagos realizados en fechas tempranas, tales como el perteneciente a doña Sancha, emplazado originariamente en el monasterio de Santa Cruz de la Serós (Huesca) y datado en la primera mitad del siglo XII, o el de doña Blanca de Navarra, actualmente en el monasterio de Santa María la Real de Nájera (La Rioja), fechado en la segunda mitad de siglo (SILVA Y VERÁSTEGUI, S.: «La escultura funeraria...», pp. 333-338).

cubierto por una sábana. Sobre él, una pareja de ángeles que surge de entre las nubes situadas a sus pies sostiene una figurita en un paño, la imagen del alma abandonando el cuerpo del fallecido. Parece que el destino que le aguarda es positivo, ya que en esta ocasión son ángeles quienes la acompañan.

En la siguiente dovela, una cabeza monstruosa sobresale entre unas hojas de acanto. A continuación se encuentran dos personajes (imagen II-10). El de la izquierda se presenta de frente y viste una túnica. La figura colocada a su lado no parece humana. Su cabeza es de pequeño tamaño, en contraposición a su cuerpo alargado. Sus brazos también son demasiado cortos para su estatura. Viste una especie de taparrabos formado por plumas y sus piernas terminan en garras. Uno de sus brazos rodea al otro personaje, mientras que apoya su otra mano en el hombro en un gesto amistoso. Sus cabezas están muy próximas, el diablo parece hablarle al oído. Esta imagen podría ser interpretada como la tentación del demonio y de esta manera formar parte de una narración sobre la caída en el pecado y el consiguiente juicio del alma. En la *Enciclopedia del Románico* llevan a cabo una interpretación diferente, que nos parece acertada. En primer lugar, el alma que abandona el cuerpo del fallecido es transportada por ángeles, no por demonios. Si se tratase de un alma que se ha dejado llevar por la tentación, serían estos seres infernales quienes acudirían a su muerte, tal y como ocurre en otras ocasiones, como en el pesaje de la galería de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre, que analizaremos a continuación. En segundo lugar, la balanza de san Miguel indica que el pesaje resulta favorable para el alma juzgada, algo que resultaría incoherente tras presentar al personaje juzgado como alguien que ha sucumbido al demonio. Por lo tanto, el relieve que muestra la tentación no corresponde al juicio del alma, sino que probablemente formaba parte de otro ciclo narrativo, representando las tentaciones de Cristo o Herodes aconsejado por el diablo<sup>551</sup>.

Por otra parte, los relieves de la psicostasis y el transporte del alma sí parecen estar directamente relacionados, mostrando dos episodios referentes a un

---

<sup>551</sup> El diablo tentando a Herodes aparece representado en iglesias cercanas, como en un capitel de Santa Cecilia de Aguilar de Campoo (Palencia) y, pertenecientes a la provincia de Soria, en una dovela de Santo Domingo, en un capitel de San Juan de Duero y en la catedral de El Burgo de Osma (HERNANDO GARRIDO, J. L.: «La representación del diablo...», p. 206).

mismo personaje: el fallecimiento del individuo y la partida de su alma, es decir, el momento en el que los ángeles acuden para transportarle ante el tribunal del más allá, y el inevitable juicio divino inmediato a la muerte llevado a cabo mediante el pesaje de las acciones morales.

#### **2.4.1.d.- El juicio de la galería de Rebolledo de la Torre**

El siguiente juicio del alma se representa en dos capiteles pertenecientes a la galería porticada de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (Burgos)<sup>552</sup>. El presente ejemplo, además de destacar por su calidad plástica, es el único en el que se han representado las consecuencias negativas del pecado que acaecen en el mismo momento de la muerte.

Este edificio, levantado en aparejo de irregular sillería caliza y arenisca, es obra fundamentalmente del siglo XVI, aunque en su reconstrucción se respetó parte del muro meridional de la primitiva nave, así como la galería porticada que otorgó al templo la declaración como monumento nacional en 1931.

Se trata de una iglesia de dos naves de igual longitud, separadas por dos pilares y cubiertas por bóveda de crucería. La principal y más amplia es la nave meridional, la cual reaprovecha parcialmente el alzado del templo románico, incluyendo la portada. Ésta consta de arco de medio punto, aparentemente reconstruido, y dos arquivoltas decoradas con bolas y tallos entrelazados. Uno de los capiteles de esta portada presenta ornamentación vegetal, mientras que el otro ha sido rehecho. Entre el pórtico y la cabecera se dispuso una sacristía de planta

---

<sup>552</sup> La galería y los capiteles de Rebolledo de la Torre cuentan con numerosos estudios, entre los que destacan HUIDOBRO, L.: «Rebolledo de la Torre», *La Hormiga de Oro*, nº 48 (1931), pp. 168-170; PÉREZ CARMONA, J.: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1959), pp. 173-174; VILLALOBOS, I. A.: «Sobre el atrio románico y la fortaleza de Rebolledo de la Torre», *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 171 (1968), pp. 214-219; RUIZ MALDONADO, M.: *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986, pp. 108-110; LAFORA, C. R.: *Por los caminos del románico porticado. Una fórmula arquitectónica para albergar el derecho a la libertad*, Madrid, 1988, pp. 172-174; GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico...*, Burgos, vol. I, pp. 443-456; HERNANDO GARRIDO, J. L.: «La representación del diablo...», pp. 195-202; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico...», p. 88.



cuadrada. La torre que se eleva a los pies de la iglesia corresponde a la etapa renacentista.

La galería porticada de esta iglesia constituye el elemento más interesante del conjunto, donde la calidad de su escultura añade un indudable interés al monumento. Sus dimensiones son de unos 17 metros de largo por más de 4,5 de ancho. Presenta planta rectangular, una descentrada portada de arco apuntado, y diez arcos de medio punto sobre columnas que apoyan en basamento. Si bien algunas de ellas son pareadas y otras simples, todas presentan capitel único. En el paramento externo de la galería se encuentran cuatro haces de columnas pareadas. Tres de sus capiteles son de temática vegetal, mientras que en el cuarto se muestra el sacrificio de Isaac. Éstos alcanzan la línea de la cornisa, integrándose entre los canchillos labrados, en los que aparecen representadas diferentes figuras y fauna fantástica.

En el muro de cierre occidental se abre una ventana abocinada, decorada tanto interior como exteriormente. En ella se encuentra una inscripción en latín que informa sobre la constitución del núcleo de Rebolledo de la Torre, llevada a cabo por el abad Domingo el 22 de diciembre del año 1186, además de nombrar al artífice del pórtico, el maestro Juan de Piasca. La expresión *de fundamentis* utilizada en esta inscripción apunta a que se trata de una primera ocupación del lugar, aunque otros datos parecen insinuar la existencia de una población anterior. Sea como fuere, esta información debe ser tratada con cautela, ya que no ha podido ser confirmada<sup>553</sup>.

En el exterior, los dos capiteles pertenecientes a las columnas que sostienen el arco de esta ventana se decoran con dos leones afrontados y con acantos y volutas. La columnilla del parteluz posee, a modo de capitel, una cabeza monstruosa que muerde el fuste, y el arco está decorado con carnosos acantos. En el interior, el alfiz contiene la escena de la Tentación de Adán y Eva. Los primeros padres se disponen en los laterales, enmarcados por un fondo arquitectónico,

---

<sup>553</sup> Sobre las posibles referencias a Rebolledo de la Torre anteriores al año 1186, véase GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico...*, Burgos, vol. I, pp. 443-444.

mientras que en el centro aparece el árbol prohibido, con la serpiente enroscada en su tronco y sobrevolado por la paloma, símbolo de la presencia divina.

La arquería es soportada por trece capiteles. Comenzado por el lado izquierdo respecto al espectador, los dos primeros son vegetales. A continuación, uno de los que analizaremos, donde se representa la caída en el pecado y la muerte de un avaro. El cuarto muestra dos parejas de grifos afrontados. En el quinto, el juicio llevado a cabo mediante la balanza. Los cuatro capiteles siguientes presentan decoración vegetal, apareciendo en alguno de ellos una cabeza monstruosa entre los tallos y hojas. En el décimo se muestra el combate de dos jinetes, seguido por otro en el que vemos dos parejas de grifos y a un guerrero luchando contra una serpiente alada. En el penúltimo se encuentran diferentes animales y seres fantásticos, y finaliza este grupo de capiteles con la representación de Sansón desquijarando al león.

Comenzamos por el análisis del tercer capitel, en el que aparece un avaro. El cimacio contiene un friso de hojas de cardo. La narración comienza con una composición formada por tres personajes. En el centro, un personaje con el pelo largo, barba, bigote y las manos levantadas porta una bolsa colgada alrededor del cuello que le identifica como avaro (imagen II-11). Su desnudez indica que la escena se sitúa en el más allá, puesto que el individuo ha sido representado como alma. A la izquierda se encuentra un diablo, aparece desnudo, con cuerpo humano, pero su monstruosa cabeza le delata como ser infernal. Posee una especie de cresta o bucles llameantes que conforman su pelo y su barba, además de tener una gran boca similar a un pico de ave y un enorme ojo. Aunque ha desaparecido una parte de sus brazos, es posible apreciar que una de sus manos agarra al avaro por la muñeca.

Solamente se conserva la parte inferior del cuerpo de la figura situada al otro lado del pecador. Los pliegues de sus vestiduras recuerdan a los ropajes angelicales, pero esta túnica es demasiado corta, deja la parte inferior de las piernas al descubierto, algo inusual en las representaciones de los ángeles. Podría tratarse de otro demonio, puesto que existen ejemplos cercanos en los que un diablo viste una especie de falda corta con pliegues, como uno de los que aparecen en la portada de la Coronería de Burgos. Además, en el caso de la catedral burgalesa el

demonio también está situado junto a un avaro, al que sujeta por el pelo y por la bolsa. Quizás el personaje de la galería de Rebolledo de la Torre agarraba al individuo barbado por la muñeca, tal y como sucede en el otro lado de la imagen, pero la pérdida de la mitad superior de esta figura imposibilita su identificación. A pesar de todo, esta imagen representa al avaro en el más allá, aprisionado por al menos un demonio, posiblemente en el momento de su traslado al lugar de tormento.

Continuamos la lectura del capitel dirigiéndonos hacia la derecha. En este lado se representa a un personaje con el pelo rizado, barba y bigote, girado hacia la izquierda y sosteniendo un garrote o un pez que apoya en su hombro (imagen II-12)<sup>554</sup>. En este costado del capitel también aparece parte del cuerpo de una figura que pertenece a la siguiente imagen. Se trata de una mujer arrodillada, colocada en el extremo izquierdo del relieve, junto a la cabecera de una cama en la que yace el avaro, reconocible por el pelo, la barba y el bigote (imagen II-13). En la cabeza porta una cinta con un casquete situado sobre la frente que recuerda al que visten los judíos, la kipá. Esto manifestaría una conexión entre el pecado de la avaricia y los judíos, aunque no podemos asegurar que se trate de una kipá al no conocer otros casos en los que se coloque en la frente.

El rostro de la mujer y su gesto al acercar la mano a su cara muestran su dolor ante la visión del difunto, seguramente se trate de su esposo. Una sábana cubre el cuerpo del avaro hasta la altura del pecho, donde reposa uno de sus brazos. Su alma abandona el cuerpo a través de su boca, en la que puede verse una parte de ella, aunque se ha perdido el fragmento que la conecta con el resto del alma. Varias bestias similares a leones rodean el lecho, dos de ellas agarran las patas de la cama mientras una tercera se encuentra sobre el difunto. Este ser infernal sujeta una cadena que termina en el cuello del alma mientras que otro

---

<sup>554</sup> Este objeto ha sido interpretado como un pez en alusión al vicio de la lujuria por HERNANDO GARRIDO, J. L.: «La representación del diablo...», p. 201; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico...», p. 88. De esta manera nos encontraríamos ante el binomio avaricia-lujuria que suele aparecer asociado a las representaciones del pesaje, si bien en este caso no aparece la lujuriosa, sino que el pecado es encarnado en una figura masculina. En el capítulo anterior hemos analizado diferentes obras en las que aparecen estos dos pecados acompañando a la psicostasis, tales como el Infierno que forma parte del Beato de Silos (1109-1120), uno de los capiteles de La Purísima de Sobrepenilla (Cantabria), datado entre finales del siglo XII y principios del XIII, y las pinturas del siglo XIV de la iglesia de San Martín de Tours (Gaceo, Álava).

demonio que se encuentra de pie a los pies de la cama también aprisiona el alma del avaro por el brazo. Estos diablos acuden al momento de la muerte del pecador para llevarse su alma.

El relieve de la portada sur de San Pedro de Moissac en el que se muestra la muerte del rico Epulón presenta numerosos puntos en común con el capitel de Rebolledo de la Torre. En el caso francés aparece el difunto en su lecho, con una mujer arrodillada a su lado, llorando (en este caso se ha colocado frente a la cama, no en la cabecera). El alma de Epulón abandona su cuerpo saliendo por la boca, y en el mismo momento, unos demonios la atrapan. Uno de los diablos porta una gran bolsa, referencia al pecado de avaricia por el que se le acusa<sup>555</sup>. José Luís Hernando Garrido ha interpretado la escena de la muerte del avaro de Rebolledo de la Torre como el fallecimiento del rico Epulón<sup>556</sup>. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en Moissac, no existen pruebas que relacionen a este personaje bíblico con el avaro de la galería burgalesa. En la fachada francesa también se ha representado la escena del banquete, junto al pobre Lázaro lamido por los perros. Asimismo, se muestra a los dos personajes en sus correspondientes destinos en el más allá: Lázaro en el seno de Abraham y Epulón en el infierno. Nada de esto aparece en la galería de Rebolledo de la Torre, por lo que consideramos que aquí se muestra el juicio de un avaro anónimo.

De todas maneras, las dos imágenes presentan ciertas similitudes, lo que podría estar indicando la influencia de las formas y de la composición del relieve de Moissac en la escultura de Rebolledo de la Torre. El Camino de Santiago podría explicar la difusión de estas imágenes ya que, aunque esta población no forma parte de las que componen la ruta jacobea, su proximidad a centros como Frómista y Burgos apoyaría esta hipótesis.

La escena del juicio se representa en un capitel que se encuentra adosado a un pilar, por lo que la superficie decorada es menor. La esquina izquierda ha perdido completamente la imagen que exhibía, pero aún permanecen visibles las

---

<sup>555</sup> Sobre los relieves de Moissac, véase SCHAPIRO, M.: «The Romanesque Sculpture of Moissac, II», en *Romanesque Art*, Londres, 1977, pp. 230-247; BASCHET, J.: *Les justices de l'au-delà...*, pp. 248-249.

<sup>556</sup> HERNANDO GARRIDO, J. L.: «La representación del diablo...», pp. 197-201.

grandes alas que indican que la figura desaparecida era un ángel (imagen II-14). El hecho de que se haya colocado tan cercano a la balanza, colocada en el centro de la composición, sugiere que podría tratarse de san Miguel. La mayor parte del platillo más próximo al arcángel ha sido destruida, por lo que no es posible conocer su contenido (imagen II-15). En cambio, en el contrario se aprecian perfectamente una pila de monedas que simbolizan el pecado de avaricia del protagonista del anterior capitel, aunque también podría tratarse de la representación del conjunto de malas obras o de contrapesos<sup>557</sup>. De cualquier modo, el gran demonio situado junto al platillo confirma que se trata del lado correspondiente a los pecados, dado que coloca su mano en las cuerdas que lo sostienen para inclinarlo a su favor.

En esta ocasión el arcángel no sostiene la balanza, ni siquiera pende del techo como hemos visto en otras obras, sino que quien la sujeta es un personaje colocado cabeza abajo en el nivel superior de la imagen. Esta figura es idéntica a las almas que aparecen en numerosas representaciones, a excepción de su posición cabeza abajo, que la identifica como un ser maléfico. Otras dos figuras humanas se han representado junto a la balanza. Todas ellas son muy similares al ánima del avaro representada en el capitel anterior en el momento de abandonar su cuerpo, su cabello es prácticamente igual y todas aparecen desnudas. La cabeza de una de ellas se encuentra cercana al ala del ángel y un poco más abajo se representa una pierna que podría pertenecerle, aunque el movimiento que muestra no parece concordar con la expresión de serenidad de su rostro. La última de las figuras aparece entre los platillos, una de sus manos sujeta la cuerda que sostiene el plato que contiene las monedas. Es extraño que un alma aparezca de esta manera, los personajes que agarran la balanza suelen ser los demonios, con la intención de interferir en el resultado del pesaje. En este caso, sería ilógico que el ánima tuviera ese propósito, sería algo contrario a sus intereses, así que interpretamos este gesto como una manera de sostenerse. Asimismo, parece que tiene sus pies dentro del platillo, lo que la identificaría con el alma que está siendo juzgada, el alma del difunto protagonista del capitel anterior. Estos tres personajes podrían ser

---

<sup>557</sup> En la psicostasis de uno de los tímpanos de la catedral de Worcester (Inglaterra) aparecen tres objetos redondos en uno de los platillos y una figura humana en el contrario. En este caso los objetos han sido identificados como contrapesos, ya que no hay evidencias que sugieran otra interpretación (PERRY, M. P.: «On the psychostasis...», p. 210).

interpretados como las almas que van a ser pesadas en las balanza o que ya han pasado por el juicio, aunque el hecho de que uno de ellos sea quien la sostenga plantea varios interrogantes, además de que este personaje posee un carácter negativo. El lateral restante se ha decorado con hojas de acanto.

Paulino Rodríguez Barral señala la relación entre el tema escatológico narrado en los capiteles y la posible función funeraria del pórtico de Rebolledo de la Torre<sup>558</sup>. Estos espacios fueron utilizados como lugares privilegiados de enterramiento en el ámbito hispánico, al menos entre los siglos XII al XIV, tal y como demuestran epígrafes y restos monumentales<sup>559</sup>. De este modo las escenas de la muerte y el posterior juicio en el más allá se adecuarían perfectamente al cometido del espacio en el que se encuentran.

#### **2.4.2.- El juicio del alma en la pintura**

Por último, el juicio del alma perteneciente al conjunto mural de Santa María de Valberzoso (Palencia) se caracteriza por la aparición de la Misa de san Gregorio junto a una imagen de la psicostasis. El treintenario de misas que se celebraban para menguar la estancia de los difuntos en el purgatorio está presente en esta imagen de la Misa, por lo que el pesaje de la balanza sólo puede aludir al juicio por el que se decide enviar a las almas a este lugar del más allá.

---

<sup>558</sup> El autor refiere otros casos en los que la imagen del arcángel san Miguel con la balanza aparece integrada en entornos funerarios, como la portada meridional de San Miguel de Biota (Zaragoza), espacio utilizado como área de enterramiento desde el momento de su edificación, y la portada del monasterio de Santa María de Ripoll (Gerona), lugar en el que pudo haber existido un pórtico, donde fueron encontrados un sepulcro y fragmentos de diversos sarcófagos que indicarían la función funeraria de la estructura. RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico...», pp. 83-84, 92-93, 97.

<sup>559</sup> BANGO, I. G.: «Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 40-41 (1975), pp. 179-180; BANGO, I. G.: «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U. A. M.)*, 4 (1992), pp. 93-132.

### 2.4.2.a.- Las pinturas de Valberzoso

Santa María de Valberzoso (Palencia) es una iglesia románica de carácter rural, con una sola nave, cubierta con bóveda de cañón apuntado, un gran arco toral también apuntado y ábside semicircular cubierto con bóveda de horno, precedido de presbiterio rectangular. Su portada se abre en el lado sur, y aparece protegida por un atrio cubierto construido en el siglo XVII. La decoración escultórica es de temática vegetal o con motivos geométricos. Conserva un conjunto pictórico localizado en el ábside, el presbiterio y el muro del evangelio<sup>560</sup>.

Las pinturas se estructuran en registros horizontales que se dividen en compartimentos cuadrangulares donde son representadas las diferentes escenas<sup>561</sup>. La Virgen protagoniza la cuenca del ábside, coronada con la Asunción, y en los siguientes dos registros se representan temas relativos a la vida de la Virgen y a la infancia de Cristo.

Bajo la imposta, una ventana separa las imágenes. A su derecha, un gran recuadro dedicado al tema de la Matanza de los Inocentes. A la izquierda de la ventana, la Misa de san Gregorio (imagen II-16). En esta escena aparece el santo arrodillado, elevando la Sagrada Forma que sostiene en sus manos. Dos acólitos colocados a ambos lados le asisten en la misa, sosteniendo un cirio en sus manos. Alrededor del altar se han colocado diferentes atributos de la Pasión, y tras él se encuentra Cristo representado como Varón de Dolores, mostrando las heridas que le infligieron en su sacrificio por la humanidad.

La escena de la Misa de san Gregorio, que poseía una especial relevancia a causa de la aparición del Varón de Dolores, tuvo una gran difusión durante los siglos XV y XVI debido a las notables indulgencias que los Papas atribuyeron a esta obra, por la que otorgaban un extraordinario número de años de perdón al realizar plegarias ante ella. Existen dos versiones sobre el origen de este tema. La primera propuesta se basa en lo ocurrido durante una de las misas celebradas por san Gregorio, en la cual uno de los asistentes dudó de la presencia real de Cristo en la

---

<sup>560</sup> Sobre esta iglesia románica, véase GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vol. I, Aguilar de Campoo, 2002, pp. 457-462.

<sup>561</sup> El conjunto mural es analizado en BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea...*, pp. 197-208; MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval...*, pp. 89-130.

hostia, por lo que el Papa realizó una plegaria y Cristo descendió sobre el altar con los estigmas y rodeado por los instrumentos de la Pasión<sup>562</sup>. Además de este relato, Louis Réau expone otra versión, donde Cristo se habría aparecido a san Gregorio durante la celebración de una misa a causa de que este santo está vinculado con la redacción del *Sacramentario*<sup>563</sup>.

Otro factor que ayudó en la propagación del tema fue la devoción por las treinta misas gregorianas que se ofrecían por el alma de los difuntos<sup>564</sup>. Esta costumbre proviene de las treinta misas celebradas por san Gregorio por el alma de un monje que había incumplido su voto de pobreza. Aunque el abad del monasterio lo prohibió, san Gregorio llevó a cabo las misas y al finalizar el alma del monje se le apareció para explicarle que había sido liberado del purgatorio<sup>565</sup>.

La siguiente imagen hacia la izquierda representa a san Juan Bautista portando un libro sobre el que descansa un pequeño cordero. A continuación, en el muro del presbiterio, san Miguel con la balanza lanceando al demonio (imagen II-17). El arcángel aparece vistiendo el atuendo militar, indumentaria con la que aparece de manera habitual en estas fechas. Posee unas grandes alas, y sus pies pisotean al demonio, quien se retuerce bajo ellos. Éste muestra manos y pies palmeados, y estira uno de sus brazos hacia uno de los platillos de la balanza. La lanza, sostenida por el arcángel, se clava en uno de sus ojos. El deficiente estado de la pintura no permite conocer qué es pesado en esta balanza, aunque se puede ver un pequeño bulto en uno de ellos, probablemente una pequeña figurita, tal y como aparece en la imagen perteneciente a las pinturas murales de la iglesia de Santa Olalla de La Loma (Valdeolea, Cantabria, imagen I-6). Al lado de san Miguel se ha colocado un personaje que ha sido identificado como Santiago Peregrino, aunque

---

<sup>562</sup> La redacción de este relato es tardía, no se encuentra en ninguna de las *Vita* de san Gregorio ni en la *Leyenda Dorada* de finales del siglo XIII (MÂLE, E.: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1995, pp. 98-100; RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 4, Barcelona, 1997, pp. 53-54).

<sup>563</sup> RÉAU, L.: *Iconografía...*, tomo 2, vol. 4, pp. 53-54.

<sup>564</sup> El retablo de Cogollos (Burgos) realizado por Pedro Berruguete, actualmente en el Museo de Burgos, manifiesta perfectamente la relación entre esta imagen y las misas que se llevaban a cabo por los difuntos. En la pintura aparece san Gregorio sosteniendo la hostia frente a Cristo, quien se le ha aparecido sobre el altar. A la derecha de la composición una ventana abierta muestra el purgatorio, donde los ángeles socorren a las almas que han finalizado su estancia allí, todo ello bajo la supervisión de Dios Padre.

<sup>565</sup> SCHILLER, G.: *Iconography of Christian Art*, vol. 2, London, 1972, p. 226. Sobre el desarrollo de estas misas en la Corona de Castilla, véase GUIANCE, A.: *Los discursos sobre la muerte...*, pp. 74-76.



Aurelio A. Barrón sugiere que podría tratarse de Abraham<sup>566</sup>. Este autor ha relacionado la aparición del posible Abraham con la psicostasis a causa de la iconografía propia del patriarca como imagen del limbo<sup>567</sup>. Generalmente el seno de Abraham es representado mediante una figura que sujeta con ambas manos un paño en el que se encuentran pequeñas representaciones de almas. En este caso se ha perdido la parte central de la figura donde aparecería el paño con las almas, pero el personaje sostiene una caña de bambú con su mano izquierda, lo que no le permitiría portar dicho paño, por lo que no estamos de acuerdo con esta referencia al seno de Abraham.

En la bóveda, los Desposorios de María, y en la parte superior, el martirio de san Sebastián. A continuación, la Flagelación. En el siguiente recuadro se ha representado a Cristo con la cruz a cuestas. En el muro sur, pared opuesta a la representación de san Miguel, se abrió una ventana, resultando la pérdida de las pinturas que contenía esa pared, de las que pueden apreciarse algunas líneas de los recuadros. Aurelio A. Barrón señala que en otras iglesias cercanas este muro aparece dedicado a la Pasión o al Juicio Final, hecho que podría haber ocurrido en Valberzoso<sup>568</sup>.

El arco se adorna con motivos florales y en la parte inferior y a los lados de éste se han representado diferentes santos y santas. En el muro de la epístola, al otro lado del arco, se representa la Santa Cena (imagen II-18). Bajo la mesa aparece una inscripción que nos ofrece el nombre del comitente, de quien nada se sabe, pero se le supone un civil, un noble de la zona, y la fecha de la realización de las pinturas: «Esta obra mandó faser Juan Gonzalez padre de Trystan. Fysose ano de mill e CCCC e LXXXIIII»<sup>569</sup>. Esta fecha permite datar esta obra y dar una referencia para las del grupo atribuido al taller.

Junto a esta inscripción ha sido representado un caballero vestido con armadura y portando una lanza. Santiago Manzarbeitia sospecha que pueda

---

<sup>566</sup> Santiago Manzarbeitia lo identifica como Santiago Peregrino (MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval...*, pp. 106-107).

<sup>567</sup> BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea...*, p. 204.

<sup>568</sup> BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea...*, p. 197.

<sup>569</sup> El año que contiene la inscripción ha sido interpretado de diferentes maneras: 1483, 1484, 1486 y 1487 (MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval...*, pp. 116-117). A nuestro parecer, la fecha es la de 1484, tal y como apunta Santiago Manzarbeitia.

tratarse de Tristán, hijo de quien mandó realizar esta obra. Según el autor, la inscripción apunta a que el conjunto pictórico podría constituir una obra votiva de carácter funerario, un encargo de Juan González para honrar la memoria de su hijo fallecido, como sufragio por su alma. Esta hipótesis se sustenta en la presencia de la Misa de san Gregorio en referencia al treintenario de las misas que se celebran por los difuntos. Asimismo, la aparición de san Juan junto a esta escena respondería a esta donación por parte de Juan González, de quien el Bautista sería su santo patrón<sup>570</sup>.

Los treintenarios fueron solicitados por todos los grupos sociales, pero Carlos Polanco destaca la presencia de miembros de la oligarquía urbana que hicieron uso de estos ciclos de misas como una manera de dejar constancia de su posición social<sup>571</sup>, lo que se correspondería con la hipótesis de que un noble de la zona hubiese encargado estas pinturas. Este mismo autor también señala la alta consideración que tuvo entre las clases dominantes y los enriquecidos mercaderes burgaleses el tener una capilla, y las grandes sumas de dinero que se destinaban tanto a su mantenimiento como a su mobiliario y decoración<sup>572</sup>, por lo que podría ser probable que las pinturas de esta iglesia respondieran a un interés por honrar la memoria de un familiar, al mismo tiempo que se le concede una ayuda en el más allá. Además, teniendo en cuenta que la representación del donante es uno de los rasgos distintivos de la evolución de la mentalidad y el arte nobiliar en esta época<sup>573</sup>, nos parece posible esta hipótesis de Santiago Manzarbeitia.

Por otra parte, Aurelio A. Barrón defiende acertadamente una conexión entre el arcángel con la balanza y la representación de la Misa de san Gregorio a causa de la gran difusión de la que gozaba la realización de las treinta misas en esta época debido a sus efectos benéficos sobre las almas del purgatorio<sup>574</sup>. De cualquier modo, la colocación de esta escena en un conjunto en el que aparece la

---

<sup>570</sup> MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval...*, pp. 117, 121-127.

<sup>571</sup> POLANCO, C.: *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*, Salamanca, 2001, p. 211.

<sup>572</sup> POLANCO, C.: *Muerte y sociedad...*, pp. 296-301.

<sup>573</sup> CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, 1983, pp. 43-48.

<sup>574</sup> BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea...*, p. 202.

psicostasis expresa un claro mensaje referente al juicio de las almas<sup>575</sup>. El recuerdo del purgatorio está presente en la escena de la Misa, y con él el juicio de las almas.

## 2.5.- Los discursos sobre el juicio del alma y su reflejo en las manifestaciones artísticas

El juicio del alma ha sido plasmado por el arte medieval de diferentes maneras. Varios historiadores del arte, entre los que destacan Jérôme Baschet, Virginia Brilliant y Marcello Angeben, han indicado distintas formas que adopta la evaluación de las almas tanto en las manifestaciones artísticas como en las literarias<sup>576</sup>. En los siguientes párrafos vamos a realizar una comparación entre las representaciones dedicadas a esta temática que se encuentran en las diócesis situadas en el nordeste de la Corona castellana y las diferentes geografías a las que estos autores han dedicado sus estudios.

En primer lugar debemos hacer referencia a las imágenes que muestran a los ángeles llevando a cabo el transporte del alma hacia el cielo, también conocidas como *elevatio animae*, sin que presenten relación alguna con una escena de juicio (tal y como ocurre en la antigua portada de Nuestra Señora de la Asunción de Avellanosa del Páramo)<sup>577</sup>. Esta escena alude al momento post mórtem en el que el

---

<sup>575</sup> En otra de las iglesias decoradas por el mismo autor o taller también se alude al juicio del alma por medio de la aparición de la psicostasis y la imagen de la Misa. Se trata de la obra pictórica de San Cebrián de Mudá (Palencia), realizada unos años más tarde que las pinturas de Valberzoso, que no analizamos en este estudio a causa de su pertenencia a la diócesis palentina. Ambos ejemplos son muy similares, dado que los artistas que los llevaron a cabo compartían una misma técnica y unos mismos modelos iconográficos. Sobre esta obra, véase MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval...*, pp. 149-184; BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea...*, pp. 177-186, si bien la imagen de la Misa de san Gregorio no es comentada ya que en las fechas en las que fueron realizados estos estudios permanecía oculta.

<sup>576</sup> BASCHET, J.: «Jugement de l'âme...», pp. 173-179; BRILLIANT, V.: «Envisaging the Particular Judgment in Late-Medieval Italy», *Speculum*, vol. 84, nº 2 (abril 2009), pp. 314-346 (la autora publica en este artículo los aspectos principales de su tesis doctoral dedicada al juicio del alma titulada *Envisaging the Particular Judgement in Trecento Italy*, University of London, Courtauld Institute of Art, 2005); ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 52-113.

<sup>577</sup> Por citar algunos ejemplos que pertenecen al territorio al que dedicamos nuestro estudio, se encuentran ángeles conduciendo el alma a los cielos en el sepulcro realizado en el siglo XII, perteneciente a Blanca de Navarra (monasterio de Santa María La Real de Nájera, La Rioja), en el de san Juan de Ortega (San Juan de Ortega, Burgos, finales del siglo XII), en el de la abadesa Doña Urraca (monasterio de Cañas, La Rioja, finales del siglo XIII), además de en la portada del siglo XIV de San Bartolomé de Logroño (La Rioja), y en algunos capiteles del siglo XV de Nuestra Señora de la Asunción de Santa María del Campo (Burgos), entre otros.

alma abandona el cuerpo y es conducida al paraíso. Jérôme Baschet explica que en su estudio no son analizadas las modalidades no conflictivas del acceso al más allá, ya que éstas no muestran la noción de “juicio” a la que dedica su artículo, es decir, no considera este tipo de imágenes como representaciones judiciales<sup>578</sup>. Compartimos la opinión de Baschet sobre este punto, puesto que la ascensión del alma por sí sola no hace referencia al procedimiento judicial sino, en todo caso, a un momento posterior, en el que la sentencia ya ha sido pronunciada, por lo que no nos detendremos a analizar este tipo de escenas<sup>579</sup>.

Una de las formas que adquiere el juicio del alma es la disputa entre ángeles y demonios por la posesión del alma. Se trata de una situación que aparece de manera más frecuente en las narraciones que en el arte. Este tipo de relatos se extiende en Occidente a partir del siglo IV<sup>580</sup>, mientras que la iconografía desarrollará esta imagen especialmente a partir del siglo XII<sup>581</sup>. Anteriormente hemos podido comprobar que estas discusiones entre ángeles y demonios también aparecen de manera significativa en las narraciones pertenecientes a la Corona de Castilla a lo largo de la Baja Edad Media, ya que se encuentran en la obra de Berceo,

---

<sup>578</sup> BASCHET, J.: «Jugement de l'âme...», p. 173.

<sup>579</sup> Este motivo iconográfico es utilizado para mostrar la ascensión directa al cielo de la que disfrutaban las almas de los santos, para quienes no es necesaria la limpieza de faltas llevada a cabo en el purgatorio. El capitel románico dedicado al martirio de san Ginés perteneciente a la iglesia de San Gil (Luna, Zaragoza) o el cenotafio de los santos Vicente, Sabina y Cristeta conservado en San Vicente de Ávila, obras de la segunda mitad del siglo XII, son un ejemplo de ello. Asimismo, la *elevatio animae* es representada de manera frecuente en las escenas de la muerte del pobre Lázaro (como por ejemplo, en uno de los tímpanos de la portada occidental de San Vicente de Ávila) y en la ascensión del alma del buen ladrón crucificado junto a Cristo (sobre este tipo de representaciones, véase MERBACK, M. B.: *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, 1999, pp. 230-241). Por otra parte, esta imagen aparece habitualmente en la decoración de los templos, sin necesidad de formar parte de ningún conjunto referente a algún santo o santa. Consideramos que en estos casos su lectura ofrece dos posibilidades: además de aludir al alma de un santo, puede ser identificada como la ascensión de aquellas almas que han finalizado su purificación en el más allá y son trasladadas a su siguiente destino. Ahora bien, esta imagen también es utilizada para la representación de almas ordinarias, especialmente en sepulcros de personajes pertenecientes a las altas esferas de la sociedad. Virginia Brilliant señala que de esta manera se presenta al difunto como alguien que posee la misma condición que los santos a causa de este acceso al cielo de manera inmediata. Aunque no exista un reconocimiento oficial, menciona la autora, esta imagen supone la asimilación y el reconocimiento de la santidad de ese individuo (BRILLIANT, V.: «Envisaging the Particular Judgment...», pp. 317-324). A nuestro parecer, estas imágenes manifiestan el deseo del individuo por conseguir la salvación, al margen de la posible equiparación con la condición de los santos.

<sup>580</sup> NTEDIKA, J.: *L'évocation de l'au-delà dans la prière...*, pp. 46-59; AMAT, J.: *Songes et visions...*, pp. 376-378.

<sup>581</sup> Sobre la aparición de algunos aspectos de la iconografía perteneciente al juicio del alma en obras tempranas, consultar MARKOW, D.: «The Soul of the Sinner. The Soul of the Saint: Some Aspects of the Iconography of Particular Judgment», *Perceptions*, t. 3 (1983-1984), pp. 17-25.

de la primera mitad del siglo XIII, en las *Cantigas de Santa María*, o en los escritos de san Vicente Ferrer, de principios del XV, entre otros. Por otro lado, la iconografía de las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos no recoge o no conserva esta manera de representar el juicio, mientras que es posible encontrarla tanto en la Corona castellana, como por ejemplo en las miniaturas que acompañan algunos de los relatos de las *Cantigas de Santa María* que hemos analizado, como en otros territorios europeos<sup>582</sup>.

Tampoco se encuentran las siguientes imágenes en el arte perteneciente al territorio estudiado. Nos referimos a las puestas en escena judiciales, donde se muestra un complejo escenario judicial en el que aparecen diferentes personajes que conforman el tribunal divino (Cristo, la Virgen, ángeles, santos, etc.). Algunos de los asistentes al proceso acompañan al alma y actúan como intercesores. Esta situación es la que aparece con mayor frecuencia en los textos castellanos presentados anteriormente, desde los primeros relatos que hemos analizado, redactados en el siglo XIII, como en aquéllos pertenecientes al siglo XV. Incluso en los relatos en los que la balanza es empleada como método de evaluación, ésta es utilizada, en la mayor parte de los casos, dentro de un contexto judicial presidido por Cristo Juez. También entre las miniaturas pertenecientes a las *Cantigas de Santa María* aparecen estas puestas en escena judiciales<sup>583</sup>. En algunas de las imágenes de fuera de la Corona de Castilla que muestran este tipo de juicio aparece representado el funeral del difunto junto a las figuras que forman el tribunal con el

---

<sup>582</sup> Nos referimos a las miniaturas pertenecientes a las cantigas 11 y 45, que se encuentran en el folio 19v y 67r del Códice Rico de El Escorial (Escorial T-I-1). De manera similar, es posible encontrar la disputa entre ángeles y demonios por el alma en una miniatura del *Liber Vitae*, proveniente de Winchester y datada en los años 1031-1032 (ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 67-70); en otra perteneciente al *Scivias* de Hildegarda de Bingen, fechada en 1165 (BASCHET, J.: «Jugement de l'âme...», p. 174; ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 63-64); en los frescos del siglo XII de la iglesia francesa de Saint-Martin de Vic (ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 76-77); o en un detalle de la pintura mural del *Triunfo de la Muerte* del Camposanto de Pisa (1330) (BRILLIANT, V.: «Envisaging the Particular Judgment...», pp. 325-327). En cuanto a la escultura, aparece en un capitel de la iglesia italiana de San Miguel de Pavia, datado alrededor del 1100 (ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 83-84); entre otros.

<sup>583</sup> Se encuentran en las miniaturas que acompañan a las cantigas 14, 26 y 45 (folios 23r, 40v y 67r del Códice Rico de El Escorial).

fin de contextualizar la escena en el momento posterior a la muerte del individuo<sup>584</sup>.

Por último, otra forma de representar el juicio del alma es mediante el examen de las buenas y malas acciones. La balanza suele ser el método más común utilizado para realizar esta comparación, aunque en los relatos puede llevarse a cabo de diferentes maneras, como por ejemplo empleando un listado de pecados y buenas obras contenido en libros, tal y como ocurría en algunos de los *exempla* castellanos estudiados en páginas anteriores. En el caso de las imágenes, este es el único tipo de representación que se encuentra en el arte de las dos diócesis estudiadas. En los ejemplos que hemos analizado, junto a la psicostasis aparece algún elemento que sitúa la escena en un momento inmediatamente posterior al fallecimiento del individuo, como puede ser un lecho mortuario o un sepulcro, o la escena de la Misa de san Gregorio, referencia evidente a la ayuda que se les puede prestar a las almas durante su estancia en el más allá.

Por otro lado, imágenes y textos presentan conexiones directas, como en el caso de la trampa que ejerce el demonio al manipular la balanza para variar el resultado del pesaje. Asimismo, hallamos diferencias entre los relatos y las escenas, ya que, como hemos mencionado en el capítulo anterior, en ninguno de los escritos aparece el arcángel san Miguel, mientras que él es quien sostiene la balanza en los relieves y pinturas. Ahora bien, es necesario señalar que el primer testimonio escrito castellano de los que hemos presentado en el que se emplea la balanza en el juicio de un alma es uno de los *exempla* contenidos en la obra del predicador san Vicente Ferrer, es decir, data de principios del siglo XV, mientras que cuatro de las cinco obras analizadas son anteriores a la redacción de estos textos, ya que fueron realizadas entre los siglos XII y XIII. Sin embargo, este tipo de relatos eran conocidos en otros lugares de fuera de la Corona castellana, incluso desde momentos anteriores, por lo que cabe suponer que su transmisión podría haber llegado a Castilla, si bien no conservamos pruebas escritas de ello.

---

<sup>584</sup> Algunas de estas imágenes se encuentran en un fresco del siglo XI de la cripta de San Clemente, en Roma (BRILLIANT, V.: «Envisaging the Particular Judgment...», pp. 332-333); o en el juicio de György Vesszös, conde de Zolyom, representado en el fresco de Zseliz (Hungría) alrededor del año 1388 (BASCHET, J.: «Jugement de l'âme...», p. 179), entre otros.

Los escritos e imágenes analizadas en el presente capítulo muestran el conocimiento sobre el juicio del alma que se hallaba en la sociedad castellana bajomedieval. El siguiente capítulo, dedicado al Juicio Final, completará la visión que existía sobre la justicia divina en este tiempo y lugar.

## **CAPÍTULO 3.- EL JUICIO FINAL**





### 3.1.- Introducción

En un contexto de crisis como el que se vive en diferentes momentos de la Baja Edad Media, con catástrofes como el hambre, las guerras, la peste, etc..., se impone una mentalidad pesimista que conlleva la certeza de la proximidad del fin. El pensamiento religioso presenta el pecado como causa de todos los males, por lo que el arrepentimiento y el seguir el camino marcado por la Iglesia se presentan como la única solución. Por otro lado, las creencias apocalípticas surgen en momentos como éste, comportando movimientos heterodoxos que aparecen por toda Europa, incluyendo la Corona castellana. A finales del siglo XII, la creencia milenarista volvió a aparecer con fuerza de la mano de Joaquín de Fiore<sup>585</sup>, quien, sin emplear la palabra milenio, anunciaba la venida de la Edad del Espíritu, una época de paz y felicidad que llegaría tras una etapa de violencia y desgracias<sup>586</sup>. A pesar de que su pensamiento pertenece al siglo XII, sus predicciones sobre la historia futura del mundo dieron lugar a numerosos movimientos heterodoxos y heréticos entre los siglos XIII y XV, como los espirituales franciscanos, los amaurianos, los apostólicos o los herejes de Durango, entre otros<sup>587</sup>.

De manera similar, las creencias sobre el fin de los tiempos también se nutren de la inspiración apocalíptica que alcanzó una gran difusión en la península

---

<sup>585</sup> A lo largo del siglo XII, en momentos anteriores a la aparición de las teorías de Joaquín de Fiore, comenzaron a esbozarse diferentes ideas milenaristas en escritos que profetizaban la llegada de una época ideal, fruto de la purificación de la Iglesia. Sobre este asunto, véase TÖPFER, B.: «Escatología y Milenarismo», en LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, 2003, pp. 254-255.

<sup>586</sup> El abad de Fiore ha dado lugar a numerosos estudios, además de coloquios como *Storia e messaggio in Gioacchino da Fiore*, en 1979, o *L'età' dello Spirito e la fine dei tempi in Gioacchino da Fiore e nel giochimismo medievale*, cuyas actas se publicaron en 1986. Contamos con obras pioneras como FOURNIER, P.: *Études sur Joachim de Flore et ses doctrines*, Paris, 1909; GRUNDMANN, H.: *Studien über Joachim von Floris*, Berlin, 1927; BUONAIUTI, E.: *Gioacchino da Fiore, i tempi, la vita, il messaggio*, Roma, 1931; entre otras. Remitimos al artículo de Claudio Caputano, donde reseñó la abundante bibliografía que se le dedicó a Joaquín de Fiore y a su obra durante los años 1988-1993: CAPUTANO, C.: «Gioacchino da Fiore: bibliografía 1988-1993», *Florensia. Bolletino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, VIII-IX (1994-1995), pp. 45-101.

<sup>587</sup> Sobre la influencia que tuvieron las enseñanzas de Joaquín de Fiore, consultar LUBAC, H.: *La posterité spirituelle de Joachim de Flore*, Paris, 1979; ARCELUS, J. M.: «La esperanza milenaria de Joaquín de Fiore y el Nuevo Mundo: trayectoria de una utopía», *Florensia. Bolletino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, nº 1 (1987), pp. 47-75; LERNER, R. E.: *Refrigerio dei santi. Gioachino da Fiore e l'escatologia medievale*, Roma, 1995; RUCQUOI, A.: «"No hay mal que por bien no venga": Joaquín de Fiore y las esperanzas milenaristas a fines de la Edad Media», *Clio & Crimen*, nº 1 (2004), pp. 231-240; BAZÁN, I.: *Los herejes de Durango y la búsqueda de la edad del Espíritu Santo en el siglo XV*, Durango, 2007, entre otros.

Ibérica a causa del comentario de Beato de Liébana y sus ilustradores<sup>588</sup>. Todo este conjunto de situaciones y acontecimientos verá su reflejo en las manifestaciones, tanto literarias como artísticas, que expresan el interés que despertaba el fin del mundo y el Juicio a la Humanidad que tendría lugar en ese momento. Los alrededor de veinte manuscritos españoles de entre los siglos X y XIII que se han conservado del *Comentario del Apocalipsis*, además de la evocaciones del Juicio Final que se encuentran en portadas de toda la Europa de la Baja Edad Media, son sólo algunos de los testimonios de la importante presencia del fin del mundo en las mentes de los fieles.

Por otro lado, no es cierto que el Juicio Final esté ausente en la imaginería románica, pero el arte Gótico presenta tal abundancia de representaciones dedicadas a este tema respecto al periodo anterior que resulta relevante para nuestro estudio. La creciente preocupación por la salvación de la cual está impregnada el pensamiento de finales de la Edad Media queda plasmada en la iconografía. Es muy importante el cambio que presenta la imagen gótica del Juicio Final frente a las imágenes de la majestad de Cristo románicas. En el Gótico se muestra a un Dios más cercano a los fieles, más humano, un Dios misericordioso que ofrece una esperanza de salvación acentuada por el papel de intercesores que ocupan la Virgen y san Juan, algo muy diferente al Dios imponente, grave, solemne, más propio de las imágenes románicas. La interpretación románica del tema del Juicio Final nos presenta una imagen que intenta promover el temor a las consecuencias del pecado utilizando una representación cruda, el rigor del Juicio, los tormentos a los que son sometidos los condenados. Ya en los inicios del Gótico podemos apreciar el cambio de intencionalidad, un mayor interés en enseñar que en atemorizar, como vemos en la composición de Saint-Denis, realizada alrededor del año 1135, la portada gótica más antigua en la que se representa el Juicio Final. Esta modificación se acentúa a partir del 1200, y unos años más tarde

---

<sup>588</sup> El *Apocalipsis* fue el libro más popular de la Biblia desde el siglo VII en España, además del más copiado e iluminado (SAUGNIEUX, J.: «Berceo y el Apocalipsis», en *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño, 1982, pp. 150-151). Sobre el Beato de Liébana, véase MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Sobre la miniatura española en la Alta Edad Media: corrientes culturales que revela*, Madrid, 1958; VV. AA.: *Actas del simposio para el Estudio de los Códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Madrid, 1978; GARCÍA-ARÁEZ, H.: *La miniatura en los códices de Beato de Liébana*, Madrid, 1992; YARZA, J.: *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Santander, 1998; VV. AA.: *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Barcelona, 2003; entre otros.

encontramos algunas fórmulas iconográficas que permiten ver la preocupación individual por la salvación, como las que incluyen la figura del promotor entre los resucitados o en el grupo de los elegidos.

En el presente capítulo analizaremos diferentes manifestaciones inspiradas en el Juicio del final de los tiempos, que aparecerán agrupadas en dos bloques principales. El primero de ellos está dedicado a los textos castellanos de finales de la Edad Media, mientras que en el segundo se estudia la relación de obras de arte pertenecientes a las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos. Ahora bien, tal y como venimos realizando en los anteriores capítulos, antes de abordar el examen de estos dos apartados nos detendremos a considerar la base bíblica en la que se sustenta el Juicio Final, además de algunos apuntes sobre las diferentes fuentes en las que se basan los escritos dedicados a las señales que anteceden al Juicio.

### **3.2.- Base bíblica para el Juicio Final y fuentes de las señales que lo anuncian**

Las referencias sobre el Juicio Final que encontramos en el Antiguo Testamento nos hablan de un juicio en el cual se salvarán «todos los inscritos en el libro. Muchos de los que descansan en el polvo de la tierra se despertarán, unos para la vida eterna, otros para vergüenza y horror eternos<sup>589</sup>».

Sin embargo, aunque el Antiguo Testamento contiene referencias tanto directas como indirectas al día del Juicio, es el Nuevo Testamento el que concede una mayor información sobre este acontecimiento que tendrá lugar al final de los tiempos. Los capítulos 24 y 25 del *Evangelio según san Mateo* constituyen una importante fuente de información sobre lo que ocurrirá durante ese momento. En ellos se especifican algunos de los signos anunciadores del Juicio Final (24, 29-31), y cómo será llevada a cabo la separación entre justos y pecadores (25, 31-46)<sup>590</sup>. En el mismo Evangelio se recogen algunas parábolas que hacen referencia al Juicio

---

<sup>589</sup> *Daniel* 12, 1-2.

<sup>590</sup> Los versículos dedicados a las señales que anuncian la llegada del final de los tiempos son estudiados con mayor detenimiento en las siguientes páginas.

Final<sup>591</sup>, como la de los vendimiadores (21, 33-46)<sup>592</sup>, la de los talentos (25, 14-30)<sup>593</sup> y la de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias (25, 1-13)<sup>594</sup>.

La Biblia recuerda en diferentes ocasiones la necesidad de estar alerta, puesto que únicamente Dios Padre conoce el día en el que sobrevendrá el fin, dato que no es sabido ni por los ángeles ni tan siquiera por el Hijo<sup>595</sup>. Cuando ese momento llegue, incluso los muertos serán convocados al Juicio:

«En verdad, en verdad os digo: llega la hora (ya estamos en ella), en que los muertos oirán la voz del Hijo de Dios, y los que la oigan vivirán. [...] No os extrañéis de esto: llega la hora en que todos los que estén en los sepulcros oirán su voz y saldrán los que hayan hecho el bien para una resurrección de vida, y los que hayan hecho el mal, para una resurrección de juicio<sup>596</sup>».

De manera similar, san Pablo también anuncia la resurrección de los muertos:

«En un instante, en un pestañear de ojos, al toque de la trompeta final, pues sonará la trompeta, los muertos resucitarán incorruptibles y nosotros seremos transformados<sup>597</sup>».

Asimismo, entre los escritos del apóstol se encuentran numerosas referencias sobre el tema, además de que en ellos se encuentra una síntesis del concepto de Juicio. En la *Epístola a los Romanos* 2, 5-8 encontramos la descripción de la separación entre justos y pecadores que se lleva a cabo en el juicio, dependiendo de las obras de cada uno:

«Por la dureza y la impenitencia de tu corazón vas atesorando contra ti ira para el día de la ira y de la revelación del justo juicio de Dios, quien dará a cada

---

<sup>591</sup> Sobre estas parábolas, véase WAILES, S.: *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, Berkeley, Los Angeles and London, 1987.

<sup>592</sup> Esta parábola también es recogida por el *Evangelio según san Marcos* 12, 1-12 y en el *Evangelio según san Lucas* 20, 9-19.

<sup>593</sup> También en el *Evangelio según san Lucas* 19, 12-27.

<sup>594</sup> Véase el *Evangelio según san Lucas* 12, 35-38.

<sup>595</sup> *Evangelio según san Marcos* 13, 28-37. La misma parábola relatada en estos versículos, conocida como la de la higuera, es recogida en el *Evangelio según san Mateo* 24, 32-36 y el *Evangelio según san Lucas* 21, 29-33, si bien en estos textos no se menciona el hecho de que Dios Padre es el único que conoce el día exacto del fin.

<sup>596</sup> *Evangelio según san Juan* 5, 25-29.

<sup>597</sup> *Primera Epístola a los Corintios* 15, 52.

cual según sus obras: a los que, por la perseverancia en el bien busquen gloria, honor e inmortalidad: vida eterna; mas a los rebeldes, indóciles a la verdad y dóciles a la injusticia: ira y cólera».

Para finalizar, citamos la manera en que es descrito el Juicio por el *Apocalipsis*, uno de los libros de la Biblia más reveladores en cuanto al final de los tiempos:

«Luego vi un gran trono blanco, y al que estaba sentado sobre él. El cielo y la tierra huyeron de su presencia sin dejar rastro. Y vi a los muertos, grandes y pequeños, de pie delante del trono; fueron abiertos unos libros, y luego se abrió otro libro, que es el de la vida; y los muertos fueron juzgados según lo escrito en los libros, conforme a sus obras.

Y 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. [...] Y el que no se halló inscrito en el libro de la vida fue arrojado al lago de fuego<sup>598</sup>».

Por otro lado, en gran parte de los textos que analizaremos a continuación se exponen las señales que preceden al Juicio Final. Las fuentes de las que se nutren estas señales se encuentran repartidas en diferentes libros de la Biblia. Además de los pasajes bíblicos que describen el Juicio Final, existen referencias a la destrucción del mundo en numerosos versículos contenidos en las Sagradas Escrituras, como el capítulo 12 del libro de *Daniel*. Si nos centramos en la enumeración de los signos, resultan significativos los textos del *Evangelio según san Mateo* 24, 29-31, el *Evangelio según san Marcos* 13, 24-27, el *Evangelio según san Lucas* 21, 25-27, y, especialmente, los capítulos 8 y 9 del *Apocalipsis*.

Sin embargo, el punto de origen para estos signos no se halla únicamente en los textos bíblicos, sino que parten de diversas tradiciones antiguas, como los *Oráculos sibílicos* de los judíos de Alejandría, compuestos entre los siglos II a. C. y el II d. C.<sup>599</sup>. Por otra parte, san Agustín da noticia en el siglo IV de la profecía de la maga Sibila en referencia a unos versos dedicados a las señales, escritos en griego

---

<sup>598</sup> *Apocalipsis* 20, 11-15.

<sup>599</sup> DÍEZ MACHO, A.: *Apócrifos del Antiguo Testamento*, tomo III, Madrid, 1982, pp. 279-286.

y traducidos posteriormente al latín<sup>600</sup>. De manera similar, esta profecía es recogida en el sermón pseudoagustiniano del siglo V o VI titulado *Sermo contra judaeos, paganos et arrianos*, que dio origen al tropo llamado *Ordo Prophetarum*, donde el personaje de la Sibila Eritrea inicia su canto con unos versos dedicados a los signos. De este canto se han conservado diferentes versiones romanceadas en occitano, que muestran el interés que despertaban este tipo de composiciones que trataban el tema del fin de los tiempos y de los signos que lo anunciarían<sup>601</sup>. En algunos de los textos que analizaremos, el propio autor señala la profecía de la Sibila como el origen de estas señales.

Diferentes autores han aludido a estas señales lo largo de la Edad Media, generalmente en una relación de quince presagios. Este listado se atribuye con frecuencia a san Jerónimo (siglos IV-V), a una de sus obras no conservadas titulada *Los Anales de los judíos*. Ahora bien, los autores medievales difieren entre los que otorgan el escrito a san Jerónimo y los que afirman que él mismo extrajo del mencionado texto el repertorio de quince signos<sup>602</sup>. Por otro lado, las distintas versiones de los signos se multiplicaron y, aunque suele hablarse de un modelo básico, existen numerosas variantes que afectan tanto al orden en el que son presentados, como al contenido y, por tanto, a la cantidad de señales que menciona cada texto, tal y como comprobaremos en las siguientes páginas.

### **3.3.- La literatura castellana dedicada al Juicio Final**

El Juicio Final es un tema presente en la mentalidad medieval castellana, como queda demostrado al ser recogido entre los dogmas que se explican al inicio de los compendios legislativos medievales:

«E este nuestro señor Jesucristo [...] ha de venir en la fin del siglo a juzgar a los vivos e a los muertos por dar a cada uno lo que mereció. A cuya venida han todos de resucitar en cuerpo e en almas, e en aquellas mismas que antes habían de recibir juicio según las obras que

---

<sup>600</sup> Recogida en el libro XVIII, capítulo XXIII de su obra *Ciudad de Dios* (MORAN, J. (ed.): *Obras de san Agustín. La Ciudad de Dios*, tomos XVI-XVII, Madrid, 1958, pp. 1281-1284).

<sup>601</sup> GUADALAJARA, J.: *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, 1996, pp. 137-138.

<sup>602</sup> GUADALAJARA, J.: *Las profecías del Anticristo...*, p. 138.

hicieron del bien e del mal. E habrán los buenos gloria sin fin, e los malos pena para siempre<sup>603</sup>».

Es lógico que los escritos que tratan el tema del Juicio Final suelen plantear este proceso tal y como es explicado en la Biblia. Los acontecimientos narrados en el *Evangelio según san Mateo* y en el *Apocalipsis* son trasladados a estos textos castellanos de finales de la Edad Media, incluso, en numerosos casos, utilizando las mismas palabras y expresiones. Ahora bien, estos autores utilizan el Juicio Final como material pedagógico, es decir, la mención de este suceso tiene como finalidad el mover a los fieles a la devoción, el apartarlos de la tentación a través del miedo que inspira el final de los tiempos. Esta utilidad del Juicio Final será observada en los diferentes textos que presentamos.

Por otro lado, en la mayor parte de estos escritos se encuentran referencias a los signos que anteceden al Juicio Final. Durante los últimos siglos de la Edad Media circularon diferentes versiones de estas señales. La popularidad que alcanzaron este tipo de textos se explica por la atracción que sentía el hombre medieval por las diferentes catástrofes o sucesos excepcionales, como podía ser un terremoto, un eclipse, una sequía, etc., que la imaginación colectiva entendía como signo premonitorio, quizá enviado por Dios como castigo divino<sup>604</sup>. Los relatos donde una catástrofe es interpretada como indicio de la cercanía del fin de los tiempos son conocidos desde el siglo V<sup>605</sup>.

---

<sup>603</sup> SÁNCHEZ-ARCILLA, J. (ed.): *Las Siete Partidas*, Partida Primera, título III, proemio, Madrid, 2004, p. 8. También aparece en otros ejemplos pertenecientes a la obra legislativa de Alfonso X el Sabio, como el Fuero Real: «E den, uerrá en la fin de aqueste mundo et dará iudicio sobre los buenos et los malos. Et a aquel iudicio uerremos todos en los cuerpos et en las almas que agora trahemos. Et recibremos, los buenos bien et gualardón de gloria por siempre iamás con Nuestro Sennor Ihesucristo, et los malos recibirán pena con el diablo, de que iamás non saldrán» (PALACIOS ALCÁINE, A. (ed.): *Alfonso X el Sabio. Fuero Real*, Libro I, título I, Barcelona, 1991, p. 3); y en el *Espéculo*: «Et este Iesu Cristo verna en la ffin deste mundo, et rressuçitaremos, et dara juyzios ssobre los buenos et ssobre los malos. Et áquel Juyzio sseremos todos en los cuerpos et en las almas que agora traemos, et dara cada vno rrazon de lo que ffizo. Et yran los buenos al ssu Ssanto Parayssso a Gloria ssin ffin, et los malos yran a Jnffierno et a pena perdurable» (MACDONALD, R. A. (ed.): *Espéculo. Texto jurídico atribuido al Rey de Castilla Don Alfonso X, el Sabio*, Libro Primero, título II, prólogo, Madison, 1990, p. 10).

<sup>604</sup> Sobre este tema, véase GIORDANO, O.: *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, 1983, pp. 135-148; DELUMEAU, J.: *El miedo en occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, Madrid, 1989 (1978), pp. 340-350.

<sup>605</sup> José L. Pensado presenta diferentes ejemplos de ello en PENSADO, J. L.: «Los *Signa Iudicii* en Berceo», *Archivum*, 10 (1960), pp. 230-242.



Si bien hemos mencionado en el apartado anterior que la presencia de las señales en la literatura europea parte de la Antigüedad, este repertorio adquiere un mayor desarrollo a partir del siglo XI, que se extiende hasta el XV. Autores del siglo XIII como Santiago de la Vorágine o Vicente de Beauvais lo tratan en sus escritos. A lo largo de estos últimos siglos medievales, en algunas ocasiones este conjunto de señales es tratado de manera monográfica, es decir, se llevan a cabo obras literarias en las que constituyen el tema principal. En otros casos, el comentario sobre los signos que anteceden al Juicio se encuentra como epílogo de otros textos, o también aparece, de manera estereotipada, en numerosas *Vidas del Anticristo* y *Ars moriendi*. Finalmente, también hallamos menciones sobre estas señales en escritos en los que se llevan a cabo diferentes consideraciones en torno al Juicio Final. Estas obras en las que se relacionan directamente los signos y el Juicio son las más interesantes para nuestro estudio, por lo que serán analizadas a continuación<sup>606</sup>.

### **3.3.1.- Los signos del Juicio Final de Gonzalo de Berceo**

*Los signos del Juicio Final* es el título de una de las obras doctrinales de Gonzalo de Berceo y, como ya señaló Regula Rohland de Langbehn, es el primer testimonio conservado en castellano, y el único del siglo XIII, que se dedica enteramente al tema del Juicio Final<sup>607</sup>. El escritorio del monasterio de San Millán

---

<sup>606</sup> Sobre las diferentes versiones de los signos que anteceden al Juicio Final pertenecientes a la península Ibérica, véase GUADALAJARA, J.: *Las profecías del Anticristo...*, pp. 189-400.

<sup>607</sup> ROHLAND DE LANGBEHN, R.: «Gonzalo de Berceo y los números. El mensaje oculto de *Los signos que aparecerán antes del Juicio Final*», *La Corónica*, vol. 34.1 (Fall 2005), p. 79. En el capítulo anterior hemos presentado brevemente a este autor y su obra, por lo que en esta ocasión no nos detendremos en ello con la intención de no ser repetitivos. Lo mismo ocurrirá con algunos de los textos que analizaremos a continuación, por lo que en todo caso remitimos al apartado correspondiente del segundo capítulo, donde se encuentra una pequeña introducción al autor y a sus correspondientes escritos, además de una selección de la bibliografía que se le ha dedicado. Sobre la obra de Berceo *Los signos del Juicio Final*, dirigimos a los diferentes estudios que la han analizado, entre los que destacan PENSADO, J. L.: «Los Signa Judicii...», pp. 229-270; DUTTON, B.: «The Sources of Berceo's *Signos del Juicio Final*», *Kentucky Romance Quarterly*, nº 20 (1973), pp. 247-255; MARCHAND, J. W.: «Gonzalo de Berceo's *De los signos que aparecerán antes del Juicio*», *Hispanic Review*, 45 (1977), pp. 283-295; SAUGNIEUX, J.: «Berceo y el Apocalipsis...», pp. 149-170; CAPUANO, T. M.: «La correspondencia artística entre *De los signos que aparecerán...* de Berceo y la escultura del siglo XIII», *Hispania*, nº 71 (1988), pp. 738-742; FRADEJAS, J.: «Las obras doctrinales de Berceo», en DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.): *Obra completa. Gonzalo de Berceo*, Madrid, 1992, pp. 89-112; RAIMOND, J.: «El Apocalipsis y el Juicio Final (intertextualidad,

de la Cogolla contaba con numerosas obras y textos de contenido apocalíptico de los que el monje debió nutrirse para componer su obra, además de que dos de los *Beatos* más antiguos fueron elaborados en ambientes próximos a San Millán o en el propio monasterio, y allí fueron conservados con seguridad hasta mediados del siglo XVI<sup>608</sup>. Asimismo, el *Beato* de la Biblioteca Nacional de Madrid (Vitr. 14-I), que posiblemente sirviera de modelo para los otros dos, se encontraba en San Millán en el siglo XII, por lo que resulta bastante probable que Berceo conociese su existencia<sup>609</sup>.

El poema *Los signos del Juicio Final* fue escrito entre 1236 y 1246. Está compuesto por 77 estrofas, que podríamos dividir en dos grupos según su temática: las coplas 1 a 22 corresponden a los signos que anteceden al Juicio y de la 23 a la 77 se narra el Juicio Final, es decir, la mayor parte de la obra está dedicada a este tema. El texto de Berceo presenta una evidente finalidad didáctica y moralizante, además de constituir una muestra del interés que despertaban los contenidos apocalípticos ya en estas fechas.

El relato comienza, como hemos indicado, con las quince señales anunciadoras de la llegada del Juicio Final, que se producirán en quince días de sucesos terribles, aunque el autor no especifica si se trata de días consecutivos<sup>610</sup>. El poeta riojano revela en los primeros versos que los signos a los que se refiere fueron dados a conocer por un texto de san Jerónimo, con la intención de que el pueblo mejorase sus costumbres y no se desviara del camino de Dios. En la descripción de cada suceso, Berceo señala el horrible temor que se sentirá al presenciarlos. Los signos son: 1) la elevación de los mares; 2) la vuelta de éstos a

---

texto cultural y estructuración del sujeto cultural en *De los signos que aparecerán antes del Juicio Final* de Berceo y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X», en VVAA: *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez. Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada, 2001, pp. 319-332; PÉREZ PRIEGO, M. A.: «Berceo y las postrimetrías del hombre», en FUNES, L.; MOURE, J. L. (eds.): *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, 2001, pp. 523-534; ROHLAND DE LANGBEHN, R.: «Gonzalo de Berceo y los números...», pp. 79-98; BERNABÉ, E.: *Los signos del Juicio Final: Gonzalo de Berceo y la tradición escatológica medieval*, Madrid, 2013; entre otros.

<sup>608</sup> Nos referimos al *Beato del Escorial* realizado a mediados o finales del siglo X y al *Beato de San Millán* (Códice 33 de la Real Academia de la Historia), de finales del X.

<sup>609</sup> El monasterio de San Millán constituía un importante centro de difusión de copias de los *Beatos* (SAUGNIEUX, J.: «Berceo y el Apocalipsis...», pp. 153-156).

<sup>610</sup> La edición utilizada para el análisis de la obra es GARCÍA, M.: «Los signos del Juicio Final», en DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.): *Obra completa...*, pp. 1035-1061.

su nivel original o incluso a uno más bajo; 3) los gritos de los peces y de las aves; 4) el incendio de los mares y los ríos; 5) manará sangre de toda la vegetación; 6) la destrucción de todas las edificaciones, torres y castillos; 7) el choque de las piedras, que se golpearán entre sí hasta quedar reducidas a fragmentos tan pequeños como la sal; 8) temblores de tierra por todo el mundo; 9) se aplanará la tierra; 10) las gentes caminarán errantes sin hablar entre ellos; 11) los huesos de los muertos abandonarán sus tumbas; 12) caerán las estrellas del cielo; 13) fallecerán todos los que continúen con vida; 14) todo será quemado. Estos sucesos finalizarán con el signo número quince, momento en el que el ángel hará sonar su trompeta con la que llamará a los muertos.

Con el último de los signos se da comienzo al Juicio. Todos, tanto vivos como aquéllos que fallecieron, serán convocados y aparecerán con treinta años de edad. Los justos serán colocados a la derecha, los malvados a la izquierda, y Cristo en medio, junto con la Virgen, de quien destaca su caridad. Las palabras que el Juez dirige a los elegidos y a los réprobos se inspiran en la versión del Juicio contenida en el *Evangelio según san Mateo* 25, 31-46<sup>611</sup>. A continuación dedica numerosas líneas al infierno y a los tormentos que sufrirán aquéllos que merezcan esta pena eterna. Los castigos de algunos condenados corresponderán al pecado cometido, como por ejemplo los que presentan falso testimonio, que serán colgados por sus lenguas, o los codiciosos, obligados a tragar oro. De esta manera, Berceo denuncia los vicios más comunes de cada estamento social. El poeta recuerda que no existirá distinción entre éstos a la hora de dictar sentencia, puesto que incluso los reyes y emperadores recibirán castigo en caso de merecerlo.

Tras los versos dedicados al infierno, comienza la descripción de los gozos que les esperan a los bienaventurados, entre ellos la inmortalidad, el ser ligero como el viento o, señalado por Berceo como el que más valor posee, el no volver a padecer ningún mal. Las siguientes coplas insisten en el aspecto terrible del día del Juicio, todos deben temer la ira del Juez. Incluso los ángeles, que nunca han contrariado a su Señor, sentirán pavor ante su llegada. Las vidas de todos, buenos y

---

<sup>611</sup> Juan Antonio Ruiz Domínguez señala las diferentes similitudes que aparecen entre esta obra de Berceo y diferentes versículos del *Evangelio según san Mateo* (RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 1990, pp. 107-110).

malos, serán exhibidas y examinadas. Finaliza la obra aconsejando que, para evitar la condena y las visiones infernales, cada uno debe corregir su obrar, además de llevar a cabo una penitencia y dirigir ruegos y oraciones a Dios y a la Virgen.

Joël Saugnieux señala que, mientras que la mayor parte de las versiones conocidas de los signos anunciadores del Juicio insisten en la descripción de los prodigios, Berceo parece estar más interesado en las reacciones de los humanos<sup>612</sup>. El autor defiende que con este tratamiento del texto se persigue un fin didáctico, moral y espiritual<sup>613</sup>. Berceo no trata de entretener al público, sino de moverlo a devoción. Los signos no son presentados por su carácter extraordinario, sino por el efecto que producen en los oyentes, por el pavor que despiertan en ellos. Sin embargo, aunque nos parece totalmente acertada esta apreciación de Joël Saugnieux, también cabe señalar el protagonismo que concede Gonzalo de Berceo a la esperanza en la salvación. El autor lleva a cabo una detallada enumeración de los gozos que aguardan a los elegidos tras el Juicio, con lo cual muestra una visión positiva de dicho acontecimiento. De esta manera, el poeta riojano utiliza *Los signos del Juicio Final* para animar a los fieles a mantenerse firmes en la fe, a enfrentarse al mal con el fin de eludir el castigo eterno y conseguir entrar en el paraíso. Siguiendo esta misma línea, recuerda que la Virgen actuará en el fin de los tiempos en favor de aquéllos merecedores del perdón. Berceo vuelve a depositar su esperanza en la Virgen, de la misma manera que ocurre a lo largo de toda su obra, especialmente en los *Milagros de Nuestra Señora*, tal y como hemos comprobado en el anterior capítulo. Por lo tanto, el escritor emplea en una misma obra una instrucción fundamentada en el horror que producen estos sucesos apocalípticos y en la esperanza que despierta la vida eterna en el paraíso. Estas dos maneras de presentar el Juicio Final persiguen un mismo fin: estimular a los oyentes para seguir los mandatos de Dios.

---

<sup>612</sup> SAUGNIEUX, J.: «Berceo y el Apocalipsis...», pp. 162-164.

<sup>613</sup> También Juan Antonio Ruiz Domínguez señala que el objetivo que persigue Gonzalo de Berceo con este texto es que su público esté preparado y que lleve una vida santa para alcanzar la salvación (RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 1999, pp. 290-291).

### 3.3.2.- El Juicio Final en las *Cantigas de Santa María*

Dos de las composiciones pertenecientes a las *Cantigas de Santa María* están dedicadas al Juicio Final. Nos referimos a dos de las composiciones finales, la número 421 y la 422<sup>614</sup>. Esta obra llevada a cabo por el monarca Alfonso X entre mediados del siglo XIII y el año de su fallecimiento, en 1284, es concebida como una alabanza a la Virgen, por lo que no resulta sorprendente el hecho de que estas dos cantigas giren en torno a su figura.

La primera de ellas, que tiene como número el 421, está consagrada enteramente a la Virgen María, en ella se explica que rogará a su Hijo por el perdón de la Humanidad en el día del Juicio. La 422 expone los diferentes acontecimientos que tendrán lugar durante ese proceso final, si bien continúa otorgando una vital importancia a la intercesión de la Virgen, ya que cada una de las estrofas, compuestas por tres versos, terminan de la siguiente manera: «Madre de Deus, ora por nos teu Fill' essa ora». A lo largo de esta cantiga se apela a la maternidad de la Virgen, gracias a la cual Cristo le permitirá acompañarle durante el Juicio, y por lo que será la única que podrá calmar su ira. El autor suplica a la Virgen que le muestre el pecho a su Hijo, a modo de recordatorio del estrecho vínculo que les une<sup>615</sup>. El poema consiste en una relación de diferentes momentos y sufrimientos que pasaron juntos madre e Hijo durante su vida terrenal, mientras se ponen en relación con algunas de las señales que anteceden al Juicio, como la quema de valles y montes, las trompetas que levantarán a los muertos de sus tumbas, el gran

---

<sup>614</sup> ALFONSO X EL SABIO; METTMANN, W. (ed.): *Cantigas de Santa María, vol. III (cantigas 261-427)*, Madrid, 1989, pp. 348-351.

<sup>615</sup> Ana Domínguez Rodríguez ha señalado la especial sensibilidad que muestran las miniaturas del Juicio Final, además de las de la Crucifixión, pertenecientes a las *Cantigas de Santa María* (aparecen acompañando a las cantigas número 50 y 80 del Códice Rico de El Escorial), debido a la actitud cargada de dramatismo que presenta en ellas la Virgen, frente a la imagen serena que manifiesta en las portadas dedicadas al Juicio Final de esos momentos. Con esta actitud se refiere al gesto en el que se abre el escote del vestido y muestra el pecho desnudo con el que alimentó a Cristo siendo niño. La autora informa de que este gesto es excepcional en el siglo XIII, mientras que adquirirá un mayor protagonismo durante los siglos XIV y XV, tanto en miniatura como en la pintura monumental (DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: «"Compassio" y "Co-redemptio" en las *Cantigas de Santa María*: Crucifixión y Juicio Final», *Archivo Español de Arte*, tomo 71, nº 281 (1998), pp. 26-33; y de la misma autora: «La iconografía del Juicio Final en las *Cantigas de Santa María*» en PLANAS I FLOCEL, J. (dir.): *Manuscrits il·luminats. L'escenografia del poder durant els segles baixmedievals. I Cicle Internacional de Conferències d'Història de l'Art celebrat a Lleida els dies 24 i 25 de novembre de 2008*, Lleida, 2010, pp. 67-84). Posteriormente analizaremos con mayor detenimiento este gesto de María en el que se descubre el pecho para mostrarlo a su Hijo, ya que aparece en la pintura sobre tabla conservada en la iglesia de San Nicolás de Burgos.

rugido que provendrá del cielo, el aplanamiento de montes y valles, el oscurecimiento del sol, la caída de las estrellas; además de los sucesos propios del Juicio, como el momento en el que los condenados sean trasladados al infierno, los reyes se muestren humildes ante Cristo, y todos sientan terror. Será en ese momento cuando la Virgen actúe como abogada de los pecadores, tal y como se le implora en el texto, y gracias a los ruegos que dirija a su Hijo, será posible alcanzar el paraíso.

Como era de esperar, las *Cantigas de Santa María* tratan el tema del Juicio Final desde la óptica de la salvación que ofrece la intercesión de la Virgen. El acontecimiento que supone el final de los tiempos es utilizado como pretexto para alabar a la Virgen, y para solicitar su favor. Ahora bien, entre estas líneas de súplica, aparecen diferentes menciones en torno al Juicio que resultan frecuentes en el tratamiento del tema por parte de la tradición escrita: alude a algunas de las señales que anteceden al momento del fin y a la separación entre justos y condenados, insinúa la igualdad entre estamentos sociales mediante la referencia a la humildad de los monarcas, y no olvida mencionar el terror que producirá el presenciar la ira divina y ser sometido a su examen.

### **3.3.3.- El *Lucidario***

El siguiente escrito que dedica algunos de sus capítulos al Juicio Final es el *Lucidario*, obra anónima redactada en castellano a finales del siglo XIII, que está basada en el *Elucidarium* que Honorius Augustodunensis compuso en latín a finales del siglo XI. En el capítulo segundo, titulado *El juicio del alma*, hemos mencionado que este texto destinado a la educación sacerdotal se compone de preguntas y respuestas sobre teología y naturaleza que plantea un discípulo a su maestro. Además de constituir una recopilación de conocimientos, esta obra contiene materias consideradas de necesario adiestramiento, ya sea por su extrañeza o por la intencionalidad de proteger su ortodoxia<sup>616</sup>.

---

<sup>616</sup> GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M. J.: «Los castigos y los premios: infierno, purgatorio y paraíso en el *Lucidario*», en ALVAR, C.; LUCÍA, J. M. (eds.): *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del*

Tal y como hemos mencionado anteriormente, si bien las teorías apocalípticas predicadas por diferentes herejías influyen en la redacción de algunos de los textos dedicados al tema del fin del mundo, algo similar ocurre con el *Lucidario*. En este caso, ciertos asuntos que son tratados en esta obra son desarrollados por oposición a una doble herejía<sup>617</sup>. La primera de ellas es la idea de la preexistencia de la materia, defendida por la escuela de Chartres en el siglo XII, quienes desarrollan el concepto de que Dios, al crear la materia, en lugar de permanecer en ella, se retiró dejando al hombre la tarea de someter el universo<sup>618</sup>. Contra esto, el *Lucidario* emplea argumentos de la ciencia natural. La segunda herejía que se intenta erradicar, defendida entre otros por los cátaros, es la reencarnación, asunto relacionado con el tema que nos ocupa aquí<sup>619</sup>. Para desechar esta idea, el texto utiliza argumentos teológicos: si un alma que durante su vida hubiese hecho el bien fuese introducida en un cuerpo pecador después de fallecer, el bien que había realizado en su vida anterior se perdería, y al contrario en el caso de un alma pecadora. Asimismo, esta situación conduciría a que ningún alma ni ningún cuerpo recibirían ni castigo ni galardón, «e el juyzio de Dios que a de venir non serie, nin avrie rrazon por que fuese<sup>620</sup>».

En el segundo capítulo de nuestro estudio hemos comprobado que el *Lucidario* afirma que en el final de los tiempos se volverá a juzgar a las almas por segunda vez, aunque la diferencia reside en que en esta ocasión se realizará en unión con sus cuerpos y se confirmará el premio o castigo para cada uno, por lo que la sentencia pasará a ser eterna<sup>621</sup>. El maestro aclara que los que actualmente se hallan en el paraíso volverán a él después del Juicio Final, y los que son

---

Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV», Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, Alcalá de Henares, 1996, pp. 367-368.

<sup>617</sup> Véase GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M. J.: «Los castigos y los premios...», pp. 373-376.

<sup>618</sup> Sobre esta herejía, véase VAUCHEZ, A.: *La espiritualidad en el Occidente medieval (siglos VIII-XII)*, Madrid, 1985, pp. 130-131.

<sup>619</sup> «E por ende, mio dicipulo, sepas que vn grant tiempo duro vna grad secta de heregia por el mundo la qual era esta: que creyan los omnes que saluo ende de primero, que Dios criara las primeras almas, que después non criara otra ningona, mas que aquellas que sallien de los cuerpos por muerte, de aquellas metie Dios despues en otros [biuos]» (KINKADE, R. (ed.): *Los "Lucidarios" españoles*, Madrid, 1968, p. 125).

<sup>620</sup> KINKADE, R. (ed.): *Los "Lucidarios"...*, p. 126.

<sup>621</sup> KINKADE, R. (ed.): *Los "Lucidarios"...*, cap. [...] titulado *Por que rrazon llamara Dios a las almas del ynfierno al juyzio*, pp. 145-150.

torturados en el infierno también continuarán toda la eternidad en el mismo lugar, el veredicto no será diferente en este segundo Juicio.

Ahora bien, además del tema del doble juicio, el discípulo plantea diferentes cuestiones sobre ciertos aspectos del final de los tiempos, como *En que estado fincara el mundo depues que nuestro sennor ouier acabado el dia del juyzio*<sup>622</sup>. En este capítulo, el maestro revela que, cuando finalicen las señales que preceden al fin del mundo y haya tenido lugar el Juicio Final, la tierra será quemada y, posteriormente, creada de nuevo. Al mencionar los signos que anuncian el Juicio, se habla de que las nubes y las estrellas caerán del cielo, tal y como profetizó la Sibila<sup>623</sup>. El discípulo retoma este tema en la siguiente pregunta que propone (*Si caeran las estrellas el dia del juyzio*)<sup>624</sup>, apartado en el que se pone de manifiesto el hecho de que las estrellas no caerán del cielo, sino que detendrán su movimiento natural y quedarán fijas en el firmamento, de la misma manera que toda la creación será paralizada<sup>625</sup>.

Otro de los temas que es considerado en el *Lucidario* tiene que ver con la resurrección (*De los homnes que mueren en este mundo, commo se ajuntara aquella carne en el dia del juyzio*)<sup>626</sup>. La manera en la que Dios recompondrá el cuerpo de aquéllos que han fallecido es un asunto que despierta un gran interés en la Edad Media. Sin embargo, el maestro confiesa no conocer la respuesta, aunque recuerda que Dios ya ha generado en una ocasión la carne de la nada al crear a Adán, por lo que es lógico pensar que podrá volver a hacerlo sin ninguna dificultad en el día del Juicio.

Asimismo, en uno de los capítulos el discípulo menciona que el Juicio Final tendrá lugar durante la séptima edad del mundo, es decir, la época siguiente a la

---

<sup>622</sup> KINKADE, R. (ed.): *Los "Lucidarios" ...*, cap. XXX, pp. 155-158.

<sup>623</sup> En este capítulo se menciona a «Sebilla, la de Babilonia, que fue profeta», además de otras profetas (KINKADE, R. (ed.): *Los "Lucidarios" ...*, cap. XXX, pp. 155-156).

<sup>624</sup> KINKADE, R. (ed.): *Los "Lucidarios" ...*, cap. XXXI, pp. 159-160.

<sup>625</sup> María José Gómez Sánchez-Romate señala que algunas de estas ideas, como el que los cuerpos celestiales dejarán de moverse o que el mundo será vaciado, se encuentran presentes en santo Tomás (1225-1274), por lo que este autor es posiblemente una de las fuentes para el *Lucidario* (GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M. J.: «Los castigos y los premios...», p. 369).

<sup>626</sup> KINKADE, R. (ed.): *Los "Lucidarios" ...*, cap. XXXII, pp. 160-161.



que viven ellos, pero pregunta sobre el momento exacto en el que sucederá<sup>627</sup>. La respuesta que recibe no es aclaratoria, ya que el maestro afirma que nadie puede conocer el día establecido por Dios para ello, pero que el saber que el Juicio está cercano en el tiempo resulta una importante ayuda para los hombres, ya que les mueve a actuar correctamente, según los designios divinos.

En conclusión, si bien el *Lucidario* no trata directamente el proceso o los sucesos que tendrán lugar durante el Juicio Final, esta obra destinada a la formación de los sacerdotes dirige su atención a otros aspectos que presentan relación con el Juicio o que le preceden, como los signos que lo anuncian o la resurrección de la carne. Estos temas no buscan narrar lo fantástico o lo extraordinario, sino que intentan aportar una mirada o explicación científica a estos hechos, siempre dentro del contexto de fe cristiana propio de la época en la que fue elaborado el texto.

### 3.3.4.- El *Libro de miseria d'omne*

Una de los peores momentos que experimentará la Humanidad es la llegada de las señales que anuncian la cercanía del día del Juicio y, tras éstas, el Juicio en sí mismo. De esta manera son presentados estos acontecimientos en el *Libro de miseria d'omne*, poema compuesto por 502 estrofas, del que poco se conoce de su autor, aunque se cree que era un clérigo y que posiblemente perteneció a una de las órdenes mendicantes<sup>628</sup>. Se trata de una obra que forma parte del mester de

---

<sup>627</sup> KINKADE, R. (ed.): *Los "Lucidarios"...*, cap. XLVII: *Por que rrazon puso Dios plazo a la fin del mundo que fuese a quantia sabida de annos*, pp. 194-198. La idea de las siete edades del mundo, reflejo de los siete días de la creación, fue formulada por primera vez por san Agustín en la *Ciudad de Dios*. Las primeras cinco edades habían llegado a su fin en diferentes momentos señalados: la primera con el diluvio, la segunda con la muerte de Abraham, la tercera con la muerte de David, la cuarta con el destierro babilónico de Israel y la quinta con el nacimiento de Cristo. La séptima edad se iniciaría con la Segunda Venida de Cristo (MORAN, J. (ed.): *Obras de san Agustín. La Ciudad de Dios...*, pp. 994-1539).

<sup>628</sup> Sobre esta obra, véase ARTIGAS, M.: «Un nuevo poema por la cuaderna vía», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, I (1919), pp. 31-37, 87-95, 153-161, 210-216, 228-238, y II (1920), pp. 41-48, 91-98, 154-163, 233-254; ALONSO, D.: «Pobres y ricos en los libros de "Buen Amor" y de "Miseria de omne"», en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, 1971, pp. 105-113; CIÉRVIDE, R.: «Notas en torno al *Libro de miseria de omne*: lo demoniaco e infernal en el código», *Estudios de Deusto*, nº 22 (1974), pp. 81-96; TESAURO, P. (ed.): *Libro de miseria de omne. Edizione critica, introduzione e note a cura di P. T.*, Pisa, 1983; RODRÍGUEZ RIVAS, G.: «En torno al autor, lengua original y fecha de composición del *Libro de miseria de omne*», *Revista de Literatura Medieval*, IV

clerecía, fechada en la primera mitad del siglo XIV y basada en el *De contemptu mundi* de Inocencio III (1160-1216), si bien se diferencia de esta obra especialmente por la gran importancia que se le concede a la penitencia<sup>629</sup>. El texto expone los problemas y preocupaciones del momento, todo ello en un estricto tono moral basado en la observación del temor a Dios, además de que se critican aspectos como la avaricia o las condiciones de vida de los más desfavorecidos con el fin de animar a los oyentes o lectores a apartarse del pecado y a centrarse en el arrepentimiento por las malas acciones cometidas. El autor está obsesionado por la presencia continua del demonio que induce a los hombres a pecar, lo que les acaba conduciendo al infierno<sup>630</sup>.

Algunas de las señales que indican que el día del Juicio está cerca son explicadas en las coplas 453 a 457 de esta obra<sup>631</sup>. La tierra temblará, las estrellas caerán del cielo, además de que tendrán lugar tempestades, hambres y peste por todos los lugares de la tierra. Asimismo, menciona la aparición del Anticristo y la muerte y posterior resurrección de los profetas Elías y Enoc.

En la estrofa número 461 comienza a hablar del día del Juicio, y continúa hasta la 472<sup>632</sup>. Con la venida de Cristo, el pueblo será convocado por la trompeta del ángel. Todos, tanto justos como pecadores, sentirán pavor. Este mensaje se repite a lo largo de todo el fragmento, se otorga una gran importancia al gran temor que produce ese acontecimiento. A continuación explica que no tendrá importancia el ser príncipe o rey, rico o pobre, el Juicio será igual para todos, y todas las obras serán examinadas. Al hablar de los pecados se basa en el *Evangelio*

---

(1992), pp. 187-196; RODRÍGUEZ RIVAS, G.: «El *Libro de miseria de omne* y el mester de clerecía», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, nº 69 (1993), pp. 5-21; GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J.: «Estructura y unidad en el *Libro de miseria de omne*», en FERNÁNDEZ LÓPEZ, D.; RODRÍGUEZ GALLEGO, F. (eds.): *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria. Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (ALEPH)*, vol. I, Santiago de Compostela, 2006, pp. 165-174; CUESTA, J. (ed.): *Libro de miseria de omne*, Madrid, 2012; CEBALLOS, I.: «A la caza del romancero en el *Libro de miseria de omne*», *Boletín de Literatura Oral*, nº 3 (2013), pp. 49-61; entre otros.

<sup>629</sup> RODRÍGUEZ RIVAS, G.: «En torno al autor...», p. 189.

<sup>630</sup> Sobre el protagonismo de los demonios en la obra, véase CIÉRVIDE, R.: «Notas en torno al *Libro de miseria...*», pp. 86-92.

<sup>631</sup> La edición consultada ha sido CONNOLLY, J. E.: *Translation and Poetization in the Quaderna Vía. Study and Edition of the Libro de miseria d'omne*, Madison, 1987, pp. 176-177.

<sup>632</sup> CONNOLLY, J. E.: *Translation and Poetization...*, pp. 177-179.

según Mateo 25, 42-43, texto bíblico que, como venimos comprobando, aparece de manera frecuente en los escritos dedicados al Juicio Final<sup>633</sup>:

«Dios dirá que ovo hambre e no-l distes a comer,  
e dirá que ovo set, e no-l distes a beber,  
e demás que fue enfermo, e no lo venistes ver.<sup>634</sup>»

A continuación, se hace hincapié en la eternidad de los castigos infernales, y se dedican las coplas 473 a 493 a explicar en qué consistirán estas penas<sup>635</sup>. El texto nos informa de que se trata de nueve tormentos: fuego, frío, gusanos que viven en el fuego, hedor, torturas inflingidas por diablos, tinieblas oscuras y espesas, los pecados de cada uno puestos por escrito, terribles visiones, lazos de fuego que apresan a los pecadores. En ciertas ocasiones habla de alguna falta en concreto, mencionando a los lujuriosos, los codiciosos y a los envidiosos. La obra finaliza presentado los siete pecados que conducirán al hombre al infierno, por lo que deben ser evitados, y las siete obras de misericordia que conviene practicar para ser declarado justo el día del Juicio.

La visión negativa e inspiradora de temor del Juicio Final es la que impera en el caso del *Libro de miseria d'omne*. Los signos son relatados acentuando el horror que conllevan, además de que declara que todos los asistentes al Juicio, sean justos o malvados, sentirán un terrible pavor. Asimismo, la parte dedicada a las penas infernales resulta ser la más extensa de las que se dedican en esta obra al tema del fin de los tiempos, mientras que la mención sobre los gozos del paraíso es mucho más escueta.

### 3.3.5.- El *Viridario*

De manera similar, el *Viridario* o *Vergel de consolación del alma* también dedica algunos de sus apartados al Juicio Final. En el capítulo segundo, *El juicio del alma*, hemos indicado que esta obra es la traducción del *Viridarium consolationis*,

---

<sup>633</sup> El *Evangelio según san Mateo* menciona: «Porque tuve hambre, y no me disteis de comer; tuve sed, y no me disteis de beber; era forastero, y no me acogisteis; estaba desnudo, y no me vestisteis; enfermo y en la cárcel, y no me visitasteis».

<sup>634</sup> CONNOLLY, J. E.: *Translation and Poetization...*, p. 178.

<sup>635</sup> CONNOLLY, J. E.: *Translation and Poetization...*, pp. 179-181.

manual religioso redactado en el siglo XIII por el fraile Jacopo da Benevento. La obra castellana, anónima, data de la segunda mitad del siglo XIV<sup>636</sup>. Según ha afirmado Fernando Gómez Redondo, la edición castellana del texto parece no desviarse de su fuente latina. Ahora bien, aunque esto ocurra, el mismo autor afirma que «el ámbito espiritual que este tratado sabe tensar, a mediados del siglo XIII, logra conectar con la compleja realidad peninsular de finales del siglo XIV (el ms. escurialense trae la fecha de 1392) y tender un arco de significados morales que se adentra en la España de los Reyes Católicos<sup>637</sup>».

El *Viridario* se estructura en cinco libros: los dos primeros presentan las facetas negativas de la condición humana: el primero está dedicado a los pecados mortales y el segundo a los vicios que ensucian el alma. En los dos siguientes se encuentran los valores contrarios, con los que hacer frente a las tentaciones pecaminosas: las virtudes teologales seguidas por las virtudes del alma. Por último, el quinto libro muestra la manera de acercar el alma a Dios, con capítulos que tratan el tema de la confesión, la penitencia, la oración, la castidad, los ángeles, el alabar a la Virgen, etc., así como la figura del clérigo y el predicador, entre otros. Este último libro finaliza con los cuatro capítulos que nos interesan en el presente estudio, son los titulados *El día del juyzio*, *Ante del día del juyzio*, *Ynfierno*, y *Parayso*<sup>638</sup>.

En el apartado dedicado al día del Juicio, el autor hace hincapié en la separación entre justos y pecadores que será llevada a cabo en ese momento y en

---

<sup>636</sup> El movimiento de renovación religiosa impulsado desde el interior de las cortes de doña María de Molina se manifiesta en la urgente necesidad de propagar los principios de la fe cristiana a través de una variada producción literaria. Estos textos divulgan el contenido de los distintos concilios, de los que el más importante de este momento es el de Valladolid de 1322, cuyos acuerdos serán ratificados un año después en los de Toledo y Cartagena. Dos son las ideas claves que surgen de estos sínodos: por una parte, la exigencia de que los párrocos dispusieran de libros que contuvieran los artículos de la fe, los mandamientos, los sacramentos y las clases de vicios y de virtudes. Por otra, que ese compendio normativo fuese difundido mediante prédicas celebradas en determinadas festividades. La transmisión de estas ideas se manifestará en la literatura religiosa castellana de la segunda mitad del XIV, ocupando una gran variedad de géneros: catecismos, disciplinas de clérigos, sermones, textos hagiográficos, tratados religiosos y colecciones de *exempla*. El *Viridario* constituye un ejemplo de la difusión de tratados y manuales de predicación que promovió esta reforma clerical a lo largo del siglo XIV (GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, Madrid, 1999, pp. 1735-1736).

<sup>637</sup> GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, II, p. 2026.

<sup>638</sup> JOHNSON, C.: *Tractado De Viçios E Virtudes. An Edition with Introduction and Glossary*, Potomac, 1993, pp. 174-179.

la eternidad que comportará la sentencia. Será un día de tristeza y quebranto para todos, tanto para los que son destinados al infierno como para los que son situados a la diestra de Dios, ya que estos últimos sentirán que durante su vida podrían haber actuado de manera más correcta. Asimismo, explica que el temor que inspira el pensar en ese día será de gran ayuda para evitar caer en el pecado, por lo que señala la utilidad actual que posee el Juicio Final para los fieles.

En el siguiente apartado, llamado *Ante del día del juyzio*, son presentados los quince signos que anteceden al final de los tiempos. El autor indica que se basa en los escritos de san Jerónimo para esta relación de señales, tal y como también explicaba Gonzalo de Berceo, y que no conoce si sobrevendrán en días consecutivos o separados. Menciona el alzamiento de los mares, seguido por el descenso del nivel de las aguas. El tercer signo será la muerte de los grandes seres marinos, durante el cuarto arderá el mar y en el quinto manará sangre de la vegetación y las aves se detendrán a esperar el juicio divino. A continuación, los edificios y construcciones serán derrumbados, las piedras chocarán entre sí quebrándose con un gran ruido, y temblará toda la tierra. La novena señal será la destrucción de valles y montes, y posteriormente los hombres vagarán sin hablar y sin poder entenderse unos a otros. Los muertos abandonarán sus sepulcros, y el sol y la luna se oscurecerán. Los tres últimos signos serán la muerte de los que aún continuaban vivos, la quema del cielo y la tierra, y la trompeta que anunciará el Juicio.

A continuación se detallan los horrores del infierno, las penas que allí sufrirán los condenados por toda la eternidad, y la desesperación que sentirán al ser conocedores de que nunca podrán abandonar ese lugar. Por último, son relatados los gozos que les esperan a los bienaventurados y que podrán disfrutar tanto en cuerpo como en alma tras el Juicio del final de los tiempos. Asimismo, se recuerda que podrán conseguir esta recompensa si siguen el camino y el obrar marcado por Dios.

En resumen, vemos que el *Viridario* no sólo utiliza el miedo como estímulo para actuar en correspondencia con la moral predicada por la Iglesia, sino que manifiesta abiertamente que este sentimiento de terror debe ser utilizado como freno ante la tentación. En otros ejemplos el texto alude en numerosas ocasiones al

horror que despierta el Juicio Final, mientras que el *Viridario* deja clara su intencionalidad respecto a la mención del miedo: debe servir para pensar antes de actuar de manera incorrecta. Por otro lado, finaliza su exposición sobre el fin de los tiempos con la presentación de los dos posibles destinos que aguardan al hombre según su proceder. De esta manera añade más fuerza a su discurso: es necesario tener presente en todo momento el juicio que sobrevendrá a la Humanidad, puesto que los actos realizados en vida dictaminarán una sentencia de recompensa o de castigo eternos.

### 3.3.6.- Un exempla del *Libro de los gatos*

El *Libro de los gatos* es una colección de *exempla*, sin una clara correspondencia interna, que traduce de manera parcial la obra titulada *Narraciones o Fábulas*, ejemplario latino redactado entre 1224 y 1225 por el normando Odo de Chérítón, famoso sermoneador (y posible dominico) vinculado a la Universidad de París<sup>639</sup>. La fecha de redacción de esta adaptación anónima se sitúa entre el año 1350 y el 1400. Se trata del único ejemplar de la cuentística castellana del siglo XIV. El texto contiene 64 relatos, de los que únicamente dos (la segunda parte del XXVIII y el XLIII) carecen de correspondencia con el modelo. Estos cuentos son empleados como soporte para las enseñanzas doctrinales que transmiten, y van dirigidos a un auditorio con el fin de «sacudir su consciencia y para zaherir unos usos y costumbres que pueden engastarse tanto en la tercera

---

<sup>639</sup> Sobre el *Libro de los gatos*, véase DARBORD, B.: «El *Libro de los gatos*: sur la structure allégorique de l'exemple», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, VI (1981), pp. 81-109; DOUVIER, E.: «Les anomalies graphiques du Ms. 1182 du *Libro de los gatos* sont-elles les indices d'une évolution du système consonantique castillan?», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, X (1985), pp. 39-70 y XII (1987), pp. 63-116; LACARRA, M. J.: «El *Libro de los gatos*: hacia una tipología del "exemplum"», en FONQUERNE, Y. R.; EGIDO, A. (eds.): *Formas breves de relato*, Zaragoza, 1986, pp. 19-34; BIZZARRI, H. O.: «La crítica social en el *Libro de los gatos*», *Journal of Hispanic Philology*, 12:1 (1987), pp. 3-14; BIGLIERI, A. A.: «Poética y sentido en el *Libro de los gatos*», *Anuario Medieval*, 4 (1992), pp. 21-48; BIZZARRI, H. O.: «Técnicas del sermón medieval en el *Libro de los gatos*», *Cultura Neolatina*, vol. 55, nº 1-2 (1995), pp. 103-116; GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, II, pp. 2012-2025; LACARRA, M. J.: «*Libro de los gatos*», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, 2002, pp. 818-820; ARMIJO, A. E.: «El *Libro de los gatos* y las *Fabulae* de Odo de Chérítón. Algunas omisiones y adaptaciones», *Acta poética*, vol. 29, nº 2 (2008), pp. 229-245; TAYLOR, B.: «Manuscritos incompletos, obras incompletas: *Libro de los gatos*, *Siervo libre de amor*, *Libro de la Caza*», *Incipit*, nº 30 (2010), pp. 33-47; entre otros.

década del siglo XIII como en esa segunda mitad del siglo XIV en que se produce la traducción de la obra<sup>640</sup>».

El relato al que nos referimos es el titulado *Enxemplo de las ovejas con el lobo*<sup>641</sup>. En él las ovejas acusaron al lobo ante el león por haberse comido a muchas de sus compañeras. El león convocó a su corte, compuesta por los diferentes animales, con el fin de pedirles consejo en este juicio. Los jabalíes defendieron al lobo, afirmando que se trataba de un individuo de excelentes cualidades, entre las que contaba la sinceridad. Sin embargo, ellos habían mentido puesto que el lobo les había invitado en numerosas ocasiones a comer las ovejas que él mismo había robado. El león no cayó en el engaño, y mandó ahorcar tanto al lobo como a los jabalíes.

Tras este relato de ficción, el texto prosigue con la explicación de su significado, tal y como ocurre en las diferentes narraciones que componen el *Libro de los gatos*<sup>642</sup>. Naturalmente, el león, rey y juez de todos los animales, simboliza a Cristo. Las asociaciones entre este animal y Jesucristo ya se encuentran en la Biblia, donde es presentado como León de la tribu de Judá<sup>643</sup>. El bestiario francés de Philippe de Thaün, redactado en la primera mitad del siglo XII, revela que la cola de este animal representa la justicia que se cierne sobre todos los hombres<sup>644</sup>.

En cuanto a las ovejas, su simbolismo tiene un origen muy antiguo, puesto que el cordero fue asimilado a Cristo ya en las primeras imágenes del arte cristiano

---

<sup>640</sup> GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, II, p. 2019.

<sup>641</sup> GAYANGOS, P. de (ed.): *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, 1952, *exempla* XX, p. 548.

<sup>642</sup> Sobre la unidad narrativa de los *exempla* pertenecientes a esta compilación, véase GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval...*, II, pp. 2017-2019.

<sup>643</sup> *Apocalipsis* 5, 5: «Pero uno de los Ancianos me dice: “No llores; mira, ha triunfado el León de la tribu de Judá, el Retoño de David; él podrá abrir el libro y sus siete sellos”». Además, el león es emblema del Verbo Divino, ya que, según la profecía de Oseas, su rugido tiene el poder de la palabra de Dios: «Marcharán tras Yahvé, él rugirá como león; y cuando ruja, los hijos vendrán temblando de occidente» (*Oseas* 11, 10).

<sup>644</sup> Asimismo, el texto menciona que «el pecho cuadrado del león representa la fuerza divina; los cuartos traseros muy delgados muestran que fue humano a la vez que divino; [...] mediante la pata, que tiene lisa, muestra que Dios es rápido, y que era conveniente que se entregase por nosotros; el pie, que tiene cortado, muestra que Dios rodeará al mundo, y lo tendrá en un puño; por las uñas, se entiende la venganza contra los judíos» (MALAXECHEVERRÍA, I. (ed.): *Bestiario medieval*, Madrid, 1986, pp. 23-28). Por otra parte, Louis Réau analiza la imagen del león como símbolo de Cristo, pero lo relaciona con la encarnación, la resurrección de Cristo y la misericordia divina, sin mencionar la impartición de justicia (RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, 2000, pp. 113-115).

primitivo, y de esta manera se encuentra representado en las pinturas de las catacumbas. Ahora bien, además de tratarse de un animal que constituye el símbolo del Mesías, los blancos rebaños de corderos (u ovejas, en este caso) aluden a los fieles seguidores de Cristo, su pastor, por lo que éste es el significado que adquieren en el relato del *Libro de los gatos*<sup>645</sup>.

Por otro lado, el *exempla* informa que los lobos simbolizan los ricos que roban lo ajeno y destruyen a las ovejas de Cristo, que representan a los pobres. Encontramos algunos apuntes sobre el lobo en el *Bestiario Toscano*, escrito catalán de finales del siglo XV o principios del XVI que se basa en un conjunto de textos que tuvieron una enorme difusión en los siglos XIV y XV, sobre todo en la Toscana. Esta obra explica que lobo «quiere decir robador, porque hurta y vive de robatorios. [...] Este lobo nos enseña y nos da ejemplo de muchas clases de hombres, que así como el lobo que no vive sino de rapiña y de robar así son algunos hombres en el mundo, que viven del robo<sup>646</sup>». Finaliza el apartado dedicado a dicho animal con estas palabras: «Y, así, más que tomar ejemplo del lobo, que es ladrón y de malvada vida, mucho más podríamos tomar buen ejemplo de la oveja, que es bondadosa y ejemplar». También Louis Réau señala a este animal como ladrón de corderos y uno de los símbolos de los vicios, especialmente relacionado con la gula<sup>647</sup>. La asociación entre el lobo y el acto de robar era frecuente en la Baja Edad Media, así como la contraposición entre este animal y las ovejas.

Por otro lado, el texto menciona que los jabalíes representan a aquellos hombres ricos que se ganan el favor de señores y merinos gracias a su poder económico, pero el día del Juicio Final todos los tesoros que poseen no les servirán de nada, y serán condenados al infierno. Louis Réau menciona que este animal representa a una de las encarnaciones del espíritu del mal, y señala *Los Salmos* 79, 13-14 como fuente para este simbolismo, donde es presentado como bestia que

---

<sup>645</sup> Sobre el simbolismo del cordero, véase RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, pp. 99-101.

<sup>646</sup> SEBASTIÁN, S. (ed.): *El Fisiólogo atribuido a San Epitafio, seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, 1986, p. 10.

<sup>647</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, pp. 155-158.



destruye los campos<sup>648</sup>. Para finalizar, el autor del *exempla* cita unas palabras inspiradas en el *Evangelio según san Mateo* 25, 43, versículo referido de manera frecuente en los escritos medievales en referencia al Juicio: «Vísteme desnudo é non me vestistes nin me acorristes; id, malditos, al infierno para siempre jamás<sup>649</sup>».

Este texto perteneciente al *Libro de los gatos* constituye una dura crítica contra los que acumulan grandes riquezas y las injusticias sociales que ello comporta<sup>650</sup>. Se utiliza el tema del Juicio Final para formular una denuncia contra las ventajas que consigue aquél que posee un elevado poder económico, ya que de esta manera es capaz de lograr el favor de los altos estamentos sociales, además del de la administración de justicia. Todo esto genera una opresión sobre las gentes humildes, algo que también pone en evidencia el texto. Ahora bien, el relato advierte del gran riesgo que corren todos estos ricos y poderosos sin escrúpulos, ya que arriesgan su vida eterna al dejarse arrastrar por la tentación. En el fin de los tiempos se dará a cada uno lo que merezca, y las riquezas no podrán comprar la sentencia divina.

### **3.3.7.- El fin de los tiempos en la predicación de san Vicente Ferrer**

San Vicente Ferrer concedió una gran importancia al Juicio Final en su predicación. En el capítulo anterior hemos comprobado que el juicio del alma también ocupa un lugar relevante en su obra, si bien no es comparable al tratamiento que concede al final de los tiempos. El predicador valenciano creó un grupo de sermones dedicados a este tema donde presenta y analiza lo que él

---

<sup>648</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, pp. 131-133. El texto bíblico dice: «¿Por qué has hecho la brecha en sus tapias, para que la vendimie cualquiera que pase, la devasten los jabalíes del soto y la tasquen las alimañas del campo?».

<sup>649</sup> SEBASTIÁN, S. (ed.): *El Fisiólogo...*, p. 12.

<sup>650</sup> Sobre la crítica social que contiene el *Libro de los gatos*, véase BIZZARRI, H. O.: «La crítica social...», pp. 3-14. El autor expone el hecho de que la mayor parte de esta crítica esta dirigida contra los hombres de Iglesia, sumándose de esta manera al movimiento reformista nacido en el IV Concilio de Letrán, celebrado en 1215, el cual promovía una reforma en las costumbres tanto de clérigos como de legos. Si bien la crítica acomete especialmente contra el ámbito clerical, no faltan las denuncias sobre los abusos por parte de la nobleza y los ricos y adinerados, como en el caso que nos ocupa.

denomina las tres “lanzas”: el Anticristo, la destrucción del mundo y el Juicio Final<sup>651</sup>. El esquema y la división de las tres materias que componen este ciclo no siempre es el mismo dentro de la predicación vicentina, si bien el caso castellano (1411-1412) es el que presenta una mejor organización, además de que es probable que se trate del ciclo escatológico más completo de los que se conservan de san Vicente<sup>652</sup>. En esta serie se establece un esquema fijo que será repetido en otras ocasiones. Dicho esquema tendría como complementos los sermones sobre los gozos del paraíso y las penas del infierno<sup>653</sup>.

A la primera de las lanzas, la venida del Anticristo, dedica tres de sus sermones: en primer lugar detalla diferentes características de este personaje, a continuación explica las razones por las que Dios le permite hacer tanto mal al mundo, y por último habla de en qué momento llegará<sup>654</sup>. Tal y como ocurre en el resto de Europa, las profecías sobre el Anticristo se difunden por Castilla durante los últimos siglos de la Edad Media, pero en el presente estudio únicamente observaremos algunos detalles de las predicados por san Vicente Ferrer<sup>655</sup>. Él explica que esta encarnación del mal conseguirá atraer a una gran cantidad de seguidores que caerán en la tentación del pecado, mientras que perseguirá a los

---

<sup>651</sup> San Vicente explica en uno de sus sermones que el origen de las tres lanzas se encuentra en una visión de santo Domingo y san Francisco recogida en la *Leyenda dorada*. En ella, los santos presencian cómo Cristo sostiene tres lanzas con las que se dispone a destruir a la humanidad, pero la Virgen le suplica y consigue una prórroga que deberá ser aprovechada para que los predicadores intenten salvar a la mayor cantidad de fieles posible (CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, 1994, sermón 26, pp. 567-568). Sin embargo, la visión contenida en la *Leyenda dorada* menciona que las tres lanzas simbolizan los tres vicios que corrompen al mundo: la soberbia, la lujúria y la avaricia (VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada*, tomo 1, Madrid, 1984 (1982), pp. 443-444). Por lo tanto, san Vicente cambia la interpretación de estas lanzas, ya que en la versión que él narra, en vez de pecados simbolizan los tres temas relacionados con el fin del mundo.

<sup>652</sup> TOLDRÀ, A.: *Après la mort. Un viatge amb san Vicent al més enllà medieval*, València, 2000, p. 84.

<sup>653</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, pp. 153-154.

<sup>654</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, sermones 24 a 26 (predicados en Toledo los días 5, 7 y 8 de julio de 1411), pp. 535-573. El sermón 27, realizado en Ayllón probablemente el 23 de septiembre, también está dedicado al tema del porqué Dios permite al Anticristo hacer daño a la humanidad, pero únicamente se conserva un pequeño fragmento (pp. 577-578).

<sup>655</sup> Sobre las profecías de Anticristo durante la Edad Media, véase REEVES, M. L.: *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages*, Oxford, 1968; EMMERSON, R. K.: *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*, Manchester, 1981; MILHOU, A.: *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, 1983; VAUCHEZ, A. (ed.): *Les textes prophétiques et la prophétie en Occident (XIIe-XVIe siècle)*, Paris, 1990; COHN, N.: *En pos del milenio*, Madrid, 1985 (3ª ed.); POTEStÀ, G. L. (ed.): *Il profetismo gioachimita ta Quattro e Cinquecento. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Gioachimiti*, Génova, 1991; GUADALAJARA, J.: *Las profecías del Anticristo...*; GUADALAJARA, J.: *El Anticristo en la España medieval*, Madrid, 2004; entre otros.

que se mantengan fieles a Dios. En el segundo sermón revela que es Dios mismo quien envía al Anticristo a causa de la gran cantidad de pecados con los que cuenta la Humanidad. Finalmente, en el tercero declara que el Anticristo gobernará durante tres años y, en el momento en el que este reinado llegue a su fin, será entonces cuando tenga lugar el fin del mundo, proceso que durará cuarenta y cinco días. Asimismo, afirma que esta personificación del pecado ya ha nacido y que tiene ocho años en 1411, por lo que el fin de los tiempos y el Juicio Final están muy próximos.

La segunda lanza, que tiene como tema el fin del mundo y la resurrección general, vuelve a ocupar tres de los sermones del predicador<sup>656</sup>. En ellos explica que la destrucción tendrá lugar en el momento en el que el Anticristo sea vencido, y que durante cuarenta y cinco días arderá todo y de esta manera será purificado, ya que la corrupción y el pecado infecta incluso a los objetos y elementos. Este fuego purificador, que llegará a todos los confines del mundo en forma de rayos, también quemará a hombres y mujeres, tanto a los enemigos como a los amigos de Dios. De este modo, aunque los fieles no tengan suficiente tiempo para ser limpiados en el purgatorio, este fuego actuará con una fuerza mayor y serán purgados en ese mismo momento.

De manera similar, durante ese tiempo sobrevendrán otras señales que anunciarán el fin de los tiempos: comenzará un ruido fuerte y terrible, las olas del mar se elevarán de manera que podrán verse desde cualquier lugar, y a causa de la quema de la tierra y del mar se creará un humo tan negro que no permitirá ver el cielo. San Vicente Ferrer interpreta que la causa de la mayor parte de estas señales, como ocurre con el humo, son causadas por el fuego purificador. Por ejemplo, explica que el oscurecimiento del sol y de la luna y la caída de las estrellas, no es otra cosa que el efecto del humo que lo cubre todo, originado por este terrible fuego. Lo mismo sucede con los montes, puesto que su destrucción es producida por un incendio que los reduce a cenizas. Ahora bien, el propio título de estos sermones ya nos informaba de la importancia de este elemento: *Sermón que trata del quemamiento del mundo* y *Sermón segundo del quemamiento del mundo*. Por

---

<sup>656</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, sermones 28 a 30 (predicados en Ayllón (Segovia) los días 24, 25 y 26 de septiembre de 1411), pp. 579-608.

otro lado, san Vicente declara que la confusión que reinará en ese momento es provocada por estas señales, ya que serán tan terribles que muchos morirán de miedo antes de que el fuego llegue hasta ellos.

Por último, el tercero de los sermones dedicados a la segunda lanza presenta el tema de la resurrección general, que tiene como finalidad el que cada individuo pueda recibir el castigo o el galardón eternos en cuerpo y alma. Esta resurrección tendrá lugar tres días después de la destrucción del mundo, momento en el que san Miguel tocará la trompeta que será oída por todos los que se encuentren en el infierno, el paraíso y el purgatorio.

Finaliza el ciclo con la tercera lanza, el Juicio Final, al que le corresponden dos sermones<sup>657</sup>. San Vicente comenta que todos, justos y pecadores, asistirán al Juicio, y serán divididos en dos grupos, uno a la derecha y el otro a la izquierda. Además de la Humanidad, todos los ángeles y los santos y santas acudirán a presenciarlo. Cristo ejercerá como Juez sentado en su trono, y empleará para esta tarea los libros que informan sobre los actos y la conciencia de cada uno. El predicador menciona que algunos creen que la Virgen y san Juan se colocarán arrodillados a los lados de Cristo, rogando por los pecadores. Sin embargo, él mismo revela que se trata de un gran error, ya que durante el Juicio nadie intercederá por los acusados ni se arrodillarán, sino que la Virgen estará sentada junto al Juez. Este fragmento del sermón muestra cómo la imagen de la *déesis*, en la que aparecen la Virgen y san Juan suplicando a Cristo por el perdón de la Humanidad, tan frecuente en las representaciones medievales del Juicio Final, había quedado fijada en la mentalidad de los espectadores hasta el punto de que la predicación se encontraba con la necesidad de aclarar que no se debía confiar en que llegase a realizarse esta intercesión.

El sermón continúa comentando que además de la Virgen, también los apóstoles y los santos estarán sentados junto a Cristo Juez, y que todos ellos actuarán como consejeros. Los ángeles de la guarda transportarán a la Humanidad

---

<sup>657</sup> CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, sermones 31 y 32 (predicados en Ayllón el 27 y 28 de septiembre de 1411), pp. 609-630. Pedro M. Cátedra no cree que el autor del sermón 33, dedicado al fin del mundo, sea san Vicente Ferrer, por lo que no lo añadimos al grupo estudiado (pp. 79-81, 167).

hasta el Valle de Josafat, lugar donde fue juzgado Jesucristo. En primer lugar se informará de la sentencia a los elegidos y después a los condenados, aunque la ejecución será llevada a cabo de manera contraria, ya que estos últimos serán conducidos al infierno y, posteriormente, los bienaventurados accederán a la gloria del paraíso.

A lo largo de este ciclo de sermones, san Vicente insiste en incontables ocasiones en la proximidad del fin y en la necesidad de arrepentirse y confesar los pecados, así como de realizar la penitencia correspondiente. Por lo tanto, el predicador emplea la inminencia del Juicio Final como argumento para estimular a llevar una vida regida por los principios cristianos. Lo cierto es que ésta no es la única ocasión en la que utiliza este razonamiento. En el sermón titulado *Sermón de los cuatro aguyjones que nos da Ihesú Christo*, san Vicente Ferrer explica que el temor a la justicia divina, es decir, al juicio del alma y al Juicio Final, constituye una ayuda otorgada por Jesucristo a sus fieles para conducirles por el camino de la salvación<sup>658</sup>. En él presenta las cuatro maneras, llamadas “aguijones” por el predicador, mediante las cuales Jesucristo aleja a las personas del pecado y las encamina a una vida mejor. Los cuatro aguijones son el dolor corporal y las enfermedades; la doctrina espiritual, predicada por religiosos mediante sermones; el temor judicial y, por último, el amor celestial que los fieles sienten hacia Dios. El tercero de estos aguijones, el temor judicial, es causa de una gran inquietud, dado que será el momento en el que cada uno deberá rendir cuentas de todos sus actos y pensamientos ante Dios. Asimismo, menciona que el Juicio situado al final de los tiempos está muy próximo, y que simplemente el pensar en este momento debería bastar para convertir incluso a los judíos<sup>659</sup>. Estos sermones demuestran que la idea de la utilidad del miedo hacia el Juicio Final continúa repitiéndose en la predicación del siglo XV.

Además del énfasis en el aspecto del terror que despiertan estos sucesos, otra peculiaridad que debemos destacar de estos discursos es el acentuado

---

<sup>658</sup> Sermón predicado entre los días 7 y 12 de febrero de 1412 en una ciudad castellana camino de Salamanca y Zamora. Publicado en CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, sermón nº 11, pp. 379-392.

<sup>659</sup> Los judíos son nombrados en diferentes ocasiones en este sermón, hecho que viene explicado porque fue predicado en una ciudad con judería floreciente (CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura...*, p. 379, nota al pie nº 1).

detallismo con el que informa de los hechos que acontecerán, como el reinado del Anticristo, el desarrollo de las señales y del Juicio, y especialmente la duración de cada uno de estos procesos. La convicción con la que anuncia los diferentes tiempos, llegando incluso a desvelar la edad actual del Anticristo, concede un carácter de veracidad a todos estos acontecimientos futuros, y con todo ello consigue aumentar el terror a algo tan cercano y apremiar a sus oyentes a actuar en pos de la salvación.

### 3.3.8.- El *Espéculo de los legos*

El manual de predicación titulado *Espéculo de los legos*, del cual hemos analizado algunos de sus *exempla* en el capítulo anterior, destina uno de sus apartados al Juicio Final. Recordamos que se trata de una obra anónima redactada a finales del siglo XIV o principios del XV basada en el texto latino de finales del siglo XIII titulado *Speculum Laicorum*.

El capítulo al que hacemos referencia es el número XXVIII, titulado *Del día del juicio e del su temor*<sup>660</sup>. En él se detallan las diferentes razones por las que se debe temer dicho día basándose en diferentes textos bíblicos que hablan de los horrores que tendrán lugar en el fin del mundo. La primera de estas razones es la proximidad del fin, ya que aunque no se conozca la fecha, se sabe que es un acontecimiento cercano en el tiempo. La segunda es el gran poder del Juez. La tercera es la gran cantidad de pecados que ha cometido cada individuo, que serán examinados durante el Juicio. Por último, la cuarta razón por la que ese día produce un gran temor son las criaturas, es decir, ángeles y demonios, que tomarán parte en el Juicio, juzgando, condenando, separando a bienaventurados y condenados y conduciéndoles a sus destinos eternos.

Este discurso es acompañado por cuatro *exempla*. En ellos no se detallan aspectos del día del Juicio Final, sino que son relatos en los cuales se hace hincapié en el aspecto del miedo que despierta el día del fin y en el hecho de utilizar este

---

<sup>660</sup> MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos. Texto inédito del siglo XV*, Madrid, 1951, pp. 131-135.

temor como ayuda para realizar buenas obras y no caer en la tentación. Los *exempla* mencionan que nadie puede estar tranquilo respecto a la sentencia, puesto que nadie conoce los juicios de Dios, por lo que incluso aquéllos que se creen justos no gozan de la seguridad de formar parte de los elegidos.

Por lo tanto, el *Espéculo de los Legos* transmite una visión oscura y totalmente negativa del Juicio Final. Únicamente se centra en el temor que provoca, al tiempo que manifiesta que ese sentimiento de horror debe ser utilizado como escudo contra el mal. Se evitan las menciones a los gozos que les esperan a los justos. En este caso, la esperanza en la salvación reside en emplear el miedo como freno ante el pecado.

### **3.3.9.- Conclusiones**

Según lo estudiado hasta este punto, los textos pertenecientes a la Corona de Castilla que tratan el tema del Juicio Final en los últimos siglos de la Edad Media se fundamentan en las Sagradas Escrituras, especialmente en el *Evangelio según san Mateo* y el *Apocalipsis*. Ahora bien, en ellos se mencionan ciertos aspectos que no siguen la estricta ortodoxia, y es en esos puntos donde aparecen diferentes opiniones entre estos autores. Por ejemplo, es interesante la rotundidad con la que san Vicente Ferrer afirma que ni la Virgen ni san Juan acudirán en ayuda de la Humanidad durante el proceso judicial del fin de los tiempos. Sin duda la intención del predicador no es otra que aclarar la confusión que, especialmente el arte, con sus portadas mostrando tal intercesión, ha creado en la mentalidad de los fieles. Por otro lado, existe un gran contraste entre esta idea expresada a principios del siglo XV y la esperanza que depositan en el favor de la Virgen a mediados del XIII escritos como *Los Signos del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo o las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X el Sabio. Esto parece indicar que la expectativa sobre esta intercesión ha estado presente en la sociedad medieval castellana durante los últimos siglos de la Edad Media, idea que la predicación de san Vicente Ferrer intenta desterrar de las mentes de sus oyentes.

Otro tema en el que se encuentran diversidad de opiniones es en cuanto al planteamiento de las señales que anuncian o anteceden al Juicio Final. Anteriormente hemos mencionado que durante la Edad Media aparecen multitud de versiones sobre estos acontecimientos, hecho que se confirma en la literatura castellana. En la mayor parte de estos escritos no se presentan los quince presagios, sino que el número es variable. Ahora bien, las señales que parecen tener una mayor importancia o popularidad son la caída de las estrellas y la quema del mundo, pues son las más repetidas en los textos estudiados. Únicamente en *Los Signos del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo y en el *Viridario* se citan las quince, además de que ambos textos afirman basar este listado en la obra de san Jerónimo. Por otro lado, el *Lucidario* es el único que menciona que estas señales fueron profetizadas por la maga Sibila. Esta diversidad en cuanto al número y al autor que elaboró el listado no resulta sorprendente debido a las numerosas fuentes y autores que han tratado este tema desde antiguo.

Por otro lado, una constante que aparece en este tipo de literatura es el tema del temor que despierta el Juicio Final. Los diferentes autores utilizan este recurso como medida de protección contra el mal, ya que consideran que el terror al fin de los tiempos y a la posibilidad de pasar la eternidad en el infierno sirve de ayuda para mantenerse fuerte contra las tentaciones. Esta catequesis del miedo no surge durante la Edad Media, sino que su origen tiene lugar en la Antigüedad. La idea de que la descripción del Juicio Final puede servir para convertir a los paganos aparece entre los maniqueos en el siglo III<sup>661</sup>. En el caso castellano, algunos textos expresan abiertamente esta utilidad, como el *Lucidario*, el *Viridario*, los sermones de san Vicente Ferrer y *El Espéculo de los legos*. Entre éstos, dos de ellos insisten especialmente en la proximidad de estos sucesos, son el *Lucidario* y la obra de san Vicente Ferrer, mientras que en otros casos se intenta acentuar este terror mediante la explicación detallada de las diferentes torturas que serán

---

<sup>661</sup> Así lo confirman un sermón del siglo III de san Efrén (sobre este testimonio, véase HEMMERDINGER-ILLIANDON, D.: «Les données archéologiques dans la vision grecque des sermons de Saint Ephrème le Syrien», *Cahiers Archéologiques*, vol. 13 (1962), pp. 29-37), la *Oratio ad Constantinum Kabbalinum* atribuida a Juan Damasceno (del siglo VIII, se encuentra editada en la *Patrologia Latina*, tomo 95, col. 314) y el *Theophanes continuatus* (de finales del XI, contenido también en la *Patrologia Latina*, tomo 109, col. 177-180). Todas estas referencias a los diferentes sermones son aportadas por SAUGNIEUX, J.: «Berceo y el Apocalipsis...», p. 166.



inflingidas tras el Juicio, todo ello con la finalidad de dirigir a los fieles por el camino hacia la salvación marcado por la Iglesia.

Tal y como afirma Jean Delumeau, la llegada del fin del mundo ha sido temida desde siempre por los cristianos al ser considerada una certeza. El autor señala la segunda mitad del siglo XIV y los inicios del XV como un momento de intensificación de esta angustia escatológica<sup>662</sup>. Los escasos testimonios textuales conservados en Castilla no nos permiten observar la acentuación del terror respecto a este tema en ese tiempo concreto, pero sí revelan la existencia del miedo que inspira el Juicio Final durante toda la cronología estudiada.

### **3.4.- La representación del Juicio Final en la Baja Edad Media**

El arte de los primeros cristianos únicamente ha conservado algunos raros ejemplos de obras que hacen referencia al Juicio Final. Se trata de imágenes sintéticas, por lo general basadas en la separación de las cabras y las ovejas llevada a cabo por el pastor. A principios de la Alta Edad Media aparecen algunas composiciones en las que Cristo Juez se encuentra acompañado por ángeles trompeteros y los resucitados. Esta escasez de imágenes demuestra la falta de interés que despertaba este tema para el arte de esos momentos<sup>663</sup>. Ahora bien, esta situación cambia a partir del siglo IX, cuando comienzan a aparecer las primeras obras dedicadas al Juicio Final en el arte bizantino<sup>664</sup>. La forma oriental completamente terminada de este tema, con todos los elementos que la constituyen, tendrá su aparición a principios del siglo XI. En ella se encuentran motivos característicos como el Trono Venerable o Etimasía, el Río de Fuego, el Cielo Enrollado, etc., que no forman parte de la representación occidental del Juicio Final. Estos elementos, además de que el establecimiento del tema bizantino completo es posterior a algunos ejemplos de Occidente, muestran que la iconografía bizantina no constituye el punto de partida para las composiciones

---

<sup>662</sup> DELUMEAU, J: *El miedo...*, pp. 307-332.

<sup>663</sup> CHRISTE, Y.: *Jugements Derniers*, Paris, 1999, pp. 15-19.

<sup>664</sup> THIERRY, N.; THIERRY, J. M.: *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi*, Paris, 1963; CHRISTE, Y.: *Jugements...*, pp. 21-27.

occidentales<sup>665</sup>. Por otro lado, no es posible descartar un conocimiento directo o indirecto por parte de Occidente de los modelos utilizados en el arte bizantino para la representación de este tema.

Algunas de las diferencias que presenta el Juicio Final imaginado por Occidente respecto al modelo bizantino vienen explicadas por las fuentes en las que se han basado cada una de estas versiones. Además de la base bíblica que presentan ambos casos, un escrito especialmente relevante para las representaciones bizantinas fue la visión de Efrén el Sirio, texto del siglo IV que no llegó a influenciar a la imagen en el Occidente medieval. Por otro lado, las obras occidentales se enriquecieron con textos de teólogos y predicadores, como el *Elucidarium* de Honorius Augustodunensis<sup>666</sup>, escrito alrededor del 1100, donde gran parte del tercer libro está dedicado al Juicio Final; el Epílogo del *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais<sup>667</sup>, redactado en el siglo XIII; y el primer capítulo de la *Leyenda Dorada* de Jacobo de la Vorágine, de mediados del siglo XIII<sup>668</sup>.

Sin embargo, aunque el Juicio Final occidental no es tributario del bizantino, el hecho de que estos dos ciclos de representaciones se hayan inspirado en las mismas fuentes bíblicas resulta en la aparición de ciertos elementos comunes: Cristo Juez, la resurrección de los muertos, el pesaje en la balanza, o la separación de los elegidos y los condenados. Asimismo, ambos presentan una particularidad dentro de la iconografía cristiana: es el único tema que es desarrollado en registros superpuestos. Éste es un tipo de ordenamiento copiado del arte imperial de Roma y de Bizancio, de la composición escalonada de sus frisos y de los arcos de triunfo<sup>669</sup>. En Francia quedará establecida la siguiente ordenación de las escenas en estos registros horizontales, tal y como aparece en la portada de Notre-Dame de París, realizada hacia el año 1220: en primer lugar, comenzando por el nivel inferior, aparece la resurrección de los muertos. A continuación, en el registro

---

<sup>665</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996 (1957), p. 759.

<sup>666</sup> LEFÈVRE, Y.: *L'Elucidarium et les Lucidaires (Contribution par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au Moyen Âge)*, Paris, 1954.

<sup>667</sup> BEAUVAIS, V. de: *Speculum historiale*, Graz (Austria), 1965.

<sup>668</sup> VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada...*, pp. 23-29.

<sup>669</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento...*, p. 754.

intermedio, el pesaje en la balanza y la separación de justos y pecadores, y, finalmente, el tribunal de Cristo Juez en el nivel superior.

Ahora bien, aunque no ha sido posible precisar el origen iconográfico del tema, es indiscutible que fue perfeccionado en Francia durante los últimos siglos de la Edad Media, y su propuesta se extendió por Europa. En Occidente, este tema comenzó a desarrollarse a partir de época carolingia en las ilustraciones de manuscritos<sup>670</sup>, y apareció representado en la escultura monumental francesa durante la primera mitad del siglo XII, llegando a alcanzar su máximo desarrollo en la primera mitad del siglo siguiente, con obras cumbres como las portadas góticas de las catedrales de Notre-Dame de Chartres y Notre-Dame de París, que sirvieron como modelo tanto para la escultura francesa como en multitud de ejemplos europeos<sup>671</sup>.

---

<sup>670</sup> KLEIN, P. K.: «Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Âge (IX-XIIIe s.)», en CHRISTE, Y. (ed.): *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. IIIe-XIIIe siècles*, Genève, 1979, pp. 135-159.

<sup>671</sup> El tema representado en este conjunto de obras siempre ha sido interpretado como Juicio Final, sin tener en consideración si todos los elementos que lo componen se refieren al final de los tiempos. El reciente estudio de Marcello Angeben revela que una importante cantidad de estas obras, entre las que destacan Saint-Vincent de Mâcon, Sainte-Foy de Conques, Notre-Dame de Chartres y Notre-Dame de Reims, presenta unas características estructurales e iconográficas que resultan poco compatibles con esta lectura. De esta manera, estas imágenes podrían ser interpretadas como doble juicio: en el registro inferior de estos tímpanos aparece el juicio del alma, mientras que el resto de la composición se destina al Juicio Final. Esta iconografía del doble juicio nace en el arte bizantino a principios del siglo XI y, aunque no es posible hablar de un influencia directa, podría tratarse de un conocimiento directo o indirecto de estos modelos orientales, además de una correcta comprensión de su significado. Al realizar una lectura ascendente en algunos de estos tímpanos franceses, los elegidos y condenados son juzgados y separados en un momento anterior a su resurrección, y son dirigidos, según les corresponda, al infierno o al paraíso temporal, representado en ocasiones como el seno de Abraham. Además de esta característica, otros indicios apoyan esta lectura, como la doble aparición del paraíso en una misma obra, o el contraste entre la serenidad de los resucitados que forman parte de los elegidos y la preocupación de aquéllos que han sido condenados, mostrando de esta manera que son conocedores de su destino eterno en el momento de la resurrección. Por el contrario, esto no ocurre en portadas como la de Notre-Dame de París y muchas de las que se han inspirado en ella, donde, entre otros cambios, la separación de los justos y los réprobos es posterior a la resurrección, por lo que en ellas se ha suprimido cualquier alusión al juicio del alma (ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*, Turnhout (Belgium), 2013). Sobre la representación del doble juicio, véase BASCHET, J.: «Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?», *Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, Nouvelle Série, 6, t. 67 (1995), pp. 185-189; ANGHEBEN, M.: «L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchronique du jugement individuel et du Jugement Dernier», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXII (2001), pp. 73-87; y del mismo autor: «Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat», *Cahiers Archeologiques*, 50 (2002), pp. 105-134; BASCHET, J.: «Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age», *Images Re-vues* [en ligne],

El arte Románico evitaba enfrentarse directamente a la imagen del Juicio Final, ya que existía en este momento una mayor tendencia hacia la mística de la contemplación de la gloria divina que al discurso moral que implicaba el tema del Juicio Final<sup>672</sup>. El Románico presenta una visión hierática de la divinidad, una visión solemne, poco expresiva e inspiradora de temor. La imagen predominante que aparece en las portadas románicas y en la cual estas características quedan perfectamente reflejadas es el llamado Pantocrátor o Cristo en majestad, tema que será bien acogido en las portadas francesas a comienzos del Gótico, entre los años 1140 y 1170, pero a partir de ese momento será raramente representado. El Pantocrátor representa una teofanía intemporal, es decir, una manifestación de la divinidad de Dios, eternamente adorada y ofrecida como tal a los espectadores, no se trata de una imagen escatológica<sup>673</sup>. En España contamos con la portada del Sarmiento de la catedral de Burgos, de mediados del siglo XIII, en la que se halla la majestad de Cristo en su tímpano, tema extraño en esa época por tratarse de un motivo más propio del Románico, aunque al tratarse de una obra de tal relevancia como lo es esta catedral, inspiró a otras portadas en España, como el tímpano de Santa María la Real de Sasamón (Burgos) o la portada central del pórtico sur de la catedral de León. Sin embargo, dejando de lado estas excepciones, el tema predilecto en las portadas góticas es sin duda el Juicio Final.

Peter K. Klein propone dos posibles factores que explican este cambio en cuanto a la cantidad de representaciones dedicadas al Juicio Final de los periodos Románico y Gótico, uno en referencia a la tradición artística y el otro al desarrollo teológico: en primer lugar, la variación en cuanto al lugar destinado a estas imágenes. Durante el Románico, la pintura mural adquiere una gran relevancia, por lo que este tema ocupa generalmente el muro occidental interior. Con la nueva arquitectura gótica, donde gran parte de los muros son substituidos por ventanales, el Juicio Final irrumpe en la fachada exterior, es decir, en las portadas.

---

hors-série 1 (2008), pp. 1-24; BRILLIANT, V.: «Envisaging the Particular Judgment in Late-Medieval Italy», *Speculum*, vol. 84, nº 2 (abril 2009), pp. 314-346; entre otros.

<sup>672</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, Valencia, 2007, p. 35.

<sup>673</sup> FRANCO MATA, A.: «Juicios Finales en la escultura monumental de las catedrales de Burgos y León y sus áreas de influencia. Peculiaridades iconográficas hispánicas», CHRISTE, Y. (ed.): *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers, 1996, p. 177.

Una segunda causa es la coherencia lógica propia del pensamiento escolástico y la intención de conferir claridad en los programas de los portales góticos. En lugar de las teofanías ambiguas de las portadas románicas, oscilantes entre escatología presente y futura, o entre Ascensión de Cristo y Segunda Venida, los programas góticos habrían preferido distinguir claramente los diferentes aspectos de un determinado tema, y especialmente en la iconografía referente a la majestad de Cristo<sup>674</sup>.

El Gótico del norte de Francia se introduce en España a través de las catedrales de Burgos y León, los dos centros castellanos más importantes para la escultura del siglo XIII. La situación artística en nuestro país es diferente a la francesa, ya que, como hemos mencionado anteriormente, aquí pervivirán programas y elementos iconográficos propios del Románico, obsoletos en la imaginería francesa desde 1170. El estilo gótico adoptado por las catedrales de Burgos y León se expande por los territorios de la Corona de Castilla en el siglo XIII, y de esta manera vemos su influencia en las portadas de los templos de Ávila, Toledo o Vitoria en la primera mitad del siglo XIV<sup>675</sup>. El tema escultórico del Juicio Final seguirá este mismo camino.

### 3.4.1.- Análisis del tema

En el análisis del tema que llevaremos a cabo a continuación, expondremos la manera más frecuente en la que aparecen representadas las imágenes del Juicio Final en época medieval, especialmente en las portadas monumentales góticas<sup>676</sup>.

---

<sup>674</sup> KLEIN, P. K.: «Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XXe s.: Moissac - Beaulieu - Saint-Denis», *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXIII (1990), pp. 341-342.

<sup>675</sup> WILLIAMSON, P.: *Escultura gótica: 1140-1300*, Madrid, 1997, p. 348-356.

<sup>676</sup> Para llevar a cabo este análisis hemos consultado estudios como los de RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento...*, pp. 749-780; MÁLE, E.: *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986, pp. 353-384; FRANCO, A.: *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998, pp. 227-291; CHRISTE, Y.: *Jugements...*, especialmente pp. 143-152; CALZADA, J. J.: «El Juicio Final de San Nicolás», *Boletín de la Institución Fernán González*, 86 (2007), pp. 139-157; LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: «El Juicio Final en ejemplos del gótico inicial. Iconografía de un drama en cinco actos», en LÓPEZ OJEDA, E. (coord.): *De la Tierra al Cielo. Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere? XXIV Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2013*, Logroño, 2014, pp. 297-342; entre otros.

La gran escena del Juicio Final comienza con la Segunda Venida de Cristo y la aparición del tribunal celestial, ubicados generalmente en el tímpano. A continuación, debemos dirigir nuestra mirada al registro inferior, y a partir de este momento la lectura seguirá un sentido ascendente. En este lugar se encuentra la representación de la resurrección de los muertos, quienes son convocados a Juicio por los ángeles trompeteros. Seguidamente, el pesaje de las almas llevado a cabo por san Miguel separa a la Humanidad en dos grupos, los elegidos y los condenados, quienes son conducidos por ángeles o demonios a sus correspondientes destinos eternos.

Siguiendo este orden, comenzaremos el análisis de los diferentes elementos que componen la representación del Juicio Final por la figura de Cristo Juez, continuando por dos de los grupos con mayor relevancia dentro del tribunal: los abogados de la Humanidad o intercesores y los asesores de Cristo en el Juicio. Los dos últimos apartados tratarán la resurrección de los muertos y la separación entre elegidos y condenados. Ahora bien, en el territorio estudiado se hallan varias obras en las que se alude al Juicio Final por medio de la parábola de las vírgenes prudentes y vírgenes necias, por lo que nos ha parecido conveniente analizar también esta iconografía. Comenzaremos por este tema, puesto que se encuentran entre las obras más tempranas del grupo de estudio, ya que se trata de una temática más propia del Románico que del Gótico.

#### **3.4.1.a.- Las alusiones al Juicio Final: la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias**

Las representaciones del Juicio Final no abundan en el arte Románico, donde este Juicio es sugerido mediante imágenes que difieren de la manera en la que este tema es formulado por el Gótico. Las grandes composiciones protagonizadas por Cristo Juez, quien dirige el proceso en el que la Humanidad es separada en elegidos y condenados, no serán frecuentes hasta la llegada del nuevo

estilo<sup>677</sup>. Por el contrario, la iconografía románica emplea diferentes escenas para aludir al Juicio que tendrá lugar al final de los tiempos. Los temas a los que nos referimos son los ángeles trompeteros acompañando a una teofanía, las parábolas del pobre Lázaro y el rico Epulón y la de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias, y, por último, la imagen de la psicostasis, tema que al haber sido analizado en el primer capítulo no será tratado aquí. Ahora bien, en el presente apartado nos centraremos en la imagen de la parábola de las vírgenes, puesto que es representada en diferentes obras que componen nuestro catálogo de estudio<sup>678</sup>.

Páginas atrás hemos mencionado que la parábola de las vírgenes prudentes y necias es recogida por el *Evangelio según san Mateo* 25, 1-13. En estos versículos se explica que diez vírgenes salieron al encuentro del novio, cinco de ellas recordaron llevar aceite para mantener sus lámparas encendidas durante la noche pero las otras cinco no. Cuando éstas tuvieron que volver para comprarlo, apareció el novio y las cinco prudentes entraron con él al banquete de boda, mientras que las necias no consiguieron llegar a tiempo<sup>679</sup>.

Muchos escrituristas, como san Hilario de Poitiers, san Agustín y san Jerónimo, todos ellos del siglo IV, han comentado esta parábola ampliamente,

---

<sup>677</sup> A este respecto, véase RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M.: «Las visiones celestiales en la iconografía románica», en *VVAA: Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2006, pp. 57-62.

<sup>678</sup> En el territorio que comprende nuestra tesis se encuentra una imagen del siglo XIII en la que se representa la parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón. Pertenece a la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta (Álava), y se halla en dos de los capiteles de la portada. En ellos aparece un criado estrangulando a Lázaro, impidiendo de esta manera que consiga alcanzar los manjares de la mesa preparada junto a ellos, mientras que el rico Epulón acerca a sus perros para que ataquen al pobre. Junto a esta escena aparece la representación de san Martín a caballo, compartiendo la capa con un mendigo. Consideramos que esta imagen sobre la parábola de Lázaro no alude al Juicio Final, sino que contrapone una acción ejemplar realizada para con un pobre a una actuación inmoral y merecedora de castigo, como es la acción de Epulón. De esta manera, estas escenas se corresponden con el mensaje contenido en el resto del programa de la iglesia, donde se condena la avaricia de los ricos. Sobre estos relieves, véase LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: *Templo de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta*, Vitoria, 1986; GÓMEZ GÓMEZ, A.: *El arte Románico en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas*, Bilbao, 1996, pp. 75-77; LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: *Pays Basque Roman. Álava, Biscaye, Guipúzcoa, Yonne*, 1997, pp. 301-304; GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en el País Vasco*, vol. III, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 1429-1450; entre otros.

<sup>679</sup> Minerva Sáenz señala que para comprender esta narración es preciso tener presentes los ritos nupciales propios de Oriente antiguo durante la época de Jesús. En ellos, un grupo de doncellas llevaban a cabo un cortejo de honor a la prometida y la conducían de la casa de su padre a la de su esposo. Generalmente la ceremonia transcurría al atardecer, por lo que debían llevar las antorchas o lámparas encendidas (SÁENZ RODRÍGUEZ, M.: «La imagen de la mujer en la escultura monumental románica de La Rioja», *Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, nº 147 (2004), p. 221).

como metáfora que anuncia el Juicio Final y la llegada del reino de Dios, identificando al esposo con Cristo y a ambos grupos de vírgenes con las personas que están atentas a la Segunda Venida, por un lado, y a las que se descuidan y dedican la vida al placer, por otro<sup>680</sup>. La puerta que se abre o se cierra representa la entrada al paraíso. Por lo tanto, esta parábola ilustra la necesidad de todo cristiano de estar atento y preparado, pues nadie conoce el día en el que llegará el Juicio Final.

Émile Mâle informa de que este tema se popularizó en época románica debido a su presencia en el teatro religioso<sup>681</sup>. El drama litúrgico sobre el episodio de las vírgenes prudentes y vírgenes necias fue escrito alrededor de los años 1050 y 1060, y se representaba en el siglo XII en la catedral francesa de San Marcial de Limoges<sup>682</sup>. Según Émile Mâle, el tema penetró en la iconografía francesa por la influencia de este drama litúrgico. Realmente no suponía una novedad para el arte medieval, si bien estuvo abandonado un tiempo y reapareció en los esmaltes de Limoges del siglo XII y, poco después, en la escultura.

En un primer momento, los ejemplares que aparecían únicamente estaban influidos por el teatro religioso, no estaba incluida la interpretación de la parábola como alusión al Juicio Final. Las vírgenes prudentes solamente se asociaban a la glorificación de María, como ocurre con dos de los capiteles pertenecientes al Museo de los Agustinos de Toulouse, uno de ellos procedente del claustro de la catedral de San Esteban, de ese mismo convento, fechados hacia 1120 (posiblemente se trate de las muestras más antiguas que se conservan). En fechas más avanzadas se comienza a asociar el tema con el Juicio Final, como ocurre en la

---

<sup>680</sup> Joaquín Yarza señala un sermón de san Agustín como el que posiblemente sentara las bases más firmes para la interpretación aceptada posteriormente por la Iglesia, donde explicaba que las diez vírgenes representaban a todas las almas en la Iglesia de Dios. Éstas se despertarán del sueño de la muerte debido a un clamor que es anuncio del Juicio, es entonces cuando se comprueba que las prudentes tienen aceite que les permite encender sus lámparas, pero las otras no. Unas se salvarán entrando en el paraíso mientras que el resto perecerán y serán entregadas al diablo (YARZA, J.: «La escultura monumental de la Catedral calceatense», en VVAA.: *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada. 29 al 31 de enero de 1998*; Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 195-196). Dicho sermón de san Agustín se encuentra editado en SAN AGUSTÍN: *Obras. X Homilías*, Madrid, 1965, nº 121, correspondiente al sermón nº 93, pp. 294-307.

<sup>681</sup> MÂLE, E.: *L'art religieux du XIIe siècle en France. Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age*, Paris, 1953 (sexta edición), pp. 148-150, 180-182.

<sup>682</sup> Editado en castellano en ASTEY, L.: *Dramas litúrgicos del Occidente Medieval*, México, 1992, pp. 661 y ss.



portada de la iglesia de Saint-Denis (1133-1140), donde las vírgenes son colocadas a ambos lados de Cristo Juez. A partir de este momento acompañan de manera marginal a las escenas del Juicio, siendo colocadas en las jambas, dinteles o arquivoltas.

### 3.4.1.b.- Cristo Juez

Cristo Juez preside el tribunal celestial, por lo que ocupa el lugar central en el tímpano, lugar de honor, y su tamaño suele ser mayor que el del resto de personajes como muestra de su especial relevancia. Esta figura presenta estrechos lazos con los textos del *Apocalipsis* y con el capítulo 25 del *Evangelio según san Mateo*, y, basándose en estas conexiones, aparecen el llamado Cristo Apocalíptico y, posteriormente, el Cristo Evangélico, que llegará a sustituir al primero. La visión apocalíptica muestra a un Juez en el que destaca su carácter divino, se presenta glorioso y triunfal, es un personaje que inspira honra y temor. Estas características son propias de las imágenes que aluden a la Teofanía en los siglos del Románico, pero algunos de los elementos que se encuentran en estas representaciones también aparecerán en los Juicios Finales góticos. Por ejemplo, es habitual que Cristo Juez se halle sentado en un trono, si bien en algunas ocasiones, tal y como veremos en las imágenes que presentamos a continuación, aparece sobre un arcoiris<sup>683</sup>. Asimismo, los cuatro vivientes o tetramorfos y los veinticuatro ancianos que le acompañan en algunos casos también provienen de la visión apocalíptica del Juicio<sup>684</sup>. Del mismo modo, la rama de lirio o vara florida y la espada desenvainada que se sitúan en algunas obras a ambos lados de la cabeza del Juez tienen su origen en el *Apocalipsis*. En él se menciona que de la boca de Cristo sale una espada de doble filo<sup>685</sup>. Fruto de una evolución, ésta se transforma

---

<sup>683</sup> *Apocalipsis* 4, 3: «El que estaba sentado era de aspecto semejante al jaspe y a la cornalina; y un arcoiris alrededor del trono, de aspecto semejante a la esmeralda». Por otro lado, resulta extraño encontrar a Cristo Juez de pie, si bien aparece de esta manera en el tímpano del siglo XIV de la iglesia de Saint-Sulpice-de-Favières, en la región francesa de la Île-de-France. También se muestra de pie en la portada riojana de la iglesia de San Bartolomé de Logroño, datada en el siglo XIII, aunque en esta obra se representa la Segunda Venida de Cristo, momento anterior al Juicio Final.

<sup>684</sup> *Apocalipsis* 4, 4-11.

<sup>685</sup> *Apocalipsis* 1, 16.

en dos espadas y, posteriormente, la que se dirige a los elegidos cambia a una rama de lirio, en alusión a la misericordia de Dios<sup>686</sup>.

En cambio, el Juez basado en el *Evangelio según san Mateo*, conocido como Cristo Evangélico, que aparece en los Juicios Finales a partir del siglo XII, acentúa su carácter misericordioso, por lo que también recibe el nombre de Redentor. Cristo, en su venida gloriosa, juzgará a los hombres, no según sus acciones excepcionales, sino basándose en el amor que hayan mostrado hacia el prójimo. Aquéllos que hayan actuado correctamente para con los demás serán salvados<sup>687</sup>. En las imágenes aparece con las manos alzadas, evocando el gesto del orante, con el fin de mostrar las llagas producidas por la crucifixión, y presenta el pecho descubierto para exponer la herida abierta por la lanza de Longinos. De esta manera se recuerda a los fieles el sacrificio ofrecido a cambio de su salvación, gracias a estas heridas es posible celebrar el Juicio mediante el cual podrán obtener la bendición eterna. Sin embargo, esta visión también constituye una prueba terrible de la victoria ante las tentaciones del mundo, y recuerda a los espectadores que ellos mismos deben librar una batalla contra los placeres mundanos si esperan acceder a la gloria divina.

En cuanto a la túnica que porta, puede aparecer con una de color blanco, que hace referencia a la escena de la transfiguración, o con el manto púrpura con el que fue humillado tras la flagelación, al asentir que era rey. De esta manera sus verdugos le convirtieron en un rey carnalesco cuya corona era de espinas y cuyo cetro era una caña. Al portar esa túnica en el final de los tiempos, Cristo se reafirma como auténtico rey, además de que se crea una conexión con los sufrimientos de la Pasión.

Cristo se encuentra acompañado por ángeles que sostienen diferentes instrumentos, con los que le fueron infligidas las heridas que muestra en su cuerpo. Las manos de estos ángeles aparecen veladas, manifestando de este modo el carácter sagrado de estos objetos, también conocidos por el nombre de *arma Christi*. Los que aparecen de manera más frecuente son la columna de la

---

<sup>686</sup> CALZADA, J. J.: «El Juicio Final...», p. 143.

<sup>687</sup> *Evangelio según san Mateo* 25, 31-46.

flagelación, la corona de espinas, la cruz, el flagelo, los clavos y la lanza. La aparición de estos instrumentos está en relación con la liturgia del Viernes Santo, especialmente la imagen de los ángeles sosteniendo la cruz<sup>688</sup>.

Tanto estos instrumentos como las heridas establecen una conexión entre la muerte de Cristo, necesaria para redimir a la Humanidad, y el Juicio Final. De esta manera se crea un nexo entre la Primera Venida de Cristo y la Segunda. Las *arma Christi* y las heridas enfatizan el regreso glorioso de aquél que sufrió la crucifixión. Asimismo, estos elementos constituyen una evidencia de salvación para los justos y, por lo tanto, de condenación para los pecadores. Santiago de la Vorágine lo explica de esta manera: «La ostensión de las insignias de la Pasión: la Cruz, los clavos y las cicatrices del cuerpo de Cristo. Con la presentación de estas señales se pretende: a) Dar testimonio de la soberana victoria del Redentor, haciendo que todos vean estas insignias envueltas en gloriosos resplandores. [...] b) Manifestar la divina misericordia y dejar claro que por ella, benignamente, los justos obtuvieron su salvación. c) Dejar constancia de la justicia de Dios y certificar cuán justísimamente los réprobos incurrieron en condenación por haber menospreciado el valor de la sangre de Cristo<sup>689</sup>».

### **3.4.1.c.- Los abogados de la Humanidad**

La Virgen y san Juan Evangelista ejercen como intercesores o abogados de la Humanidad en el Juicio Final. Generalmente se hallan arrodillados a ambos lados de Cristo, con las manos juntas en actitud de súplica. Esta escena es conocida como *déesis* y se trata de un tema de origen bizantino. El arte de Occidente se apropió de esta imagen y sustituyó la figura de san Juan Bautista, quien aparecía habitualmente en los modelos bizantinos, por el Evangelista, el discípulo más

---

<sup>688</sup> La relación entre las *Arma Christi* y la liturgia ha sido puesta de manifiesto por Seraffín Moralejo respecto al caso del Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela. El autor explica que estas imágenes hacen referencia al cántico de los *Improperios* de la liturgia del Viernes Santo y señala especialmente el caso de los ángeles que sostienen la cruz, quienes velan sus manos, siguiendo lo prescrito para el rito de la adoración de la cruz en dicho día (MORALEJO, S.: «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en VILLANUEVA, C. (coord.): *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago de Compostela, 2011 (1988), p. 24.

<sup>689</sup> VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada...*, p. 28.

vinculado a la Virgen. Este cambio tuvo lugar en el transcurso del XII, y ya en la segunda mitad de siglo era habitual encontrarlo en los Juicios occidentales. No obstante, existen ejemplos en los que pervive la figura del Bautista, caracterizado por su barba y la piel de camello que porta como vestimenta, como en el caso de la pintura sobre tabla conservada en la iglesia de San Nicolás de Burgos, o en el mural del santuario de Nuestra Señora de la Encina de Artziniega (Álava), ambas obras fechadas a principios del siglo XVI, por citar algunas obras pertenecientes al conjunto aquí estudiado.

La aparición de la Virgen y san Juan constituye algo realmente significativo en el conjunto del Juicio Final, ya que su función es la de suplicar por la Humanidad: su presencia potencia el aspecto de misericordia y la perspectiva de salvación. Por otro lado, María también personifica a la Iglesia<sup>690</sup>. Bruno Boerner explica que la intercesión de la Virgen y de san Juan simboliza las actividades que la Iglesia ofrece a los fieles: el bautismo ayuda a liberarse del pecado original, mediante la confesión son perdonadas las faltas cometidas durante la vida y, tras la muerte, los sufragios disminuyen el tiempo que deban pasar en el purgatorio. La Iglesia cumple la función de intercesora entre Cristo y los fieles, otorgándoles la oportunidad de arrepentirse y actuar para conseguir la salvación eterna<sup>691</sup>. En los testamentos castellanos de los últimos siglos de la Edad Media podemos comprobar cómo el papel de la Virgen María como intercesora es completamente asumido por los fieles, puesto que la mayor parte de las encomendaciones se realizan solicitando su ayuda en el más allá<sup>692</sup>.

Ahora bien, el mensaje que pretendía transmitir la doctrina cristiana a través de esta imagen no es el de la posibilidad de conseguir la absolución en el último momento. El pecador impenitente recibirá su castigo, de otra manera no sería un juicio justo. Sin embargo, los intercesores mostrarán clemencia hacia los pecadores que se arrepientan y escojan el buen camino, es decir, mediante esta

---

<sup>690</sup> Sobre el tema Virgen-Iglesia, véase THÉREL, M. L.: *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le Triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, 1984, pp. 73-202.

<sup>691</sup> BOERNER, B.: «Réflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIIIe siècle», CHRISTE, Y. (dir.): *De l'art comme mystagogie...*, pp. 63-64.

<sup>692</sup> POLANCO, C.: *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*, Salamanca, 2001, pp. 99-100.

imagen se anuncia a los espectadores que aún están a tiempo de corregir sus errores, de luchar contra el pecado.

La importancia de los intercesores fue aumentando con el paso del tiempo, como muestra el hecho de que en las representaciones del Juicio Final anteriores a las portadas francesas de Saint-Denis (realizada alrededor del año 1135) y de Notre-Dame de Laon (segunda mitad del siglo XII) estas figuras presentan una escala menor respecto a Cristo, pero posteriormente llegan a equiparar su tamaño con el del Juez.

### **3.4.1.d.- Los asesores de Cristo**

Los asesores de Cristo en el Juicio forman parte del tribunal celestial. Generalmente son los doce apóstoles quienes desempeñan este cargo, si bien los santos mártires también pueden cumplir esta función<sup>693</sup>. Asimismo, los veinticuatro ancianos del *Apocalipsis* acompañan y asesoran al Juez en algunas obras, especialmente en ejemplos franceses, aunque no es un motivo frecuente en los Juicios Finales pertenecientes al gótico hispano<sup>694</sup>.

El colegio apostólico suele situarse a derecha y a izquierda de Cristo, aunque en ocasiones es colocado en las jambas de la portada por cuestiones de espacio, especialmente en época gótica. El pórtico sur de Notre-Dame de Chartres presenta una gran novedad respecto a este tema que se repetirá en las obras siguientes: el libro del evangelio que acostumbraba a aparecer en manos de los apóstoles durante el Románico es sustituido por los respectivos atributos del martirio<sup>695</sup>. Mediante estos instrumentos se crea un paralelismo con el sacrificio de Jesucristo, puesto que Cristo dio la vida para salvar a la Humanidad y los apóstoles y mártires siguieron su ejemplo en defensa de su Palabra. De este modo, los

---

<sup>693</sup> «Jesús les dijo: “Yo os aseguro que vosotros que me habéis seguido, en la regeneración, cuando el Hijo del hombre se sienta en su trono de gloria, os sentaréis también vosotros en doce tronos, para juzgar a las doce tribus de Israel”» (*Evangelio según san Mateo* 19, 28).

<sup>694</sup> Sobre la representación de los veinticuatro ancianos, véase KENAAN, N.; BARTAL, R.: «Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre Vieillards dans la sculpture française du XIIe s.», *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 24 (1981), pp. 233-239; CHRISTE, Y.: *Jugements...*, pp. 107-112.

<sup>695</sup> FRANCO, A.: *Escultura gótica en León...*, p. 253.

objetos que portan justifican su papel como asesores y su lugar preferente, cercano a Cristo Juez. Además, estos personajes son el modelo para toda la comunidad cristiana.

### 3.4.1.e.- La resurrección de los muertos

La visión de los resucitados no constituye un tema frecuente en la imaginería románica, y, cuando es representado, ocupa un espacio bastante limitado. Por otra parte, el Gótico desarrolla este episodio en sus Juicios Finales de una manera más amplia. La importancia que se otorga a esta escena a finales de la Edad Media permite a los espectadores identificarse con ellos, es una manera de presentar la salvación como algo posible, al alcance del propio espectador<sup>696</sup>.

Los resucitados son despertados por ángeles que hacen sonar sus trompetas, cuernos o tubas<sup>697</sup>. El *Apocalipsis* de san Juan menciona siete trompetas (capítulos 8-11), mientras que otros textos como el *Evangelio según Mateo* 24, 31 no especifica la cantidad de ángeles que llevarán a cabo la llamada. En el arte encontramos que el número de trompeteros puede variar de una representación a otra. Tal y como señala Ángela Franco, las potentes trompetas del Juicio evocan las llamadas al combate y grandes solemnidades, como en la antigua Roma y como aparece en las narraciones bíblicas<sup>698</sup>.

Los resucitados son representados emergiendo de sus tumbas. Éstas son representadas como simples fosas en la tierra, pero también puede tratarse de sarcófagos. Algunos de ellos aún conservan la mortaja, pero generalmente resucitan completamente desnudos. Sus actitudes se muestran variadas: desperezándose, deslumbrados por la luz, o uniendo las manos en actitud

---

<sup>696</sup> Sobre la resurrección de los muertos, véase PELIKAN, J.: *The Shape of Death: Life, Death, and Immortality in the Early Fathers*, New York, 1961; CORNÉLIS, H.; GUILLET, J.; CAMELOT, Th.; GENEVOIS, M. A.: *The Resurrection of the Body: Themes of Theology*, Notre Dame, 1964; McWILLIAM, J. E.: *Death and Resurrection*, Delaware, 1986; WALKER BYNUM, C.: *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, 1995; entre otros.

<sup>697</sup> Sobre la representación de estos instrumentos musicales, véase LAMAÑA, J. M.: «Los instrumentos musicales en la España medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica», *Miscellanea Barcinonensia*, 35 (1973), pp. 59-72; ÁLVAREZ, R.: «Los instrumentos músicos en los códices alfonsinos», *Revista de musicología*, X (1987), pp. 67-95; entre otros.

<sup>698</sup> FRANCO, A.: *Escultura gótica en León...*, p. 247.

suplicante hacia Cristo Juez. Incluso en ciertos casos aparecen escenas de reconocimiento entre los resucitados, cogiéndose unos a otros de las manos. En algunas ocasiones portan algún atributo que les identifica con su estamento social, como una corona o una mitra. Por otro lado, entre los hombres y mujeres resucitados no figuran niños ni ancianos, ya que los teólogos afirmaban que, al resucitar, todos tendrían la edad que tenía Cristo cuando triunfó sobre la muerte, alrededor de los treinta años<sup>699</sup>.

### 3.4.1.f.- La separación de los elegidos y los condenados

San Miguel es el encargado de sostener la balanza y de realizar el pesaje en las imágenes del Juicio Final<sup>700</sup>. El arcángel figura en estas representaciones como elemento divisorio entre el cielo y el infierno. Normalmente aparece un diablo intentando trampear el resultado del pesaje, apoyándose en uno de los platillos para inclinarlo a su favor. Un ángel se coloca junto a san Miguel, con el fin de ayudar a los justos a salir de la balanza y acceder al paraíso<sup>701</sup>.

Una vez llevado a cabo el pesaje, se realiza la separación: los elegidos son guiados por ángeles hacia el paraíso, mientras que los demonios conducen a los condenados a la boca del infierno. Entre los pecadores y justos podemos encontrar reyes, obispos, etc, identificados por sus respectivos atributos, como muestra de que la justicia divina no tiene en cuenta las diferencias sociales.

El paraíso puede ser representado de diferentes maneras<sup>702</sup>. Una de las más frecuentes es la imagen de un jardín, en relación con el Jardín del Edén, ya que en

---

<sup>699</sup> Sobre esta cuestión, véase DAHAN, G.: «Le Jugement dernier vu par les commentateurs des Sentences», en CHRISTE, Y. (dir.): *De l'art comme mystagogie...*, pp. 21-22.

<sup>700</sup> La figura de san Miguel como portador de la balanza es analizada en profundidad en el primer capítulo, por lo que en este punto sólo dedicamos una línea al arcángel.

<sup>701</sup> Sobre el pesaje integrado en la iconografía del Juicio Final, véase RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico. El tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica», *Codex Aquilarensis*, nº 24 (2008), pp. 75-80.

<sup>702</sup> Sobre el paraíso y sus diferentes representaciones, véase PÉREZ HIGUEIRAS, M. T.: «El Jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispano-musulmán y cristiano medieval», *Archivo Español de Arte*, 241 (1988), pp. 37-52; DAVIDSON, C.: *The iconography of heaven*, Western Michigan University, 1994; DELUMEAU, J.: *Historia del Paraíso*, vols. 1-3, Madrid, 2005 (1995); GOUSSET, M. T.; FLEURIER, N.: *Eden, le jardin médiéval à travers l'enluminure, XIIIe-XVIe siècle*, Paris, 2001; MCDANNELL, C.; LANG, B.: *Historia del cielo. De los autores bíblicos hasta nuestros días*,

el arte no se diferencia el paraíso terrenal del celestial. Otra de ellas es la Nueva Jerusalén, de la que se habla en el *Apocalipsis*: se representa como una ciudad fortificada custodiada por ángeles, con cuatro torres que hacen referencia a los cuatro evangelistas, y doce puertas que representan a los doce apóstoles<sup>703</sup>.

El tercer motivo mediante el cual se representa el paraíso es el seno de Abraham, tomado de la parábola del mal rico y el pobre Lázaro. En esta imagen del paraíso se representa al patriarca en la puerta del cielo recibiendo a los bienaventurados, o sentado y sosteniendo un lienzo en el que se encuentran algunas figurillas, en representación de los elegidos. El seno de Abraham es un lugar ambiguo, polivalente, puede tener diferentes significados dependiendo de la época, el autor que lo mencione, el contexto, etc. En iconografía tampoco tiene un significado claro. Es posible encontrarlo como representación del limbo de los Padres, del paraíso o, a partir del siglo XII, también puede hacer referencia al purgatorio<sup>704</sup>. El seno de Abraham suele aparecer de manera frecuente en los Juicios Finales franceses, si bien en España adquieren una mayor popularidad la ciudad celeste y el jardín paradisíaco.

Por otro lado, en numerosas ocasiones, especialmente en relieves escultóricos, aparece la imagen de la entrada al paraíso. También la Biblia nos habla de ella: «Aquí está la puerta de Yahvé, los triunfadores entrarán por ella<sup>705</sup>». Ésta suele situarse junto a san Miguel, y es representada como una pequeña arquitectura en la que la puerta es la protagonista<sup>706</sup>. Al otro lado suelen aparecer diferentes personajes, como ángeles, santos, y justos que ya han logrado acceder al cielo.

---

Madrid, 2001; LADERO QUESADA, M. A.: *Espacios del hombre medieval*, Madrid, 2002; RUSSELL, J. B.: *Storia del Paradiso*, Roma, 2002; entre otros.

<sup>703</sup> *Apocalipsis* 21, 10-27.

<sup>704</sup> Jérôme Baschet ha estudiado la polivalencia que presenta este motivo en «Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)», en CHRISTE, Y. (dir.): *De l'art comme mystagogie...*, pp. 71-94, y, de manera más completa, en *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000.

<sup>705</sup> *Los Salmos* 118, 20.

<sup>706</sup> Sobre la puerta de entrada al paraíso, véase FAVREAU, R.: «Le thème épigraphique de la porte», *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. 34 (1991), pp. 267-280.



El infierno gótico suele figurar como una gran boca monstruosa, en representación de las fauces del Leviatán, motivo que presenta un fundamento bíblico:

«¿Pescarás con anzuelo a Leviatán, sujetarás su lengua con cordeles? [...] Tu esperanza sería ilusoria, pues sólo su vista aterra. [...] Antorchas brotan de sus fauces, se escapan chispas de fuego; de sus narices sale una humareda, como caldero que hierve atizado; su aliento enciende carbones, expulsa llamas por su boca<sup>707</sup>».

Muy pronto los comentaristas del libro de *Job* vieron en el Leviatán una figura de Satanás y de sus obras, y los artistas medievales tradujeron literalmente estas imágenes y de esta forma se representó en la boca del monstruo una caldera en ebullición<sup>708</sup>. Es por ello que en numerosas ocasiones se muestra su interior, un paisaje de fuego o rocas donde encontramos calderas de fuego con pecadores en su interior, demonios torturando a los condenados, representaciones de los pecados capitales, además de una gran diversidad de castigos.

Los demonios presentan formas diversas: con cuerpos cubiertos de vello, escamas, garras en pies y manos, figuras que parecen mitad animal mitad hombre, etc. Es frecuente que se encuentren rostros en diferentes partes de sus cuerpos, como brazos y muslos, aunque especialmente se encuentran en el vientre. Parece ser que este tipo de demonio se populariza en Inglaterra, especialmente a partir del siglo XII, convirtiéndose en un motivo frecuente en los infiernos de la Baja

---

<sup>707</sup> *Job* 40, 25 y 41, 1, 11-13. Sobre la representación del infierno en época medieval, véase LE DON, G.: «Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer», *Cahiers de civilisation médiévales*, vol. 22 (1979), pp. 363-372; BASCHET, J.: *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Roma, 1993; ARAGONÉS, E.: *La imagen del mal en el Románico navarro*, Pamplona, 1996; NUET, M.: «Pecadores y castigos en los infiernos góticos catalanes. El retablo de Ramón de Mur de Santa María de Guimerá», en MELERO, M. L. *et al.* (coords.): *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 563-574; ARAGONÉS, E.: «El mal, imaginado por el gótico», *Príncipe de Viana*, año 63, nº 225 (2002), pp. 7-82; GÓMEZ, N. M.: «La representación del Infierno devorador en la miniatura medieval», *Memorabilia*, 12 (2009-2010), pp. 269-287; RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano», *Studium Medievale*, nº 3 (2010), pp. 103-131; LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: «La iconografía del infierno en las pinturas medievales», en LÓPEZ OJEDA, E. (coord.): *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito, represión. XXII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 1 al 5 de agosto de 2011*, Logroño, 2012, pp. 309-334; entre otros.

<sup>708</sup> MÂLE, E.: *El Gótico. La Iconografía...*, pp. 377-378.

Edad Media<sup>709</sup>. Émile Mâle explica que estos rostros simbolizan el desplazamiento de la sede de la inteligencia y que han puesto su alma al servicio de los apetitos más bajos<sup>710</sup>.

### 3.4.2.- El Juicio Final en el Nordeste de Castilla

A continuación analizamos las imágenes pertenecientes a las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos en las que se representa o se hace referencia al Juicio Final. Hemos dividido este tipo de representaciones en dos grupos, el primero de ellos recoge las obras escultóricas y el segundo engloba las pictóricas. Entre las esculturas se encuentran diferentes sepulcros, capiteles y portadas dedicadas al Juicio, además de un relieve sobre alabastro, presentadas siguiendo un orden cronológico. Aunque se trate de diferentes tipos de obras, hemos preferido agruparlas en un conjunto para no crear multitud de pequeños subgrupos. En el apartado en el que analizamos la pintura ocurre algo similar, ya que en él se encuentra un ejemplo sobre tabla, tres obras murales y un contrato de un retablo desaparecido, ordenadas de la misma forma que las esculturas, según su fecha de creación.

En las dos obras más antiguas, el sepulcro de Blanca de Navarra (1156-1158) y uno de los capiteles de Santo Domingo de la Calzada (1170-1185), se alude a este Juicio a través de la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias. El resto de ejemplos están dedicados al Juicio Final, no obstante comprobaremos que en la mayor parte de ellos no figuran todos los componentes del tema presentados en el apartado anterior, si bien sí aparecen los más significativos, es decir, aquellos temas que identifican sin duda alguna la escena como el Juicio del final de los tiempos. Estos componentes pueden ser la resurrección de los muertos,

---

<sup>709</sup> FRIEDMAN, J. B.: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Harvard, 1981; BALTRUSAITIS, J.: *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1983, pp. 35-36; KAPPLER, C.: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, 1986; RUBIO TOVAR, J.: «Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval», en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 121-155.

<sup>710</sup> MÂLE, E.: *El Gótico. La Iconografía...*, p. 377.

la separación entre elegidos y condenados o los ángeles trompeteros acompañando a la teofanía de Cristo.

### 3.4.2.a.- Obras escultóricas

#### 3.4.2.a.1.- El sepulcro de Blanca de Navarra

El sepulcro al que nos referimos se encuentra en la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera (La Rioja), que sirvió como panteón regio desde su fundación en el año 1052<sup>711</sup>. En él se encuentra la que posiblemente sea la primera representación del tema de las vírgenes prudentes y vírgenes necias en España<sup>712</sup>. Asimismo, constituye la única tumba medieval conservada en dicho monasterio que ha perdurado hasta nuestros días. Pertenece a Blanca Garcés, conocida como doña Blanca de Navarra, nacida en Laguardia hacia 1135 en el seno de la familia real de Navarra, fruto del matrimonio entre el rey García Ramírez el Restaurador (1134-1150) y Margarita de la Perche, y hermana del rey Sancho VI el Sabio de Navarra (1150-1194). Se casó con Sancho III de Castilla, pero falleció poco después, en 1156, por complicaciones surgidas a causa de un parto, momento en el que fue enterrada en el monasterio de Nájera<sup>713</sup>. Es probable que su marido, quien

---

<sup>711</sup> Sobre el sepulcro, véase ARGALZ, G.: *La soledad laureada de San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, vol. II, Madrid, 1675, pp. 373-379; CARDERERA Y SOLANO, V.: *Iconografía española, colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás documentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, desde el siglo XI al XVII*, Madrid, 1855, tomo III, s.p.; PORTER, A. K.: *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, vol. I, Boston, 1923, pp. 241; ARCO, R.: *Sepulcros de la casa real de Castilla*, Madrid, 1954, pp. 239-240; ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: «Sobre tallas románicas en el siglo XII», *Príncipe de Viana*, 112-113 (1968), pp. 200-203; ÁLVAREZ-COCA, M. J.: *La escultura Románica en piedra en la Rioja Alta*, Logroño, 1978, pp. 23-39; SILVA Y VERÁSTEGUI, S.: «La escultura funeraria en el Románico español», en SARANYANA, J. I.; TEJERO, E. (dirs.): *Hispania Christiana. Estudios en honor del profesor José Orlandis*, Pamplona, 1988, pp. 323-350; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: «Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca en Santa María la Real de Nájera», *Lecturas de historia del arte*, nº II (1990), pp. 206-214; VALDEZ DEL ÁLAMO, E.: «Lament for a Lost Queen: The Sarcophagus of Doña Blanca in Nájera», *The Art Bulletin*, t. LXXVIII, 2 (1996), pp. 311-333; GÓMEZ GÓMEZ, A.: «La iconografía del parto en el arte Románico hispano», *Príncipe de Viana*, 213 (1998), pp. 79-101; LÓPEZ DE SILANES, I.: «Sepulcro de doña Blanca de Navarra en Santa María la Real de Nájera. El sepulcro de la infanta deseada», *La Rioja. Suplemento dominical* (11 de octubre de 1998), pp. 6-7; GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2008, pp. 466-472, entre otros.

<sup>712</sup> Apunte realizado ya por ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: «Sobre tallas románicas...», p. 203.

<sup>713</sup> Resulta extraño que la muerte sea consecuencia de su primer parto, ocurrido nueve meses antes, en el que dio a luz a Alfonso VIII, por lo que Julio González plantea la posibilidad de que el desenlace de la reina se produjese a causa de un aborto (GONZÁLEZ, J.: *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, vol. I, Madrid, 1960, p. 146, nº 37).

aparece esculpido en los relieves, fuese quien encargase la obra, lo que sitúa su ejecución entre los años 1156 y 1158, momento en el que fallece Sancho III<sup>714</sup>.

En cuanto al posible autor de la obra, el sepulcro se ha relacionado con el taller del escultor Leodegarius<sup>715</sup>. Maestro proveniente de Borgoña, en España trabajó fundamentalmente en La Rioja, Aragón y Navarra. Además del sepulcro de doña Blanca, su taller labró algunos capiteles pertenecientes a la cabecera de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja), si bien entre ellos no cuenta el capitel dedicado a las vírgenes prudentes y necias, atribuido a otro taller, que analizaremos en el siguiente apartado.

En este sepulcro se encuentran continuas referencias a la maternidad y al matrimonio expresadas en los diferentes temas que se representan en él, como por ejemplo la Epifanía o la Matanza de los Inocentes, entre otros. Por ello, su programa ha sido puesto en relación con una desaparecida inscripción latina que se encontraba alrededor del zócalo del sepulcro, donde diez versos resaltaban las virtudes de doña Blanca, su matrimonio y su muerte tras el parto<sup>716</sup>.

Únicamente se conserva la cubierta a dos vertientes de sección pentagonal de esta tumba románica, que presenta toda su superficie labrada con relieves (imágenes III-1 y III-2). Se trata de piedra tallada en un solo bloque. Las escenas se disponen en ambos lados de la obra, lo que indica que en su ubicación original estuvo colocada de manera que el visitante pudiera rodearla. Cada una de las dos caras se compone por una vertiente inclinada y otra vertical. En el siglo XVI se instaló el sepulcro en un nicho con arcosolio, para lo cual se mutilaron sus

---

<sup>714</sup> En un documento de Sancho III fechado el año 1156 se alude al sepulcro, por lo que en dicho año se había realizado o bien se estaba trabajando en él. El documento se encuentra en el Archivo Histórico Nacional, Sección Clero, doc. 20, carpeta 1030, y es recogido por ÁLVAREZ-COCA, M. J.: *La escultura Románica...*, p. 28.

<sup>715</sup> El primer estudio que relaciona la obra con un escultor procedente de Borgoña es COOK, W. W. S.; GUDIOL RICART, J.: «Pintura e imaginería románicas», en *Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1950, p. 364.

<sup>716</sup> La inscripción fue transcrita por YEPES, A.: *Crónica General de la Orden de San Benito*, Valladolid, 1617, libro VI, cap. VI; y SALAZAR, J.: *Naxarra ilustrada*, Logroño, 1633 (1987), entre otros. Agustín Gómez Gómez recoge la traducción en su artículo: «Aquí descansa la noble reina que mereció llamarse Blanca por su hermosura más cándida que la nieve; a quien sobrepujaba la suavidad de las costumbres y la estimación de su apreciable aspecto, que acrecentaba honor al sexo femenino. El rey Sancho, hijo del Emperador, fue su marido, aumentando grandemente ella la alabanza de su marido: oprimida del parto, perece habiendo producido una noble prenda: asístala el Hijo de la Virgen. Consta murió la piadosa reina la era MCXCIV» (GÓMEZ GÓMEZ, A.: «La iconografía del parto...», p. 92).

costados laterales, ya que sus dimensiones eran mayores que las del nicho, por lo que se han perdido algunas de las figuras cercanas a los extremos, además de los relieves de los laterales. Francisco Íñiguez Almech informa de que en lo alto de uno de los costados perdidos puede verse un nimbo crucífero y restos de una cabeza y de ángeles turiferarios, posiblemente pertenecientes a una Crucifixión, mientras que el otro lado se ha perdido por completo<sup>717</sup>. Ahora bien, Elizabeth Valdez del Álamo indica que se trata de un Descendimiento de la Cruz, tal y como parece mostrar la inclinación del brazo y del fragmento del cuerpo de Cristo que se ha conservado (imagen III-3). Asimismo, la autora sugiere la posibilidad de que en el otro lado se hubiese representado la Anunciación o la Coronación de la Virgen, tal y como ocurre en otros sarcófagos contemporáneos<sup>718</sup>.

En el centro de la vertiente inclinada de la cara considerada tradicionalmente como principal, se encuentra la figura de Cristo Pantocrátor, sentado en su trono, rodeado por una mandorla (imagen III-4). En una de sus manos sostiene el Libro de la Vida y con la otra realiza el gesto de bendecir; es decir, se representa a Cristo tal y como aparece en las imágenes del Juicio Final. Le rodean los símbolos del tetramorfos, y a continuación se sitúan los apóstoles. Únicamente han llegado once hasta nuestros días, puesto que uno desapareció al ser destruida la zona lateral del sepulcro.

En la parte vertical se representa el fallecimiento de doña Blanca y el duelo de sus familiares. En el centro, doña Blanca se encuentra en su lecho (imagen III-5). Bajo éste, una inscripción con el nombre de la difunta: REGINA DONA BLANCA, donde se la califica como reina aunque no llegó a serlo estrictamente, pues su marido comenzó su reinado un año después de su muerte. Dos ángeles se sitúan junto a la cama, uno a los pies y otro en la cabecera, y recogen la figurita desnuda que representa el alma de la fallecida, en esta ocasión sin la presencia del lienzo que suele emplearse en estos casos. Esta *elevatio animae* se ha dispuesto bajo la figura del Pantocrátor, simulando la ascensión del alma de doña Blanca a su encuentro con el Señor. Junto a esta escena, separada del resto por medio de un árbol a cada lado, se encuentran diferentes imágenes de duelo. A nuestra derecha

---

<sup>717</sup> ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: «Sobre tallas románicas...», pp. 200-201.

<sup>718</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, E.: «Lament for a Lost Queen...», p. 314.

aparece el rey Sancho III (imagen III-6), identificado por la corona que porta sobre su cabeza, quien llora la muerte de su esposa, acompañado por cinco cortesanos (o quizá fuesen seis, no es posible asegurarlo al haber desaparecido ese fragmento). A la izquierda, dos mujeres asisten a una tercera que parece desfallecer, posiblemente se está representando aquí a la hermana de doña Blanca, Sancha Garcés (imagen III-7)<sup>719</sup>. Junto a este grupo se encuentran otras cuatro figuras femeninas en actitud de llanto, una de ellas eleva los brazos hacia su cabeza, mesándose los cabellos en un gesto que aparece en este tipo de escenas de manera frecuente<sup>720</sup>. Únicamente se ha conservado de manera parcial la figura situada en el extremo izquierdo, posiblemente se trataba de otra plañidera.

En la vertiente inclinada de la cara posterior se encuentra Cristo acompañado por diferentes figuras femeninas, interpretadas generalmente como las vírgenes prudentes y necias (imagen III-8). Cristo no ha sido colocado en el centro exacto de la imagen, sino en el lugar correspondiente a la figura del Pantocrátor de la cara opuesta. Aparece sentado, elevando su mano derecha y sosteniendo un libro con la izquierda, el Libro de la Vida, en alusión al momento en el que será empleado para juzgar a toda la Humanidad. Se encuentra en una estructura arquitectónica que simula la Jerusalén celestial, con una puerta abierta a su derecha y otra cerrada en el lado contrario. Junto a ésta se sitúan siete mujeres, mientras que en el costado correspondiente a la puerta abierta solamente contamos cuatro. Es probable que haya desaparecido una de ellas, aunque aún y así resulta llamativa la diferencia en el número de figuras entre un lado y otro, además de que lo más frecuente en este tipo de representaciones es la aparición de cinco vírgenes prudentes y cinco necias, tal y como explica el *Evangelio según san Mateo*. A esta anomalía debemos añadir el hecho de que lo más frecuente es que las imágenes románicas guarden una estricta simetría. Por otro lado, las dos mujeres situadas en el extremo derecho, interpretadas tradicionalmente como vírgenes necias, parecen mantener una conversación (imagen III-9). Francisco Íñiguez

---

<sup>719</sup> La identificación con Sancha Garcés es propuesta por ARGAIZ, G.: *La soledad laureada...*, pp. 373-379, y la recoge CARDERERA Y SOLANO, V: *Iconografía...*, s.p. Algunos autores han propuesto una lectura diferente para esta escena, explicando que podría tratarse de los momentos previos al fallecimiento de doña Blanca, pero consideramos que la aparición de las plañideras y la escena de duelo del rey corroboran la interpretación a la que nos sumamos.

<sup>720</sup> Nos hemos referido a los diferentes gestos de las plañideras en el capítulo del juicio del alma, pp. 248-249.

Almech opina que quizá vayan o vengan de la compra del aceite, en consonancia con el Misterio de Limoges<sup>721</sup>. La respuesta a estas incógnitas ha sido hallada por Elizabeth Valdez del Álamo, quien propone que estas dos mujeres no forman parte del grupo de las vírgenes necias, sino que representan a la Virgen María y a santa Isabel en la imagen de la Visitación, lo que reforzaría el mensaje sobre el matrimonio y la maternidad que es transmitido en el sepulcro<sup>722</sup>. Estas dos figuras parecen unir sus manos en el abrazo que suele aparecer en este tipo de representaciones, como la que se encuentra en la fachada realizada en el siglo XII de la iglesia de San Salvador de Leyre (Navarra). Al compararlas con las diez vírgenes, vemos algunas diferencias entre sus vestiduras, además de que la Virgen y santa Isabel no portan las lámparas en sus manos, por lo que parece acertada esta identificación.

Al observar el grupo de las vírgenes, apreciamos que nada diferencia a unas de otras, por lo que de no ser por las puertas a las que se encaminan no sería posible identificarlas como prudentes o necias. Tanto las de un lado como del otro se dirigen hacia la figura de Cristo, sosteniendo un objeto redondo entre sus manos, la lámpara que debían encender a su llegada. No aparecen expresiones de lamento entre las vírgenes necias, algo que encontramos en otras representaciones de este tipo, si bien tampoco se observan entre las madres de los inocentes que presencian la matanza de sus hijos en la parte inferior de esta cara del sepulcro.

Agustín Gómez Gómez explica esta ausencia de atributos, además de la diferencia entre el número de vírgenes de un costado y del otro, proponiendo otra lectura para esta imagen<sup>723</sup>. Él interpreta estas figuras como las vírgenes que se dirigen al palacio de Cristo, relato recogido en *Los Salmos* 44, 14-18: «Aparece, espléndida, la princesa, con ropajes recamados en oro; vestida de brocados la llevan ante el rey. La siguen las doncellas, sus amigas, que avanzan entre risas y alborozo al entrar en el palacio real. En lugar de tus padres, tendrás hijos; príncipes los harás sobre todo el país. ¡Haré que tu nombre se recuerde por generaciones, que los pueblos te alaben por los siglos de los siglos!». Según el

---

<sup>721</sup> ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: «Sobre tallas románicas...», pp. 202-203.

<sup>722</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, E.: «Lament for a Lost Queen...», p. 331.

<sup>723</sup> GÓMEZ GÓMEZ, A.: «La iconografía del parto...», pp. 89-93. El autor no menciona la apreciación de Elizabeth Valdez del Álamo sobre la escena de la Visitación.

autor, este pasaje resulta más adecuado debido a sus referencias a la maternidad y a la nupcialidad, es decir, se integraría de manera más directa con el programa iconográfico del sepulcro. Asimismo, apoya su hipótesis en la rareza iconográfica que supone el que dos de las vírgenes interpretadas como necias hablen entre sí, y en el hecho de que la supuesta puerta abierta pueda tratarse de una ventana, de esta manera la estructura en la que se encuentra Cristo aludiría a un espacio arquitectónico al que se dirigen las mujeres. No estamos de acuerdo con esta interpretación sobre las figuras femeninas, puesto que la representación de la puerta abierta y cerrada nos parece determinante en este caso para identificar el tema de las vírgenes prudentes y necias, además de que la identificación de la Visitación nos parece acertada debido a los gestos que las últimas dos mujeres situadas a la derecha realizan con las manos, y las diferencias que presentan respecto al resto.

Bajo las figuras de las mujeres y de Cristo se sitúan diversas escenas. Comenzando por nuestra izquierda, se encuentra la Epifanía, que aparece mutilada al haber desaparecido gran parte de la figura de la Virgen y el Niño (imagen III-10). Si bien lo más frecuente en este tipo de representaciones es que los tres reyes se aproximen a la Virgen por su derecha, en este caso ocurre al revés, algo que también sucede en un capitel de la iglesia de San Martín de Tours de Uncastillo (Zaragoza), datado alrededor del 1170 y atribuido al círculo de Leodegarius, es decir, al mismo taller al que se le adjudica la realización del sepulcro de Nájera<sup>724</sup>.

A continuación, un árbol separa las escenas, seguido por una imagen que ha creado controversia entre los historiadores. Se trata de una figura masculina sentada, y una mujer arrodillada frente a él (imagen III-11). El hombre coloca su mano sobre la cabeza de la mujer, mientras con la otra sostiene lo que parece ser un cetro. A su vez, la mujer sujeta los ropajes de él en un gesto de súplica. A causa de su proximidad respecto a la imagen de la Matanza de los Inocentes, representada en la parte derecha, esta figura masculina podría ser identificada como Herodes dirigiendo a los soldados, y la mujer arrodillada ante él se

---

<sup>724</sup> ÁLVAREZ-COCA, M. J.: *La escultura Románica...*, pp. 31, 35-39; GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Aragón*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2010, pp. 711-713.



encontraría suplicando por la vida de su hijo. Por otro lado, la ausencia de la corona que debería portar este rey ha llevado a Francisco Íñiguez Almech a identificarlo como Abraham recibiendo a las almas en su seno, representadas éstas por la mujer arrodillada, interpretación que ha apoyado María Jesús Álvarez-Coca<sup>725</sup>. No nos parece convincente esta lectura puesto que no conocemos ninguna representación de este tipo en la que las almas se sitúen de esta manera frente al patriarca, además de que la figura que representa al alma debería aparecer completamente desnuda.

Por otra parte, Elizabeth Valdez del Álamo identifica la escena compuesta por las cuatro figuras situadas a continuación del árbol como el Juicio del rey Salomón, fundamentando esta identificación en la correspondencia entre las acciones y gestos de los diferentes personajes y diferentes escritos que tratan este relato, como la Biblia (*Libro Primero de los Reyes* 3, 16-28), o textos patrísticos de autores como san Agustín o Isidoro de Sevilla, entre otros<sup>726</sup>. De esta manera, el rey Salomón se encontraría sentado en su trono, mientras la madre verdadera suplicaría por la vida de su hijo. A continuación, vuelve a aparecer Salomón sosteniendo por lo pies a dos niños y exhibiendo su cuchillo en la otra mano<sup>727</sup>. Junto a él, la falsa madre presencia la escena. Lo cierto es que no encontramos ninguna razón para oponernos a esta identificación, exceptuando la falta de separación entre esta escena y la representación de la Matanza de los Inocentes, aunque es algo que también ocurre en el nivel superior, entre las vírgenes necias y la imagen de la Visitación. A causa de esta continuidad entre ambas representaciones, la tendencia natural es la de identificar al personaje sentado con Herodes, pero la mujer arrodillada que suplica a su lado no tiene sentido si se trata de este personaje, mientras que encaja perfectamente en una imagen del Juicio de Salomón. A continuación se desarrolla la Matanza de los Inocentes, donde dos soldados sacrifican a los niños. Tres madres situadas a la izquierda completan la composición, mostrando gestos de tristeza con las cabezas inclinadas.

---

<sup>725</sup> ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: «Sobre tallas románicas...», p. 201; ÁLVAREZ-COCA, M. J.: *La escultura Románica...*, p. 32.

<sup>726</sup> VALDEZ DEL ÁLAMO, E.: «Lament for a Lost Queen...», pp. 327-329.

<sup>727</sup> Elizabeth Valdez del Álamo señala que, según Isidoro de Sevilla, es el propio rey quien se dispone a cortar los dos cuerpos de los infantes, si bien en la Biblia únicamente se da la orden de dividir en dos al niño que continúa vivo (VALDEZ DEL ÁLAMO, E.: «Lament for a Lost Queen...», p. 328).

Las diferentes escenas y temas representados en el sepulcro de doña Blanca conforman un complejo programa iconográfico unitario. En primer lugar, el aspecto judicial y escatológico referido en la cara principal mediante las imágenes del transporte del alma ante Cristo Juez se presenta directamente relacionado con la alusión al Juicio Final que aparece en la parte posterior del sepulcro, es decir, con la representación de la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias. Por otro lado, en la obra aparecen diferentes referencias al matrimonio y a la maternidad, expresadas mediante los temas de la Visitación, la Epifanía, el Juicio de Salomón y la Matanza de los Inocentes, a los que debemos sumar la elección de la parábola de las vírgenes prudentes y necias, sin olvidar el desaparecido epitafio en el que se prestaba especial atención a estos aspectos de la vida de doña Blanca. Asimismo, diversos autores han señalado la ambigua lectura que sugiere la *elevatio animae*, dado que el alma representada sin el característico lienzo podría ser entendida como la imagen de un recién nacido, por lo que la muerte de la reina podría ser confundida o relacionada con la representación de un parto<sup>728</sup>.

Sin embargo, según indica Rocío Sánchez Ameijeiras, esta unidad que presentan los diferentes mensajes judicial, escatológico, nupcial y obstétrico conlleva una intencionalidad política concreta, que es la de legitimar y asegurar la continuidad de la monarquía de Alfonso VIII, es decir, una monarquía najerense de reciente restauración<sup>729</sup>. En 1134 Alfonso VII había recuperado La Rioja para Castilla y en 1140 concerta el matrimonio entre su primogénito Sancho III el Deseado y Blanca Garcés, hija del rey García Ramírez de Pamplona. El enlace se celebra en 1151 y ambos actúan desde entonces como reyes de Nájera. El heredero nace en noviembre de 1155 y algunos meses después fallece doña Blanca. De este modo este matrimonio y el nacimiento aseguran la continuidad de la nueva monarquía, lo que otorga un especial sentido a las resonancias nupciales y maternas del sepulcro.

Sancho III decide enterrar a doña Blanca en Santa María de Nájera, monasterio elegido con la intención de crear una continuidad con la antigua

---

<sup>728</sup> Rocío Sánchez Ameijeiras indica que se trata de una *elevatio animae* completamente distinta de las empleadas hasta el momento en territorio hispano (SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R.: «Ecos de la Chanson de Roland...», p. 210).

<sup>729</sup> SÁNCHEZ AMEIJEIRAS, R.: «Ecos de la Chanson de Roland...», pp. 209-210.

monarquía local, puesto que en él se hallaba el antiguo panteón real. No obstante, a los intereses de la Corona castellana por legitimar esta nueva monarquía se le suman los del propio monasterio. Recordemos que se trata del priorato cluniacense más importante en Castilla, por lo que le interesaba afianzar sus alianzas con la monarquía castellana, y al mismo tiempo contrarrestar el poder del obispo calagurritano, con el que el monasterio najerense había sufrido diferentes enfrentamientos.

Por otra parte, Elizabeth Valdez del Álamo señala la interrelación creada entre los temas referentes al matrimonio y al Juicio Final, es decir, una conexión entre la vida y la muerte de doña Blanca de Navarra. El sepulcro presenta, por medio de la combinación de las diferentes imágenes, la esperanza en la salvación de la reina. El programa escultórico va más allá de un simple mensaje conmemorativo o de lamento por su muerte. Tanto los relieves como el epitafio que acompañaba el sarcófago muestran sus buenas cualidades como madre y esposa, por las que merece ser juzgada favorablemente en el más allá. El mensaje que muestran las imágenes es el de los diferentes modelos que dirigieron la vida de Blanca como madre y esposa: la Virgen María, madre de Dios; su prima santa Isabel, madre del mártir Juan el Bautista; las vírgenes prudentes; la madre verdadera del Juicio de Salomón; o las madres de los Inocentes, quienes perdieron a sus hijos inesperadamente y por la fuerza. De esta manera el sepulcro adquiere una función mediadora entre los vivos y los muertos, puesto que el haber seguido estos ejemplos le servirá en el momento en el que se presente ante el Juez en el más allá, tal como indican las imágenes referentes al Juicio Final. Asimismo, estos relieves muestran la alta estima que se sentía hacia la devoción maternal como cualidad femenina en esta época.

### **3.4.2.a.2.- Las vírgenes prudentes y necias en un capitel de Santo Domingo de la Calzada**

La catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja) también contiene la imagen de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias, ubicada en uno de los

capiteles exentos de la girola<sup>730</sup>. El edificio ha sufrido numerosas remodelaciones, si bien sabemos que se trataba de un templo de planta de cruz latina de tres naves, la central el doble de ancha que las laterales, y con una gran cabecera semicircular, contorneada por girola de cinco tramos trapeziales y dos rectangulares a los extremos, con tres capillas radiales de ábsides circulares. Los apoyos de la girola, donde se encuentra el capitel mencionado, son pilares compuestos con columnas adosadas a un núcleo más o menos cruciforme. La girola ha variado desde su origen a causa de diferentes reformas y añadiduras.

En cuanto a su autoría, diversos talleres han trabajado en la escultura de esta iglesia, y posiblemente cinco diferentes lo han hecho en la girola. Estos escultores se relacionan con centros como Nájera y Navarra (el mencionado taller de Leodegarius, a quien se atribuye el sepulcro de doña Blanca de Navarra), o que muestran dependencias estilísticas respecto a diferentes puntos de Castilla, entre los que destaca el monasterio de Santo Domingo de Silos<sup>731</sup>. El capitel dedicado a la parábola de las vírgenes prudentes y necias es obra de este último taller dependiente de Silos. Se trata de un taller cuyo trabajo presenta arcaísmos languedocianos y que, probablemente, tiene su origen en Burgos y Soria<sup>732</sup>.

A lo largo del muro de cierre de la girola y de los capiteles exentos se desarrolla un programa iconográfico sobre la vida de la Virgen y de Cristo, además de diferentes representaciones de seres fantásticos (entre los que aparecen la lucha de centauros, parejas de aves enfrentadas, arpías, basiliscos, etc.) y diferentes capiteles con decoración vegetal. Desgraciadamente el orden ha sido trastocado, además de que ha desaparecido un elevado número de ellos y otros han sido añadidos posteriormente. En el muro anular se encuentran la Anunciación, la Epifanía, y la Asunción de la Virgen, además de otros como la

---

<sup>730</sup> Estas imágenes han sido motivo de estudio para ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: «Sobre tallas románicas...», p. 207-228; ÁLVAREZ-COCA, M. J.: *La escultura Románica...*, pp. 41-66; YARZA, J.: «La escultura monumental...», pp. 151-206; SÁENZ RODRÍGUEZ, M.: «La imagen de la mujer en la escultura...», pp. 222-224; GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, vol. II..., p. 696.

<sup>731</sup> Sobre los diferentes talleres escultóricos que han trabajado en la cabecera de Santo Domingo de la Calzada, véase ÁLVAREZ-COCA, M. J.: *La escultura Románica...*, pp. 65-66; YARZA, J.: «La escultura monumental...», pp. 151-206; POZA YAGÜE, M.: «Un itinerario para un taller: El papel de la girola calceatense en la evolución de la escultura hispana del último tercio del siglo XII», en *VVAA.: La cabecera de la Catedral...*, pp. 333-354.

<sup>732</sup> YARZA, J.: «La escultura monumental...», pp. 186-189.

degollación del Bautista. En los pilares exentos aparecen la historia de Job, la imagen de las vírgenes prudentes y vírgenes necias, unos ángeles arrodillados que portan paños, seguramente en relación a la resurrección de Cristo, que aparece representada en otro de los capiteles, además de otros temas como la vocación de los primeros apóstoles, y la imagen de la Segunda Venida de Cristo.

La parábola de las vírgenes prudentes y necias se desarrolla en los dos lados de un capitel perteneciente al tercer pilar exento de la epístola, realizado entre los años 1170 y 1185 aproximadamente. En uno de los costados se sitúan las cinco vírgenes necias, identificadas por las lámparas colocadas hacia abajo, además de sus actitudes y gestos de lamento, llevando su mano a la mejilla (imagen III-12). En cambio, las vírgenes prudentes se muestran seguras y tranquilas, exhibiendo sus lámparas encendidas, sujetando con gracia el extremo inferior de sus túnicas (imagen III-13). Sobre todas ellas, en un friso que recorre el capitel, se encuentran los veinticuatro ancianos del *Apocalipsis*. Portan las copas de oro y los instrumentos musicales que se mencionan en el texto bíblico de *Apocalipsis* 5, 8-9<sup>733</sup>. En el lado correspondiente a las vírgenes necias, los ancianos muestran sus instrumentos musicales invertidos, mientras que en el de las prudentes se intercalan los que los portan hacia arriba y los que los llevan hacia abajo.

En el remate del costado del capitel de las vírgenes necias se sitúa un águila que simboliza al evangelista san Juan, sujetando un rótulo con el inicio de su evangelio: «IN PRINCIPIO» (imagen III-14). Francisco Íñiguez Almech señala que esta presencia se justifica como una llamada general que se realiza a las diez vírgenes, y la voluntaria respuesta de cada una de ellas, siendo la de las prudentes de aceptación, mientras que las necias rechazan esta llamada. Esta interpretación está en consonancia con los primeros versículos del citado evangelio, donde san Juan explica que cuando el Verbo se hizo carne no fue acogido por su propio pueblo, pero a los que le recibieron les concedió el poder de ser hijos de Dios<sup>734</sup>.

---

<sup>733</sup> Minerva Sáenz señala que en realidad lo que portan son pomos o botellas globulares de alto cuello en vez de copas, y un instrumento más parecido al rabel, el laúd o la mandolina que a la cítara (SÁENZ RODRÍGUEZ, M.: «La imagen de la mujer en la escultura...», p. 224).

<sup>734</sup> ÍÑIGUEZ ALMECH, F.: «Sobre tallas románicas...», pp. 223-224.

En la esquina del lado correspondiente a las vírgenes prudentes se encuentran algunos restos de un ala (imagen III-15). Joaquín Yarza indica la posibilidad de que este lugar fuese ocupado por san Gabriel, lo que evidenciaría que la fuente literaria utilizada como inspiración para este capitel podría haber sido el drama litúrgico de San Marcial de Limoges, puesto que en él aparece el arcángel para prevenir a las vírgenes de que no se duerman (algo que se repite varias veces como estribillo) y revelarles que el novio es en realidad Cristo<sup>735</sup>. Por lo tanto, en este capitel se estarían narrando los inicios de este drama, momento anterior al encuentro con Cristo, que es el tema representado en otras imágenes de la península como la anteriormente estudiada del sepulcro de doña Blanca de Navarra (monasterio de Santa María la Real de Nájera, La Rioja), o las pinturas murales de San Quirce de Pedret (Cercs, Barcelona; actualmente en el Museu d'Art Nacional de Catalunya)<sup>736</sup>.

María Jesús Álvarez-Coca señala que la ubicación original de este capitel era diferente respecto a la que presenta hoy en día<sup>737</sup>. Teniendo en cuenta su localización en el lado de la Epístola, donde se representa la vida de la Virgen, se podría establecer una relación indirecta con la figura de María. La autora recuerda las palabras del texto apócrifo del *Protoevangelio de Santiago*, 7: «Al llegar a los tres años dijo Joaquín: “Llamad a las doncellas hebreas que están sin mancilla y que tomen sendas cancelas (para que la acompañen), no sea que la niña se vuelva atrás y su corazón sea cultivado por alguna cosa fuera del templo de Dios”». Ahora bien, el capitel parece haber sido colocado en este pilar posteriormente, algo que podría ser plausible, ya que uno de los ancianos que se encuentra en un costado aparece destrozado, como si hubiese sido incrustado en ese lugar, algo que ocurre también en otros capiteles de esta cabecera. Por lo tanto, podría haber ocurrido que la situación original de este capitel fuese alguno de los pilares del costado del Evangelio, correspondientes a la vida de Cristo, además de que todos ellos han sido atribuidos al taller de formación francesa, al igual que el dedicado a las vírgenes prudentes y necias. Nos parece acertada esta propuesta sobre su ubicación

---

<sup>735</sup> YARZA, J.: «La escultura monumental...», pp. 196-197.

<sup>736</sup> Imágenes e información disponible en la página web del Museu d'Art Nacional de Catalunya: <http://www.museunacional.cat/es/colleccio/abside-sur-de-pedret/mestre-de-pedret/015973-000> (consultada el 21/01/15).

<sup>737</sup> ÁLVAREZ-COCA, M. J.: *La escultura Románica...*, pp. 51-53.

original, de esta manera el capitel poseería una mayor lógica dentro del programa iconográfico de la girola, en relación con la vida de Cristo. Recordamos que entre esos capiteles se encuentra la imagen de la Segunda Venida, que unido a la parábola de las vírgenes prudentes y necias y a los veinticuatro ancianos del *Apocalipsis*, constituyen una clara referencia al Juicio Final.

### **3.4.2.a.3.- El sepulcro del caballero de San Martín de Elines**

En un sepulcro de la colegiata de San Martín de Elines (Cantabria) se encuentra otra de las representaciones del Juicio Final. El en un principio monasterio y posteriormente colegiata fue durante la Edad Media un centro de organización del valle santanderino de Valderredible, además de uno de sus poderes más destacados, especialmente durante los siglos XI al XIII, hasta que a partir del XIV su desarrollo fue disminuyendo hasta que se extinguió en el siglo XVI<sup>738</sup>.

El sepulcro se conserva en el claustro de la colegiata, bajo un arcosolio apuntado y lobulado, decorado con motivos vegetales (imagen III-16)<sup>739</sup>. Enrique Campuzano emparenta este sarcófago con los talleres que trabajaban en esta época en Las Huelgas y en la catedral de Burgos<sup>740</sup>. El sarcófago presenta decoración en su tapa y en la parte frontal, el costado oculto es liso, mostrando únicamente decoración vegetal en la zona posterior de la cubierta<sup>741</sup>. En el centro de su tapa aparece representada una gran espada, indicador del estatus de caballero que poseía el finado (imagen III-17). Junto a su empuñadura, en el lado izquierdo, se encuentra una inscripción: «ANNO DOMINI M:CCXXXI». Es decir, el año 1231 podría ser la fecha de fallecimiento del propietario del sepulcro, por lo

---

<sup>738</sup> GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Cantabria*, vol. III, Aguilar de Campoo, 2007, pp. 1426-1427.

<sup>739</sup> Sobre este sepulcro, véase CAMPUZANO, E.: *El Gótico en Cantabria*, Santander, 1985, p. 422; GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Cantabria...*, vol. III, pp. 1469-1472; RIVERO, B.: «La heráldica del sepulcro del caballero de San Martín de Elines», *ASCAGEN*, nº 9 (primavera 2013), pp. 11-32.

<sup>740</sup> CAMPUZANO, E.: *El Gótico...*, p. 422.

<sup>741</sup> GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Cantabria...*, vol. III, p. 1469.

que su realización se llevaría a cabo en momentos cercanos. El resto presenta bandas decoradas con motivos vegetales de hojas.

La parte frontal aparece poblada de figuras, aunque el paso del tiempo se ha cobrado gran parte de sus formas, especialmente los rostros y detalles, lo que en ocasiones dificulta su identificación. En el centro aparece Cristo Pantocrátor sentado en su trono, con la mano derecha alzada, seguramente realizando la bendición, mientras que apoya la otra, en la que mostraría el Libro de la Vida, sobre una de sus rodillas. Se sitúa en una almendra inscrita en un rectángulo, en las enjutas del cual se han colocado los cuatro símbolos del tetramorfos. El resto del frontal se divide en dos registros, el superior de menor altura que el inferior. En éste último aparecen cuatro figuras a cada lado de Cristo, mientras que en el superior se exhiben diferentes emblemas: tres castillos, dos escudos con banda, dos leones, dos basiliscos y una venera. Luciano Huidobro apunta a que el escudo con banda es el de Alfonso VII, por lo que pudiera tratarse de la sepultura de algún infante de Castilla que pasó por San Martín de Elines llevando a cabo la peregrinación a Santiago de Compostela, y falleció en aquel lugar. Otra hipótesis lanzada por el historiador es la de uno de los Manrique de Lara, copatronos de la iglesia, quienes llevaban por blasón el castillo y el león, durante el reinado de Fernando III el Santo<sup>742</sup>. Borja Rivero apoya esta hipótesis, puesto que propone a Rodrigo Pérez Manrique, señor de San Martín de Elines, Merino Mayor del rey de Castilla en 1196 y vinculado a la Orden de Santiago, como propietario del sepulcro, fundamentándose en el estudio de la heráldica representada en los relieves<sup>743</sup>.

Cada una de las figuras se encuentra bajo una arcada apuntada, separadas por columnas. En los extremos aparecen dos ángeles. El de la izquierda porta una trompeta, es el elemento clave que muestra una directa alusión al Juicio Final: con este instrumento despierta a los muertos con el fin de convocarles ante el Juez (imagen III-18). El ángel situado a la derecha, si bien tradicionalmente se ha identificado como san Miguel realizando el pesaje, una observación cuidadosa nos advierte de que la balanza no cuenta con los dos platillos, sino que sólo tiene uno

---

<sup>742</sup> HUIDOBRO, L.: «Breve historia y descripción de la Muy Leal Villa de Aguilar de Campoo», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 12 (1954), p. 72; PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Cantabria...*, vol. III, pp. 1469-1472.

<sup>743</sup> RIVERO, B.: «La heráldica del sepulcro...», pp. 21-31.



(imagen III-19). Por tanto, opinamos que debe tratarse de un incensario, algo ya apuntado por Borja Rivero<sup>744</sup>. El mismo autor relaciona esta figura con las palabras recogidas en *Apocalipsis* 8, 3-5: «Otro ángel vino y se puso junto al altar con un badil de oro. Se le dieron muchos perfumes para que, con las oraciones de todos los santos, los ofreciera sobre el altar de oro colocado delante del trono. Y por mano del ángel subió delante de Dios el humo de los perfumes con las oraciones de los santos. Y el ángel tomó el badil y lo llenó con brasas del altar y las arrojó sobre la tierra. Entonces hubo truenos, fragor, relámpagos y temblor de tierra». Si bien en este texto bíblico el ángel porta un badil, en otras palabras, una pala o paleta, y en el sepulcro sostiene un incensario, el humo de los perfumes que menciona el versículo conecta ambos objetos, así como el inicio de los sucesos que desembocan en el Juicio Final.

El resto de figuras deben representar a apóstoles y evangelistas, no obstante su estado de conservación no nos permite aventurar una interpretación más precisa, ya que ni siquiera conseguimos diferenciar si se trata de figuras masculinas o femeninas. Portan diferentes objetos, en su mayor parte parece tratarse de libros, aunque las dos figuras situadas a la izquierda de Cristo podrían sostener lámparas o tarros de aceite, por lo que representarían a las vírgenes de la parábola o a las Marías que acuden a visitar la tumba de Jesús. Asimismo, el personaje colocado en el costado izquierdo del Pantocrátor sujeta un instrumento alargado, quizá un cetro o una espada, lo que le descubriría como san Pablo. De cualquier modo, son simples elucubraciones, pues insistimos en la imposibilidad de obtener una lectura correcta debido al deteriorado aspecto que presentan todas ellas.

En cuanto a las diferentes interpretaciones que se han realizado sobre estas figuras, Enrique Campuzano menciona que podría tratarse de las vírgenes prudentes, puesto que éstas suelen acompañar a menudo los temas funerarios<sup>745</sup>. Es cierto que alguna de estas figuras guarda similitudes con ellas dado que los objetos que portan pueden ser entendidos como lámparas (especialmente los dos personajes colocados a la derecha de Cristo), sin embargo, el resto sostiene otro

---

<sup>744</sup> RIVERO, B.: «La heráldica del sepulcro...», p. 17.

<sup>745</sup> CAMPUZANO, E.: *El Gótico...*, p. 422.

tipo de objetos. Mayor acierto encontramos en otra posible identificación sugerida por el mismo historiador, en la que apunta a algún santo relativo a la vida del difunto o diferentes apóstoles. Por otro lado, Borja Rivero identifica estas figuras con diferentes apóstoles, además de un tercer ángel<sup>746</sup>.

A pesar de desconocer la identidad de estos personajes, resulta evidente la alusión al Juicio Final que supone la aparición del ángel portador de la trompeta. La llamada será llevada a cabo con el fin de despertar a todos los muertos de su sueño y convocarlos ante el Juez, por lo que la aparición de esta imagen en un sepulcro como el del caballero de San Martín de Elines implica una esperanza en la resurrección y la salvación que llegará en ese día.

### **3.4.2.a.4.- El Juicio Final de la portada de la Coronería**

El Juicio Final representado en la portada de la Coronería es uno de los ejemplos más sobresalientes que conforman nuestro catálogo de estudio. La catedral de Burgos constituye un punto de referencia para el estilo gótico en España a causa de la influencia que tuvo sobre numerosas obras, como el templo de León<sup>747</sup>. Por otro lado, la influencia que recibió de las catedrales francesas es palpable en esta portada del Juicio, donde pueden verse ecos de París, Reims, y especialmente de Chartres<sup>748</sup>.

La portada del Juicio Final, también llamada de la Coronería o de los Apóstoles, fue realizada entre los años 1240-1250<sup>749</sup>. Se dispone en el crucero norte, en el lado opuesto a la del Sarmental. Esta última, llevada a cabo una década

---

<sup>746</sup> RIVERO, B.: «La heráldica del sepulcro...», pp. 18-19.

<sup>747</sup> Sobre los puntos en común que poseen estas dos obras, véase DEKNATEL, F. B.: «The thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon», *The Art Bulletin*, 17 (1935), pp. 243-389; FRANCO, A.: «Juicios Finales en la escultura monumental...», pp. 175-198.

<sup>748</sup> FRANCO, A.: «Influence française dans la sculpture gothique des cathédrales de Burgos, León et Tolède», en *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt, 1994, pp. 321-333.

<sup>749</sup> Sobre la portada, véase DEKNATEL, F. B.: «The thirteenth Century Gothic Sculpture...», pp. 243-389; ANDRÉS ORDAX, S.: «Burgos: Catedral», en SUREDA, J. (coord.): *La España Gótica. Castilla y León/1*, Madrid, 1989, p. 102; AZCÁRATE, J. M.: *Arte Gótico en España*, Madrid, 1990, pp. 156-157; ARA GIL, I.: «Escultura», en PLAZA SANTIAGO, F. J. de la; MARCHÁN, S. (dirs.): *Historia del Arte de Castilla y León, tomo III: Arte Gótico*, Valladolid, 1995, pp. 230-234; FRANCO, A.: «Juicios Finales en la escultura monumental...», pp. 175-198.

antes que la Coronería, está dedicada a la Teofanía atemporal de Cristo. Ambas muestran el mismo trazado, así como la disposición del tímpano y las arquivoltas.

El escultor de la portada se reconoce en un grupo de obras realizadas en torno al tercer cuarto del siglo XIII, en el que figuran la Virgen de la Anunciación de la puerta del claustro, así como algunas esculturas del portal del Juicio de la catedral de León, entre las que destaca la Virgen Blanca del parteluz. Este artista, de nombre desconocido, trabajó mientras el maestro Enrique (fallecido en 1277, quien aparece documentado como maestro de obras en León y Burgos) estuvo al frente de las obras en ambas catedrales. En ocasiones incluso se ha propuesto que podría tratarse de la misma persona. Sea como fuere, se le suele nombrar como “escultor del maestro Enrique” o “maestro de la Virgen Blanca”<sup>750</sup>.

La Coronería se compone de tímpano, arquivoltas y jambas (imagen III-20). La puerta es renacentista, abierta en el año 1516<sup>751</sup>. De esta manera desapareció el parteluz, en el que se hallaba la figura de Cristo. El tímpano se divide en tres registros. El central muestra a Cristo Juez con nimbo crucífero, sentado en el trono, presidiendo el Juicio (imagen III-21). Parte de sus brazos y sus manos han desaparecido, aunque podemos intuir por su postura que mostraba las llagas. La mitad de su pecho aparece descubierto con el fin de exponer la herida del costado. Le flanquean los intercesores: a su derecha se encuentra la Virgen coronada y a su izquierda, san Juan Evangelista. Ambos unen sus manos en dirección a Cristo en una súplica por la Humanidad, si bien la postura que adoptan, de pie y doblando ligeramente la rodilla, es algo insólito en este tipo de composiciones, puesto que lo más frecuente es que aparezcan arrodillados, con una pierna flexionada<sup>752</sup>. A espaldas de estas dos figuras y en el registro superior, varios ángeles sostienen los instrumentos de la Pasión. Tras la Virgen, uno de ellos sujeta la lanza, mientras que su contrario, junto a san Juan Evangelista, muestra la columna y el flagelo. El nivel superior, separado del central por la representación de nubes, está ocupado por cuatro ángeles. Dos de ellos portan la cruz en un paño, situada en el centro mismo

---

<sup>750</sup> ARA GIL, I.: «Escultura...», pp. 231-234.

<sup>751</sup> MARTÍNEZ Y SANZ, M.: *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866, p. 27.

<sup>752</sup> FRANCO, A.: «Juicios Finales en la escultura monumental...», p. 181.

de la composición, sobre Cristo. En las esquinas, los portadores de las *arma Christi* exhiben la corona de espinas y los clavos.

En el nivel inferior se realiza la separación entre elegidos y condenados. San Miguel está situado en el centro, vestido con ropas angelicales y sosteniendo la balanza, de la que únicamente ha llegado hasta nuestros días uno de los platillos y parte de la barra que lo sujetaba (imagen III-22). Junto a él, un ángel porta en brazos y envuelve con sus ropajes a una pequeña figura, uno de los elegidos. Sobre las cabezas de estos personajes se han colocado dos ángeles con incensarios. Continuando hacia la derecha de san Miguel y el ángel se halla la puerta abierta del cielo representada como una pequeña arquitectura similar a un pequeño templete, con una puerta de arco apuntado y remate piramidal. Al otro lado de esta puerta se representa el paraíso, donde se encuentran cinco personajes: una reina y un rey, un obispo y dos religiosos, uno con capucha y el otro con el hábito franciscano. Esta escena se ha interpretado tradicionalmente como santo Domingo y san Francisco presentando las bulas de la creación de las respectivas órdenes a los fundadores del templo, es decir, a Fernando de Castilla y su madre doña Berenguela de Castilla<sup>753</sup>. El prelado que les acompaña es don Mauricio, testigo ocular del encuentro entre santo Domingo y el monarca castellano. Su presencia en este relieve ha sido justificada por aceptar las fundaciones de conventos de las citadas órdenes mendicantes. Ahora bien, Ángela Franco opina que existía una razón más profunda, la de convencer de las buenas relaciones entre los mendicantes y el clero secular, puesto que realmente ocurría lo contrario<sup>754</sup>. A continuación de este grupo, los relieves inferiores de las arquivoltas que se encuentran junto a ellos muestran a ángeles custodiando a los elegidos (imagen III-23).

San Miguel dirige su atención hacia su izquierda, donde se hallan diferentes demonios y réprobos a los que el arcángel parece señalar con su brazo (imagen III-

---

<sup>753</sup> Santo Domingo debió llegar a España el año 1218, hecho acreditado por la bula de recomendación de su orden dada por el papa Honorio III, que pudo haber mostrado en Burgos al monarca y a su madre en una entrevista en septiembre de ese mismo año. La inclusión de san Francisco en esa misma escena vendría justificada por la intención de conmemorar en una sola secuencia la visita de estos dos santos a la ciudad de Burgos (MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia: los Dominicos*, vol. I, La Coruña, 1993, pp. 24-29).

<sup>754</sup> FRANCO, A.: «Juicios Finales en la escultura monumental...», p. 183.

24). El primer grupo está compuesto por tres figuras desnudas. La primera de ellas, de pequeño tamaño, se ha colocado de espaldas al espectador y no presenta ningún rasgo demoníaco, por lo que podría tratarse de uno de los condenados. A continuación, dos demonios, uno colocado de pie sobre los hombros de otro, parecen custodiar a este prisionero, puesto que uno de ellos alarga su brazo hacia la cabeza del reo. Aunque ambos personajes han perdido sus cabezas y algunos de sus brazos, presentan garras en lugar de pies, y el que se ha colocado sobre el otro, tiene sus piernas cubiertas por vello. La siguiente pareja de figuras son un condenado con una gran bolsa colgando de su cuello y otro demonio. Éste agarra al avaro por el pelo mientras con su otra mano tira de la bolsa. Seguidamente, otro ser demoníaco aparece sujetando a un personaje por las piernas, realizando el gesto de lanzarlo de cabeza.

En este lado ocurre lo mismo que en el contrario, puesto que la representación de los tormentos infernales continúa en la parte baja de las arquivoltas (imagen III-25). En la escena más cercana al tímpano, un demonio velludo y con cola sujeta con una mano a uno de los réprobos, que se encuentra cabeza abajo, mientras que con la otra agarra las manos de otra condenada, en este caso una mujer desnuda que porta un velo, seguramente en referencia al castigo de la lujuria, tal y como ha indicado Ángela Franco<sup>755</sup>. A continuación, la caldera de fuego, con dos demonios avivando las llamas y otros lanzando a los condenados de cabeza al interior, mientras que algunos pecadores ya se encuentran allí: vemos cómo asoman su cabeza mostrando su temor y su dolor en el rostro. En la tercera arquivolta vuelve a aparecer la alusión a la avaricia, pecado por el que son castigadas las figuras que ocupan esta dovela. Una de ellas escudriña el ano de un demonio con el cuerpo velludo, mientras otra recoge las monedas que defeca otro personaje en una tabla apoyada sobre sus rodillas. Beatriz Mariño ha señalado que la tabla podría estar representando la *mensa nummularia* o tabla de cambios, mostrando de esta manera la profunda animadversión que despertaba la clase mercantil. Asimismo, la autora identifica al condenado que sostiene esta tabla

---

<sup>755</sup> FRANCO, A.: «Juicios Finales en la escultura monumental...», p. 185.

como un judío, como indica el gorro picudo que porta<sup>756</sup>. Estos tormentos hacen referencia a la imagen del usurero tragando y defecando monedas, que aparece en numerosos infiernos medievales.

En la primera y segunda arquivoltas, comenzando desde el tímpano, se representa la corte celestial (imágenes III-26 y III-27). En la interior aparecen los serafines, con tres pares de alas cada uno. Esta categoría de seres ocupan, junto a los querubines, el más alto rango en la jerarquía celestial. El profeta Isaías contempló en una visión a estos guardianes, situados junto al trono de Yahvé para servirle y proclamar su gloria<sup>757</sup>. La siguiente arquivolta está poblada por los ángeles, quienes portan diferentes objetos, como incensarios y cirios. En la tercera se encuentran los resucitados abandonando sus sepulcros. Aparecen en grupos de dos o tres figuras en diferentes posturas, e incluso en una de estas escenas aparecen cinco personajes. En las dovelas situadas en el eje central se han colocado dos ángeles que, aunque sus instrumentos no han soportado el paso del tiempo, es bastante probable que tocasen sus trompetas para despertar a los muertos (imagen III-28). La arquivolta exterior ha perdido prácticamente la totalidad de la decoración, aunque aún pueden verse restos florales.

Las jambas se prolongan en una arquería corrida donde se dispone el colegio apostólico, portando sus respectivos atributos del martirio (imágenes III-20 y III-29). De esta manera se representan los asesores de Cristo Juez en el Juicio. El parteluz estaba presidido por Cristo Redentor, pero ha desaparecido a causa de la apertura de una puerta renacentista realizada en 1516<sup>758</sup>.

Hemos comentado anteriormente que en un estudio publicado recientemente, Marcello Angeben propone una nueva lectura para numerosos

---

<sup>756</sup> MARIÑO, B.: «Sicut in Terra et in Inferno: la portada del Juicio de Santa María de Tudela», *Archivo Español de Arte*, t. 62, nº 246 (1989), p. 161. Sobre el pecado de la usura y los judíos, véase CANTERA MONTENEGRO, E.: «La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media», en CARRASCO, A. I.; RÁBADE, M. P. (coords.): *Pecar en la Edad Media*, Madrid, 2008, pp. 297-326.

<sup>757</sup> «El año de la muerte del rey Ozías vi al Señor sentado en un trono excelso y elevado, y su haldas llenaban el templo. Unos serafines se mantenían erguidos por encima de él; cada uno tenía seis alas: con un par se cubrían la faz, con otro par se cubrían los pies, y con el otro par aleteaban. Uno a otro se gritaban: "Santo, santo, santo, Yahvé Sebaot: llena está toda la tierra de su gloria"» (*Isaías 6, 1-3*). Sobre los serafines, véase la entrada «Serafín» de la *Enciclopedia católica online* <http://ec.aciprensa.com/wiki/Seraf%C3%ADn>, consultada el 24/02/15.

<sup>758</sup> MARTÍNEZ Y SANZ, M.: *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866, p. 27.

Juicios Finales representados en el Románico y el Gótico, señalando que podría tratarse de una alusión a los dos juicios del más allá<sup>759</sup>. Según esta investigación, fundamentada tanto en la iconografía como en textos teológicos, la imagen del doble juicio, donde aparecen conjuntamente juicio del alma y Juicio Final, nace en el arte bizantino a principios del siglo XI. Aunque no es posible afirmar que el arte de Occidente se base directamente en estas obras, podría haber llegado hasta esta geografía un conocimiento indirecto de estos modelos y de su significado, puesto que el autor presenta diferentes imágenes occidentales del doble juicio realizadas entre principios del siglo XII y la primera mitad del XIII. Entre ellas se encuentran ejemplos franceses tan relevantes como las portadas de Saint-Vincent de Mâcon (1110-1120), Sainte-Foy de Conques (1140-1150), Notre-Dame de Chartres (1210-1215) y Notre-Dame de Reims (1225-1230). Esta iconografía del doble juicio desaparece en Notre-Dame de París (alrededor del año 1220), donde únicamente se representa el Juicio Final, por lo que esta imagen es la que se encuentra en las numerosas portadas francesas y europeas que se inspiraron en este tímpano<sup>760</sup>. De esta manera se suprime el juicio del alma en este tipo de obras, aunque el autor afirma que esta desaparición no es ni inmediata ni total, y sugiere que podría encontrarse en portadas como las pertenecientes a las catedrales de Burgos o León, debido a su inspiración proveniente de la catedral de Chartres<sup>761</sup>.

La composición de la portada de Chartres es muy similar a la de la Coronaría. El tímpano se divide en tres registros. En el superior y el central aparecen Cristo, los intercesores y diferentes ángeles portando las *arma Christi*. En el inferior, san Miguel realizando el pesaje y la separación de los elegidos y los condenados. En la parte baja de las arquivoltas se han representado, a la derecha del espectador, demonios torturando a los réprobos, y en el lado contrario, el seno de Abraham y ángeles custodiando a los fieles. En el segundo registro de las arquivoltas figuran los resucitados, y el resto de ellas es ocupado por ángeles. El

---

<sup>759</sup> ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*

<sup>760</sup> En la portada de Notre-Dame de París no aparece la representación del juicio del alma ni del paraíso de espera. Al realizar una lectura ascendente de este tímpano, la resurrección de los muertos precede a la separación entre elegidos y condenados, por lo que ésta última tiene lugar al final de los tiempos. Asimismo, el seno de Abraham figura aquí como paraíso definitivo, donde se dirigen los elegidos en cuerpo y alma, tras haber resucitado y ser declarados justos en el Juicio Final (ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 543-570)

<sup>761</sup> ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, p. 542.

apostolado ha sido ubicado en las jambas de la puerta, y en el parteluz aparece la figura de Cristo.

Marcello Angheben explica que en esta imagen se representan los dos juicios, en dos registros separados<sup>762</sup>. Sobre las escenas del registro inferior del tímpano se encuentra una cornisa formada por ángeles y nubes que implica una ruptura espacial y temporal respecto a las figuras hieráticas de la parte superior. Siguiendo una lectura ascendente, el juicio del alma es representado por medio del pesaje, momento en el que se lleva a cabo la separación entre elegidos y condenados. Estos dos grupos se dirigen a sus destinos temporales: los justos al paraíso de espera, encarnado en el seno de Abraham, y los réprobos al infierno<sup>763</sup>. Continuando la lectura hacia la parte superior, tiene lugar la resurrección de los muertos, en un momento posterior a la separación de la Humanidad, ya que ésta ha tenido lugar en el primer juicio, el del alma. Los gestos y expresiones de los resucitados muestran que en el momento en el que abandonan sus sepulcros ya son conscientes del destino eterno que les espera. Por lo tanto, el Juicio Final es representado por medio de Cristo Juez, acompañado por los intercesores, los asesores y su corte celestial, además de la imagen de la resurrección. A pesar de que la entrada al paraíso definitivo no aparece representada en esta composición, este lugar es aludido por medio de la ciudad celestial y los ángeles que se encuentran representados en la parte superior de las arquivoltas, un espacio que se corresponde con su trascendencia.

Siguiendo esta hipótesis, llevamos a cabo una lectura del tímpano de la Coronería comenzando por el registro inferior. En él se halla el pesaje y la separación entre elegidos y condenados. La separación entre este registro y el superior es marcada por una galería de arcadas trilobuladas en las que se representan arquitecturas, muy diferente de la división entre los dos registros superiores, donde aparecen nubes (imagen III-26). Esta diferencia en cuanto a la solidez de la división entre registros bien podría venir explicada por una diferencia

---

<sup>762</sup> ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 421-503.

<sup>763</sup> El autor recuerda que en estos momentos el purgatorio ha tomado fuerza dentro del contexto teológico, aunque la portada de Chartres continúa aludiendo al paraíso de espera, representado como seno de Abraham (ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, p. 502).



temporal y espacial, tal y como Marcello Angheben señala en el caso de Chartres<sup>764</sup>. Por lo tanto, el pesaje haría referencia al juicio del alma, que tiene lugar en el momento del fallecimiento de cada individuo, momento en el que se decide si las almas deben ser conducidas al infierno o acogidas por los ángeles en el paraíso temporal, cuya puerta se sitúa a la derecha de san Miguel y en cuyo interior hallamos las almas de los santos y de las personalidades regias anteriormente citadas. Estos dos lugares del más allá ocupan las dovelas inferiores de las arquivoltas.

La parte superior de la portada estaría dedicada al Juicio Final. En el tímpano, Cristo Juez preside el Juicio, acompañado por los intercesores y diferentes ángeles y serafines, colocados a lo largo de las arquivoltas. Las trompetas suenan para despertar a los muertos, quienes son conocedores de su destino final puesto que ya han sido juzgados anteriormente. Marcello Angheben menciona que los resucitados que han sido condenados en el juicio del alma de la portada de Chartres, aunque tienen las manos unidas en actitud de súplica hacia Cristo, como ocurre en la Coronería, muestran el ceño fruncido y sus ojos miran hacia abajo, al igual que sus cabezas<sup>765</sup>. Los resucitados de las arquivoltas de Burgos presentan un pésimo estado de conservación, en su mayor parte se encuentran fragmentados, por lo que no es posible conocer las actitudes que mostraban (imágenes III-27 y III-30). A pesar de ello, al realizar una lectura ascendente comprobamos que existe la posibilidad de que en esta portada se esté representando el doble juicio y no únicamente el Juicio Final, dado que la imagen de la separación de la Humanidad es anterior a la resurrección de los muertos.

### **3.4.2.a.5.- Las referencias al Juicio Final en la portada de Galdakao**

La iglesia de Santa María de Elexalde de Galdakao (Vizcaya) posee una portada en la que se representan las vírgenes prudentes y necias y la resurrección

---

<sup>764</sup> ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 433-441.

<sup>765</sup> ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 482-483.

de los muertos<sup>766</sup>. El edificio que se conserva presenta dos partes claramente diferenciadas, la más antigua, de la segunda mitad del siglo XIII, corresponde a los dos tramos más occidentales de la nave, incluyendo la portada principal, y la más moderna, perteneciente al siglo XVI, al resto del templo.

En el muro sur se abre la portada principal, donde se encuentran las representaciones a las que nos referimos. Su clasificación en cuanto a estilo siempre ha sido problemática, puesto que fue realizada en el periodo gótico con elementos propios de ese estilo, pero manteniendo algunas características del Románico tardío. Se trata de un arco de ingreso trilobulado, tres arquivoltas apuntadas y un guardapolvo que apoya en los laterales, además de cuatro columnas a cada lado (imagen III-31). Sobre esta portada se sitúa una cornisa con nueve canecillos decorados con cabezas humanas y de animales. En las enjutas del arco aparecen la Virgen y san Gabriel, es decir, la imagen de la Anunciación. El guardapolvo presenta decoración vegetal, mientras que en cada uno de sus extremos se encuentra un ángel. Las arquivoltas contienen las imágenes alusivas al Juicio Final, como las vírgenes prudentes y necias y la resurrección de los muertos. Asimismo, en estas dovelas se sitúan otros motivos como una arpía, el Espinario, el cinocéfalo, cabezas humanas, además de hojas y diferentes animales. En los capiteles del lado derecho se encuentran una cabeza monstruosa, seguida por una cabeza de hombre y otra de mujer, una arpía y un ángel. En el lado izquierdo, diferentes seres fantásticos y cabezas humanas.

En el eje central de la arquivolta interna aparece una cabeza femenina y a cada lado de ésta se han colocado cuatro figuras. A la izquierda de esta cabeza se encuentra la figura del cinocéfalo, personaje con forma humana y cabeza de perro o zorro, que sostiene sobre su hombro derecho a una figurita con las manos unidas

---

<sup>766</sup> Sobre esta portada, véase VÁZQUEZ, P.: «Monumentos artísticos de Vizcaya», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 16 (1908), pp. 126-147; GAYA NUÑO, J. A.: «El Románico en la provincia de Vizcaya», *Archivo Español de Arte*, 61 (1944), pp. 24-48; BARRIO LOZA, J. A.: *La arquitectura románica vizcaína*, Bilbao, 1979, pp. 75-79; BARAÑANO, K. M.; GONZÁLEZ DE DURANA E ISUSI, F. J.: «Acerca del arte Románico en San Agustín de Etxebarria (Elorrio), Santa María de Galdácano y de Vizcaya en general», *Kobie (Sección Bellas Artes)*, 1 (1983), pp. 65-131; MUÑOZ-BAROJA, J.; IZAGUIRRE, M. (coords.): *Monumentos de Bizkaia. Monumentos nacionales*, tomo I, Zamudio, 1987, pp. 179-192; GÓMEZ GÓMEZ, A.: *El arte Románico...*, pp. 127-131; LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: *Pays Basque Roman...*, pp. 304-307; GARCÍA GUINEA, M. A.; PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en el País Vasco*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2011, pp. 753-758; entre otros.

en posición de orar, mientras que junto a sus piernas aparecen otras dos, en este caso completamente desnudas y sujetas por el cuello por una soga o un instrumento de tortura que es agarrado por la mano izquierda de este ser monstruoso (imagen III-32)<sup>767</sup>. Este personaje ha sido interpretado de diversas maneras. Pedro Vázquez lo ha identificado como san Cristóbal, mientras que la figura que se encuentra sobre su hombro representaría a Cristo y las otras dos a niños suplicando protección<sup>768</sup>. A su vez, Juan Antonio Gaya Nuño asocia la escena a la fábula francesa del zorro Renard<sup>769</sup>, algo que también opina José Ángel Barrio Loza, aunque añade una identificación con la Caridad<sup>770</sup>. Kosme María de Barañano y Francisco Javier González de Durana e Isusi vuelven a la interpretación de san Cristóbal defendida por Pedro Vázquez<sup>771</sup>. Ninguno de ellos parece haber reparado en la soga que rodea los cuellos de las dos figuras desnudas, algo que es observado por Agustín Gómez Gómez<sup>772</sup>. Este autor se apoya en la literatura y en los enciclopedistas de la Antigüedad y la Edad Media para asociar al cinocéfalo con un

---

<sup>767</sup> Sobre la figura del cinocéfalo, véase WITKOWER, R.: «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos», en *Sobre arquitectura en la Edad Media del Humanismo*, Barcelona, 1979, pp. 265-311; FRIEDMAN, J. B.: *The Monstrous Races...*; LECOUTEUX, C.: «Les Cynocéphales. Etudes d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XIIIe s.», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24 (1981), pp. 117-128; BALTRUSAITIS, J.: *La Edad Media fantástica...*, pp. 170-171; entre otros.

<sup>768</sup> VÁZQUEZ, P.: «Monumentos artísticos...», p. 20. Según Louis Réau, la cabeza de perro que aparece en algunas representaciones de san Cristóbal habría sido copiada de la imagen del dios egipcio Anubis en un intento por cristianizar esta figura. Otro posible origen debe buscarse en las leyendas orientales que hablan sobre una raza fabulosa de cinocéfalos que habitaba en los confines del mundo habitado. En alguna de estas leyendas, un personaje con cabeza de perro simboliza a los pueblos que acuden desde lugares lejanos para escuchar el Evangelio. Una última posible explicación vendría dada a causa de que en los martirologios antiguos, san Cristóbal se consideraba salido de una familia cananea (*genere cananeo*), y los copistas cambiaron la palabra por “*canineo*”, lo que sirvió para difundir la creencia del gigante con cabeza de perro (RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, 1997, pp. 354-363). Sobre la figura de san Cristóbal representado como cinocéfalo en el arte hispano, véase MANZARBEITIA, S.: «San Cristóbal», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1 (2009), pp. 43-49; del mismo autor: «El mural de San Cristóbalón en la iglesia de San Cebrián de Mudá. Pintura medieval y devoción popular: del mítico Cinocéfalo al Polifemo cristiano», *Anales de Historia del Arte*, nº extra 1 (2010), pp. 293-309.

<sup>769</sup> GAYA NUÑO, J. A.: «El Románico en la provincia...», p. 47. El *Roman de Renard* es una obra medieval, escrita en diferentes épocas durante los siglos XII y XIII por distintos autores, en la que los personajes son animales humanizados, y que tiene una finalidad esencialmente satírica y cómica. Sobre esta obra, véase: NOGUES, J.: *Estudio sobre el Roman de Renard; su relación con los cuentos españoles y extranjeros*, Salamanca, 1956; MATEO GÓMEZ, I.: «El “Roman de Renard” y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, tomo 45, nº 180 (1972), pp. 387-400; SUDRE, L.: *Les sources du Roman de Renard*, Ginebra, 1974; DOMÍNGUEZ, A.: «El Roman de Renard y la cuentística española», en *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, 1986, pp. 953-968.

<sup>770</sup> BARRIO LOZA, J. A.: *La arquitectura románica...*, p. 77.

<sup>771</sup> BARAÑANO, K. M.; GONZÁLEZ DE DURANA E ISUSI, F. J.: «Acerca del arte Románico...», pp. 74 y 118.

<sup>772</sup> GÓMEZ GÓMEZ, A.: *El arte Románico...*, pp. 129-131.

símbolo del paganismo y de lo monstruoso, en relación con la lucha contra el diablo. Por último, José Javier López de Ocáriz es consciente de la gran dificultad que presenta el descifrar esta composición<sup>773</sup>. La posición de la figura colocada sobre el hombro del ser híbrido evoca la leyenda de san Cristóbal, pero podría haber ocurrido que el escultor copiase esta imagen sin comprenderla, puesto que los dos condenados situados junto a las piernas del cinocéfalo aluden a una escena infernal, por lo que el autor opina, de manera acertada a nuestro parecer, que este personaje no representa a un santo sino a un ser diabólico, es decir, se trata de una referencia a los castigos inflingidos a los pecadores en el infierno.

El resto del lado izquierdo es ocupado por tres de las vírgenes de la parábola. El hecho de que dos de ellas parecen inclinar sus lámparas, casi dejándolas caer o vertiendo su contenido, mostrando de esta manera que ya han consumido el aceite, las identifica como el grupo de las necias.

En el lado derecho de la arquivolta, junto a la cabeza femenina, se encuentra una figura que ha sido identificada por José Javier López de Ocáriz como un joven con ropajes que corresponden a un alto nivel social (imagen III-33)<sup>774</sup>. A continuación se han situado tres vírgenes prudentes, sujetando firmemente sus lámparas. El autor no da más información sobre el personaje masculino, pero teniendo en cuenta estos apuntes, podría tratarse de la representación del novio que aparece en el relato bíblico. De esta manera, los dos personajes colocados junto al eje central de la arquivolta estarían en correspondencia con las vírgenes situadas a su lado, puesto que la figura demoníaca del cinocéfalo se encuentra junto a las necias, mientras que el novio, de carácter positivo, se ubica en el costado de las prudentes.

Por otro lado, la cantidad de vírgenes no se corresponde con la que se menciona en el *Evangelio según san Mateo*, algo que no es frecuente en las representaciones de este tema, puesto que deberían aparecer cinco prudentes y cinco necias.

---

<sup>773</sup> LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: *Pays Basque Roman...*, p. 306.

<sup>774</sup> LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: *Pays Basque Roman...*, pp. 305-306.

En la arquivolta externa se encuentra la resurrección de los muertos (imagen III-34). En la parte superior, dos ángeles tocan sus trompetas con la intención de despertar a los fallecidos y convocarlos al Juicio Final. En el lado izquierdo, a continuación del ángel se sitúan cinco resucitados abandonando sus sepulcros, seguidos por dos arpías. Los resucitados están completamente desnudos, colocados en diferentes posturas sobre las cajas que representan sus tumbas. Junto al ángel del lado contrario, tres resucitados más, seguidos por dos águilas. En la última dovela aparece una figura desnuda que es atacada por un animal, es decir, otra alusión a los castigos infernales, como ocurre con el cinocéfalo, tal y como ha señalado José Javier López de Ocáriz<sup>775</sup>.

Para este autor es evidente que el tema representado en la portada de Santa María de Galdakao se refiere al Juicio Final, algo con lo que estamos totalmente de acuerdo<sup>776</sup>. Es llamativa la ausencia del elemento central de la escena, Cristo Juez, además del orden que presenta la composición, pero la presencia de los resucitados abandonando sus tumbas y los ángeles trompeteros, además de las referencias a los tormentos infernales, no permite otra explicación. Según este historiador, el artista se ha inspirado en este tema pero lo ha interpretado a su manera, tomándose algunas licencias sobre el plan iconográfico. La Virgen y san Gabriel aparecen cada uno de ellos sobre un pequeño dragón, lo que confiere a la escena un carácter apocalíptico. Por otro lado, esta imagen es una manifestación de la salvación, así como los ángeles situados en los extremos del guardapolvo evocan la presencia divina en este conjunto. Asimismo, los capiteles tratan sobre la oposición entre el bien y el mal, un tema frecuente en este tipo de programas escatológicos. En conclusión, el programa que presenta esta portada contiene elementos y ausencias nada frecuentes en la representación de un tema como el Juicio Final, si bien resulta incuestionable la referencia a este acontecimiento del fin de los tiempos.

---

<sup>775</sup> LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: *Pays Basque Roman...*, p. 306.

<sup>776</sup> LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: *Pays Basque Roman...*, pp. 305-307.

### 3.4.2.a.6.- El Juicio Final en Santa María de Vitoria

El Juicio Final aparece representado en el pórtico occidental de la antigua catedral de Santa María de Vitoria (Álava), el cual constituye uno de los ejemplos más relevantes pertenecientes al gótico castellano<sup>777</sup>. Tres puertas conforman dicho pórtico, la imagen a la que nos referimos ocupa el tímpano lateral derecho, mientras que el central está dedicado a la glorificación de la Virgen y el costado izquierdo presenta contenido hagiográfico. La mayor parte de los investigadores concuerdan en la interpretación propuesta por José María Azcárate, quien identifica en las imágenes de este tímpano a san Gil<sup>778</sup>. Por otro lado, Jesús María González de Zárate ha sugerido una nueva lectura, en la cual el registro inferior estaría dedicado a santo Domingo de la Calzada y los dos superiores mostrarían la hagiografía de san Juan de Ortega<sup>779</sup>.

El pórtico vitoriano ha sido fechado durante el XIV, si bien Lucía Lahoz concretó esta datación al situarlo en el segundo tercio del siglo<sup>780</sup>. Asimismo, la historiadora apuntó que la labor escultórica del pórtico comenzó por el tímpano dedicado al Juicio Final, algo que ha confirmado posteriormente el estudio de la

---

<sup>777</sup> El tímpano vitoriano del Juicio Final ha sido motivo de estudio para CANTERA ORIVE, J.: *El pórtico y la portada de la Catedral de Vitoria*, Vitoria, 1951; APRAIZ, A. de: «Los tímpanos de la Catedral Vieja de Vitoria», *Archivo Español de Arte*, tomo 26, nº 103 (1953), pp. 187-204; AZCÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María (Catedral Vieja)», *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo III: Ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1968, pp. 79-120; PORTILLA, M. J.: «El arte en los templos vitorianos», en *Vitoria. 800 años*, fascículo nº 8, Vitoria, 1981; SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: *Iconografía Gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria, 1987, pp. 177-208; LAHOZ, M. L.: «El Tímpano del Juicio Final de la Catedral de Vitoria. Aspectos iconográficos», *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, nº 4 (1994), pp. 181-199; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Iconografía de sus tímpanos», *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 21, nº 41 (2012), pp. 1-199; entre otros.

<sup>778</sup> AZCÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María...», pp. 94-95.

<sup>779</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María...», pp. 16-52. Los dos santos que propone Jesús María González de Zárate trabajaron como arquitectos en la diócesis de Calahorra y La Calzada, a la que pertenecía la iglesia de Santa María, además de que se trata de dos santos protectores del peregrino en el Camino de Santiago. Por otro lado, Soledad de Silva y Verástegui ha publicado en los últimos años un artículo donde menciona que esta propuesta le parece muy discutible, dado que el autor basa su argumento exclusivamente en fuentes literarias demasiado tardías (las biografías más antiguas de estos santos datan de los siglos XVI y XVII). Esta historiadora propone a san Gil como protagonista del tímpano vitoriano, y para ello basa su estudio en fuentes literarias medievales y en paralelos visuales de ciclos iconográficos principalmente franceses y españoles de los siglos XIII y XIV (SILVA Y VERÁSTEGUI, S. de: «La controvertida portada de San Gil de la iglesia de Santa María de Vitoria, del siglo XIV», *Ars Bilduma*, nº 3 (2013), pp. 5-31).

<sup>780</sup> LAHOZ, M. L.: «El Tímpano del Juicio Final...», p. 199.

labra y de la policromía<sup>781</sup>. La autora además atribuye el dintel de este tímpano, donde se representan diferentes escenas de la vida de un santo, a un artista posterior al de la obra inicial.

A ambos lados de cada una de las puertas, en las jambas, se sitúan esculturas sobre pedestales, cobijadas por doseles que en algunos casos constituyen el arranque de las arquivoltas. Representan a diferentes santas y profetas, además de reyes bíblicos, aunque en los podios que corresponden a las arquivoltas de la puerta lateral izquierda se encuentran vacíos. También en las ménsulas de cada una de las puertas aparecen figuras enfrentadas. Comenzando por el costado izquierdo, aparece un personaje que sostiene un objeto rectangular en sus manos y tiene un perro sobre sus rodillas, y se encuentra encarado a un ángel músico. La portada central presenta cuatro figuras, dos a cada lado del parteluz. La primera de ellas es una mujer que sujeta un instrumento musical, y su opuesta es una figura masculina que muestra un salterio. Las dos siguientes han perdido sus atributos, si es que los portaban. Por último, en el tímpano del Juicio Final únicamente se ha conservado una de las ménsulas, en la que se representa a un profeta. Jesús María González de Zárate ha sugerido que podría tratarse de Ezequiel, quien desvela en sus escritos la resurrección de la carne, mientras que la figura perdida podría haber representado a la sibila Eritrea, situada en este lugar a causa de sus profecías sobre el día del Juicio<sup>782</sup>. Ahora bien, debido a la falta de atributos que presentan estas figuras no es posible asegurar ninguna identificación.

El tímpano derecho se divide en tres registros (imagen III-35). En el superior aparece Cristo Juez en el centro de la composición, de tamaño ligeramente mayor que las figuras que le rodean (imagen III-36). Cristo se presenta sentado en su trono, sobre las nubes, mostrando las heridas con el fin de crear una relación directa entre la Pasión y la salvación de la Humanidad. El manto que cubre su cuerpo deja al descubierto el lado derecho, mostrando la herida que

---

<sup>781</sup> SANZ GÓMEZ DE SEGURA, M. D.: «Evolución de la labra en el pórtico de la Catedral de Santa María en Vitoria-Gasteiz», *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, nº 5 (2004), pp. 6-10.

<sup>782</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María...», pp. 85-90. El historiador ha interpretado el resto de figuras, de izquierda a derecha, como san Millán y un ángel músico, Bethsabé y David, y san José y san Mateo (pp. 49-53, 134-143).

tiene en el pecho, causada por la lanza de Longinos. Sus manos alzadas muestran las llagas producidas por los clavos. Tiene una apariencia bondadosa, su actitud mostrando las heridas inspira confianza, es un Dios cercano a los creyentes, a diferencia del Cristo inspirador de temor propio del Románico.

La Virgen y san Juan Evangelista están arrodillados a los lados de Cristo, en actitud de oración, suplicando por el perdón de la Humanidad. El hecho de que presenten prácticamente el mismo tamaño que Cristo manifiesta la relevancia que se le concede a la intercesión. Alrededor del grupo formado por Cristo y los intercesores han sido colocados cuatro ángeles que portan las *arma Christi*, es decir, los instrumentos de la Pasión. Dos de ellos están situados sobre Cristo, sosteniendo la cruz mediante un paño. Tras la Virgen, uno de los ángeles muestra la lanza y los clavos, y el que se encuentra situado tras san Juan Evangelista sostiene la columna y el flagelo.

Este registro presenta una clara inspiración burgalesa, nos remite a la puerta de la Coronería de la catedral, que a su vez se inspira en la portada de Chartres, mostrando la ascendencia francesa de este tema, tal y como han indicado los diferentes historiadores que han estudiado esta obra. Uno de los detalles que nos informa sobre esta conexión respecto a Burgos y Francia es la separación por medio de nubes entre el registro ocupado por los ángeles y el principal, donde se encuentra Cristo Juez<sup>783</sup>.

En el centro del segundo registro aparece el arcángel san Miguel llevando a cabo el pesaje (imagen III-37). La figura aparece fragmentada, al igual que la mayor parte de las que ocupan este nivel y el inferior, y no se ha conservado la balanza, pero quedan restos de un pequeño demonio situado a los pies del arcángel, que probablemente intentaba inclinar la balanza para trampear el resultado. A su derecha se representa el paraíso, mientras que el infierno se ha situado a su izquierda. En este lado, junto a san Miguel, aparece un demonio empujando a un condenado que porta algo colgado del cuello, aunque sólo ha llegado hasta nosotros una parte de este objeto. Podríamos pensar que se trata de la bolsa de los avaros, pero en este caso es aplanado, con forma rectangular, y parece tener unas

---

<sup>783</sup> SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: *Iconografía Gótica...*, p. 181.



pequeñas puntas clavadas en su superficie. Se ha señalado que podría representar un escudo, aunque su estado fragmentado dificulta la formulación de hipótesis sobre su significado<sup>784</sup>. Delante de este condenado aparece un demonio girado hacia él, reconocible por su cuerpo peludo y sus patas acabadas en garras. A su espalda ha quedado un hueco, probablemente estaba ocupado por alguna figura que se ha perdido, quizá de algún otro réprobo. Otra posibilidad es que se hubiese representado aquí a la Lujuria, de esta forma figurarían los dos pecados que aparecían de manera más frecuente en este tipo de imágenes, ya que en la boca del Leviatán, que se encuentra en el extremo derecho, se ha conservado una bolsa que seguramente pendía del cuello de una figura, en este caso sí representaría a la Avaricia<sup>785</sup>. El Leviatán muestra sus fauces abiertas, dispuesto a engullir a los que no superan el juicio divino.

Por otra parte, nos resulta dudosa la hipótesis de Jesús María González de Zárate, quien propone que el objeto que se dispone a devorar el Leviatán es en realidad una cabeza invertida y sin ojos, acompañada de un gorro picudo, característico de los judíos. Esta cabeza pertenecería al condenado que es empujado por el diablo. Siguiendo esta propuesta, la tablilla que cuelga del cuello de este personaje decapitado representaría la bolsa conocida como limosnero, que era propia de los monjes y que suele aparecer para referir la avaricia en los frailes representados en el infierno, tal y como aparece en una de las miniaturas pertenecientes al *Hortus Deliciarum* (1160-1175)<sup>786</sup>. Es posible que el objeto rectangular que porta este réprobo se corresponda con el mencionado limosnero, si bien nos sorprende la repetición de la alusión a la avaricia en este registro, dado que opinamos que en la boca del Leviatán lo que aparece es la bolsa del avaro. Ahora bien, en numerosos infiernos medievales aparecen diferentes representaciones de avaros, por lo que podría ser posible que esto sucediese también en el tímpano vitoriano.

---

<sup>784</sup> LAHOZ, M. L.: «El Tímpano del Juicio Final...», pp. 192-193. Por otro lado, Julián Cantera Orive lo identifica como Judas traidor ahorcado, con la bolsa al cuello (CANTERA ORIVE, J.: *El pórtico y la portada...*, p. 22).

<sup>785</sup> LAHOZ, M. L.: «El Tímpano del Juicio Final...», p. 193.

<sup>786</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María...», pp. 75-82.

En el costado izquierdo del registro, junto a san Miguel, un ángel espera en la puerta del paraíso la llegada de los elegidos. Esta figura podría confundirse con san Pedro a causa de la función que lleva a cabo, no obstante aún podemos ver los restos de un ala, además de sus ropajes angelicales. Un personaje femenino está atravesando la gran portada mientras otro ángel, que sostiene un incensario, se sitúa frente a ella y le coloca la corona de la gloria sobre la cabeza. Este objeto ha comportado que en ciertas ocasiones se haya identificado a esta figura con la Virgen María, sin embargo parece más acertada la apreciación de Soledad Silva y Verástegui, apoyada por Lucía Lahoz, quienes interpretan a la mujer como una de los elegidos recibiendo su recompensa<sup>787</sup>. En nuestro propio catálogo de estudio hemos observado esta misma corona como atributo de los elegidos, en obras como las pinturas alavesas de San Martín de Tours de Gaceo y en uno de los capiteles de San Severino de Balmaseda (Vizcaya), lo que apoyaría esta identificación.

Por otro lado, Jesús María González de Zárate entiende la corona como el atributo de una mártir, por lo que considera que se trata de la santa toledana Leocadia, y fundamenta su identificación en el velo que porta la figura y en su asociación con san Ildefonso, quien aparece representado en este mismo registro, como comentaremos a continuación. Según el autor, la aparición de los dos santos toledanos vendría explicada a causa de que el canciller Pero López de Ayala, alcalde de Vitoria en el momento de la realización del tímpano (1374), también ejercía esa función en la ciudad de Toledo (1375). Asimismo, las hagiografías de estos santos se encuentran relacionadas, puesto que la santa se había aparecido ante san Ildefonso, y él había cortado con un pequeño cuchillo un trozo de su velo<sup>788</sup>. En suma, si bien nos parece acertada la imagen de la mujer coronada como representación de los elegidos, pues hemos encontrado esta escena en diferentes ocasiones, no nos es posible descartar esta última interpretación, dado que nos parece bien fundamentada. Además, si aceptamos esta opción, significaría que

---

<sup>787</sup> SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: *Iconografía Gótica...*, p. 187; LAHOZ, M. L.: «El Tímpano del Juicio Final...», p. 189.

<sup>788</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María...», pp. 67-70. El autor presenta una miniatura de las *Cantigas de Santa María* donde se recrea la aparición de santa Leocadia a san Ildefonso, donde puede verse cómo el santo se dispone a cortar una parte del velo con un cuchillo. A causa de la fractura que presenta la figura del santo representado en el tímpano, no es posible confirmar ni negar el hecho de que pudiese sostener un pequeño cuchillo en la mano que se ha perdido.

todos los personajes que aparecen en el paraíso de este tímpano, exceptuando los ángeles, representan a santos.

Tras el ángel que corona a la mujer, aparecen dos figuras. La primera no presenta una identificación clara, podría tratarse de san Martín o de san Ildefonso, ya que este personaje sostiene en su mano o bien una capa (podría tratarse de la que san Martín compartió con el pobre) o bien una casulla (quizás la que le fue entregada por la Virgen a san Ildefonso), además de portar vestimenta eclesiástica y un bastón (o quizás un báculo fracturado)<sup>789</sup>. Julián Cantera Orive fue el primero en proponer la correspondencia con el santo toledano<sup>790</sup>. Tal y como hemos indicado anteriormente, Jesús María González de Zárate se suma a esta identificación con san Ildefonso, y señala que el santo puede sujetar bien la casulla que le entregó María, bien el trozo de velo que le cortó a santa Leocadia<sup>791</sup>. Debemos recordar la especial devoción que existía en Vitoria hacia este santo, puesto que en 1258 se le dedicó una de las parroquias de la ciudad<sup>792</sup>.

Junto a este personaje se encuentra san Lorenzo, quien lleva la parrilla, instrumento de su martirio. Estos personajes representan al conjunto de los santos, quienes acceden directamente al paraíso, dado que ya han obtenido la salvación. Soledad de Silva y Verástegui señala la originalidad del escultor en esta representación, puesto que, mientras en otras imágenes similares aparecen en el paraíso personajes que aluden a estamentos de la sociedad, como reyes identificados por sus coronas y monjes portando el hábito, en este caso se encuentran estos dos santos, quienes representan a los confesores y a los mártires<sup>793</sup>. La autora defiende que el objetivo que persigue el artista es el de mostrar de modo didáctico a los fieles la fortaleza y la fe necesarias para obtener la salvación. Los mártires han dado la vida por Cristo, como san Lorenzo, mientras

---

<sup>789</sup> AZCÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María...», p. 94.

<sup>790</sup> CANTERA ORIVE, J.: *El pórtico y la portada...*, pp. 22-23.

<sup>791</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María...», p. 73.

<sup>792</sup> Sobre la iglesia vitoriana de San Ildefonso, véase LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J.: *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M.N y M.L. ciudad de Victoria*, Bilbao, 1975 (ed. facsímil 1780), pp. 194-195; VIDAURRAZAGA E INCHAUSTI, J. L. de: *Nobiliario alavés de Fray Juan de Victoria. Siglo XVI*, Bilbao, 1975, pp. 209; MARTÍN MIGUEL, M. A.: *Arte y Cultura en Vitoria durante el Siglo XVI*, Vitoria-Gasteiz, 1998, pp. 234-238.

<sup>793</sup> SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: *Iconografía Gótica...*, pp. 187-189.

que las virtudes de los confesores constituyen una afirmación de su fe<sup>794</sup>. Asimismo, señala la relación entre esta temática martirial y el último registro, donde se narra la vida de un santo.

No resulta fácil determinar quién es el protagonista de las escenas del dintel, en gran parte a causa de la mala conservación de las figuras, puesto que prácticamente todas han perdido la cabeza y no portan atributos o elementos que las identifiquen (imagen III-38). Comenzando por la izquierda, aparecen dos personajes en actitud de conversar, y a su lado otros tres. De entre estos últimos, el que se encuentra a la derecha une sus manos en posición de orar. A continuación se representa un juicio, con el juez sentado frente al acusado y dos personajes que lo rodean. A la derecha, una figura frente al detenido, que aparece maniatado en esta ocasión, y tras él, dos demonios de tamaño humano que rodean al preso. La última imagen es la de un martirio, con el santo arrodillado frente a un soldado o sayón.

Julián Cantera Orive indica la posibilidad de que se trate del apóstol Santiago, identificación que han seguido diferentes investigadores<sup>795</sup>. Jesús María González de Zárate se suma a esta interpretación, aunque con ciertas variantes en algunas escenas, y relaciona este registro directamente con el tímpano lateral izquierdo, donde, como hemos mencionado anteriormente, el historiador reconoce a santo Domingo de la Calzada y a san Juan de Ortega. Estos fueron los santos arquitectos que levantaron el Camino de Santiago francés de Nájera a Burgos, por donde debía viajar el peregrino llegado a Vitoria, por lo que el dintel del tímpano dedicado al Juicio Final aludiría a la meta del camino llevado a cabo por estos santos, en otras palabras, a la veneración de los restos de Santiago<sup>796</sup>.

La primera escena mostraría, según Julián Cantera Orive, la llamada al apostolado de san Pedro y Santiago conjuntamente, seguido por el envío de Cristo a ambos discípulos a predicar. A continuación, la comparecencia del santo ante

---

<sup>794</sup> La autora indica que la inspiración para este escultor pudo venirle a través de la portada del Juicio Final de la catedral de León (segunda mitad s. XIII), donde distintos santos y santas, además de escenas de martirios, se encuentran entre los bienaventurados. La diferencia respecto a la portada de Santa María de Vitoria radica en el hecho de que en León estos personajes han sido relegados a las arquivoltas (SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: *Iconografía Gótica...*, p. 188).

<sup>795</sup> CANTERA ORIVE, J.: *El pórtico y la portada...*, pp. 23-25.

<sup>796</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María...», pp. 16-62.

Herodes Agripa I, rey de Judea, quien condenó al martirio a Santiago y encarceló a san Pedro, seguido por la escena de Santiago maniatado. El último relieve mostraría la decapitación de Santiago<sup>797</sup>.

La propuesta de Jesús María González de Zárate presenta una mayor fundamentación, puesto que basa su interpretación en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine y en los vitrales dedicados a la historia de Santiago de la catedral de Chartres (1220-1225). Él sugiere que se trata de Fileto dando cuenta al mago Hermógenes de las prédicas de Santiago, seguido por la sanación de Santiago a Fileto, el juicio del santo, la conversión de Hermógenes y, finalmente, el martirio de Santiago<sup>798</sup>.

Sin embargo, Soledad Silva y Verástegui opina que el registro está dedicado al protomártir Esteban, por tratarse de una figura que se ha asociado con cierta frecuencia al tema del Juicio Final<sup>799</sup>. Algunos ejemplos de ello se encuentran en la portada del Juicio de la catedral de León, donde se representa la lapidación del santo en dos dovelas, y en el pórtico del crucero sur de Chartres, donde las portadas laterales que flanquean el Juicio Final dedican sus tímpanos al martirio de san Esteban (izquierda) y a las vidas de san Nicolás y san Martín (derecha). Esta relación entre el santo y el Juicio Final es fundamentada por la investigadora en el hecho de que la lapidación de san Esteban constituye un ejemplo elocuente sobre cómo obtener un juicio misericordioso, puesto que mientras sus perseguidores le apedreaban, él oraba a Dios suplicando que no se les imputase este pecado<sup>800</sup>. Esta muestra de amor a los enemigos conectaría perfectamente con el Juicio Final y con la esperanza de obtener el perdón divino. Ahora bien, a pesar de que la muerte de san Esteban constituye una alusión a la misericordia divina y, por tanto, sería razonable su inclusión en un programa apocalíptico del tipo que nos ocupa, en la imagen del martirio representado en el tímpano de Vitoria vemos una decapitación y no una lapidación, por lo que no nos parece correcta esta hipótesis.

---

<sup>797</sup> CANTERA ORIVE, J.: *El pórtico y la portada...*, pp. 23-25.

<sup>798</sup> GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María...», pp. 53-63.

<sup>799</sup> SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: *Iconografía Gótica...*, p. 188-189.

<sup>800</sup> *Hechos de los Apóstoles* 7, 59-60 menciona: «Mientras le apedreaban, Esteban hacía esta invocación: “Señor Jesús, recibe mi espíritu”. Después dobló las rodillas y dijo con fuerte voz: “Señor, no les tengas en cuenta este pecado”. Y diciendo esto, se durmió».

La composición queda completada por las dos arquivoltas con figuración que rodean el tímpano (imagen III-39). En la exterior aparecen catorce santas portando diferentes objetos, como palmas, coronas, o atributos que las identifican: santa Margarita aparece junto al demonio, santa Lucía sostiene el plato con los ojos, santa Catalina muestra la rueda, y María Magdalena sujeta el tarro de perfume. Las doce figuras de la arquivolta interior han sido identificadas generalmente como santos, aunque Lucía Lahoz ha concretado que se trata de un apostolado, hecho confirmado por sus distintivos iconográficos. De izquierda a derecha aparecen: Pablo, Andrés, Santiago peregrino, Judas Tadeo, Simón y Bartolomé, Pedro, Juan, Tomás, Felipe, Santiago el Menor y Mateo, quien porta el libro abierto puesto que, según la autora, su texto informa sobre el proyecto escatológico de los programas góticos. Tanto las santas como el apostolado descansan sobre peanas que simulan construcciones arquitectónicas, en una clara alusión a la Jerusalén celeste. Los apóstoles aparecen en este conjunto con el fin de ejercer como asesores de Cristo Juez en el Juicio de los últimos días. Ahora bien, la obra vitoriana se presenta original en cuanto a la ubicación de este apostolado, dado que su emplazamiento ha sido modificado respecto al habitual, siendo frecuente encontrarlos en el tímpano o en las jambas<sup>801</sup>.

La portada da Santa María de Vitoria, sigue el modelo iconográfico del Juicio Final fijado por los modelos franceses, si bien presenta ciertas peculiaridades en su programa, de seguro consecuencia de unos intereses concretos perseguidos por su diseñador. Una de estas singularidades es la ausencia de la escena de la resurrección de los muertos. Quizás, como ha indicado Lucía Lahoz, la explicación se halla en su inspiración burgalesa, puesto que en ese caso el tema de los resucitados se representa en las dovelas, pero en Vitoria únicamente se ha copiado el tímpano de la Coronería<sup>802</sup>.

En este punto debemos referirnos a esta portada de la catedral de Burgos. En el análisis realizado anteriormente sobre ella, hemos indicado la posibilidad de que en la Coronería se esté representando el doble juicio divino, y no únicamente

---

<sup>801</sup> LAHOZ, M. L.: «El Tímpano del Juicio Final...», pp. 182- 183.

<sup>802</sup> LAHOZ, M. L.: «El Tímpano del Juicio Final...», p. 185.

el Juicio Final, siguiendo el estudio realizado por Marcello Angheben<sup>803</sup>. La imagen de la resurrección de los muertos es uno de los elementos que nos lleva a plantear esta hipótesis, puesto que, siguiendo una lectura ascendente de la portada, los resucitados se sitúan tras la separación de los elegidos y los condenados, lo que podría estar indicando que la resurrección es posterior a esta división. Esta separación tendría lugar en el juicio del alma de cada individuo, representado en el nivel inferior del tímpano burgalés. Ahora bien, aunque la portada vitoriana sigue este modelo, en ella no aparece la imagen de los resucitados, por lo que no es posible plantear tal hipótesis. Además, las divisiones entre los registros de la Coronaría son diferentes entre ellas, y podrían estar indicando un cambio temporal y espacial entre los dos juicios. Sin embargo, en el tímpano vitoriano los tres registros dedicados al Juicio se separan por medio de nubes, lo que sitúa toda la escena en un mismo momento y lugar. Por todo ello, opinamos que en Santa María de Vitoria se está representando una imagen del Juicio Final, en el que la separación entre elegidos y condenados se lleva a cabo en el final de los tiempos.

Volviendo a la explicación de la ausencia en Vitoria de esta imagen de los resucitados, otra posible justificación podría radicar en otra de las características propias de esta portada: la especial atención que reciben los santos. Destaca la gran cantidad de santas, mártires y confesores que aparecen en estos relieves, ya que los encontramos en las arquivoltas, en la representación del paraíso, además de que uno de los registros está completamente dedicado a Santiago. Cabe la posibilidad de que el hecho de haber dedicado el dintel a un santo mártir haya comportado la eliminación de la escena de los resucitados abandonando sus tumbas. La relevancia que se le otorga en la puerta dedicada al Juicio Final a este tipo de personajes constituye un mensaje sobre la gloria divina, en contraposición al pequeño espacio destinado al castigo de los réprobos y al infierno. Asimismo, los santos y vírgenes de esta puerta se suman al conjunto de hagiografías que aparecen en el pórtico vitoriano, además de las figuras representadas en las jambas de las tres portadas, creando conexiones entre las diferentes partes del pórtico y formando de esta manera un conjunto unitario que supone la alabanza a

---

<sup>803</sup> ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre...*, pp. 421-503.

la Virgen y a la gloria de Dios, representada en los santos que componen la Jerusalén celeste.

### **3.4.2.a.7.- La resurrección de los muertos en un alabastro de Bermeo**

La siguiente obra es una talla sobre alabastro, de origen inglés, fechada entre los años 1460-1480, en la que se representa la resurrección de los muertos<sup>804</sup>. Actualmente se conserva en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao (Vizcaya), si bien hasta la fecha en la que fue trasladada al museo se encontraba instalada en un arcosolio funerario tardomedieval perteneciente a la iglesia de Santa Eufemia de Bermeo (Vizcaya). Enmarcando a esta pieza estaban colocadas dos figuras de alabastro, fechadas entre 1420 y 1460 y conservadas también en el mismo museo, que representan las figuras de san Miguel luchando contra el dragón y de san Jorge. Raquel Cilla y Juan Manuel González Cembellín declaran que ninguna de ellas se encontraban en su primitiva ubicación, sino que es probable que perteneciesen a algún tipo de mueble horizontal compuesto por varias escenas, y que estaría flanqueado lateralmente por estos dos santos guerreros, tal y como muestran otros ejemplos de la producción inglesa. Ahora bien, aunque estos tres alabastros presentan dimensiones similares, el hecho de que no exista constancia de la disposición de estos santos junto a la escena de la resurrección de los muertos en otros retablos ingleses les plantea dudas sobre su pertenencia a un mismo mueble. Asimismo, señalan la diferencia entre el trabajo de la talla de las dos figuras y el relieve, indicando una calidad superior en los dos santos, lo que corroboraría el que perteneciesen a conjuntos distintos. Por otra parte, en la misma iglesia se halla otra escena de alabastro que representa un Calvario, no obstante los investigadores creen improbable su relación con las otras tres piezas a causa de la diferencia de proporciones entre ellas<sup>805</sup>.

---

<sup>804</sup> CILLA, R.; GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M.: *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008, pp. 59.

<sup>805</sup> Los autores señalan que es posible que dicho Calvario fuese realizado para ser dispuesto en el nicho donde se aloja en la actualidad, aunque se inclinan por considerarlo vinculado a un conjunto de alabastros de mayor amplitud, un retablo de los que llegaron a la costa cantábrica durante el



En la parte superior del relieve se encuentran dos ángeles tocando las trompetas con las que convocan a los resucitados al Juicio (imagen III-40). De estos instrumentos surge una especie de cinta o filacteria, en representación al sonido que despertará a los muertos. Tras esta cinta se ha representado una planta o árbol que brota del mismo suelo del que surgen los resucitados. Éstos aparecen en la parte inferior, levantándose de sus tumbas, algunos aún portando el sudario. La mayor parte de ellos dirige su mirada al cielo, hacia los ángeles, mientras que uno, situado en el centro, mira hacia el espectador realizando un gesto de alabanza separando las manos. Este personaje exhibe una corona sobre su cabeza, muestra de su condición real.

En uno de sus estudios sobre alabastros ingleses, Ángela Franco ha llamado la atención sobre el conjunto formado por los ciclos de los Signos y el Juicio Final, del que señala que han existido referencias plásticas en España<sup>806</sup>. En este artículo informa de varios relieves conservados en diferentes colecciones europeas, en los que se representan estos temas. En referencia al decimoquinto signo, en el que los difuntos retornan a la vida, señala la existencia de tres que presentan esta iconografía: uno en el Victoria & Albert Museum de Londres, otro en el Musée des Antiquités de Rouen, y un tercero en el Musée de Cluny, Musée national du Moyen Âge, en París<sup>807</sup>. El ejemplar conservado en el museo londinense muestra a diferentes hombres y mujeres saliendo de sus tumbas, desnudos, uno de ellos con la espalda cubierta por el sudario con el que fue enterrado<sup>808</sup>. Entre ellos se distingue un rey con corona y un obispo con la mitra. Dirigen su mirada hacia arriba y unen sus manos en señal de alabanza. La parte superior ha desaparecido,

---

siglo XV (CILLA, R.; GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M.: *Museo Diocesano...*, p. 46). Sobre el alabastro que muestra el Calvario, véase ZABALA, A.; GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTOYA, D. (dirs.): *Monumentos de Bizkaia*, tomo II, Zamudio, 1987, p. 43.

<sup>806</sup> Se trata de dos alabastros ingleses realizados en el siglo XV. La escena del Juicio Final pertenecía al desaparecido convento de Franciscanos de Valladolid, y fue trasladada posteriormente al Victoria & Albert Museum de Londres. En Palma de Mallorca se encontraba la imagen de Dios recibiendo a las almas de los bienaventurados, aunque actualmente se halla en paradero desconocido (FRANCO, A.: «Un camino de ida y vuelta: alabastros ingleses en España de regreso a Inglaterra. Referencias iconográficas», en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia. XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 22-26 de noviembre de 2004*, Madrid, 2005, pp. 242-243).

<sup>807</sup> FRANCO, A.: «Un camino de ida y vuelta: alabastros ingleses...», pp. 247-248.

<sup>808</sup> La imagen de este alabastro aparece en CHEETHAM, F.: *English medieval alabasters: with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984, p. 315.

si bien se conservan restos de dos filacterias, seguramente de dos ángeles tocando sus trompetas.

Asimismo, la historiadora presenta también otra obra muy similar al alabastro de Bermeo, realizada en el siglo XV y conservada asimismo en el Victoria & Albert Museum de Londres. En ella, dos ángeles tocan sus trompetas, cada uno de ellos situado en un costado de la parte superior, y entre ellos, en el centro, se representa un árbol. En la mitad inferior del relieve aparecen diferentes figuras enterradas o surgiendo de la tierra, algunos de ellos con el sudario, y la que se dispone en el centro porta una corona o mitra. La investigadora la ha identificado como el decimotercer signo que antecede al Juicio Final (siguiendo la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine): «El día decimotercero los seres humanos que estuvieren todavía vivos morirán, para resucitar después con los demás muertos»<sup>809</sup>. La asociación de este alabastro con el signo mencionado nos parece correcta, puesto que, como señala la autora, algunos de los personajes están muertos y otros resucitan, algo que no ocurre en el relieve de Bermeo, donde todas las figuras han resucitado. Ahora bien, las conexiones entre ambos relieves, además de las similitudes entre el relieve de Bermeo y el que representa la resurrección de los muertos conservado en el museo londinense, parecen apuntar a que la obra que analizamos aquí podría haber formado parte de un conjunto dedicado a los quince signos que anteceden al Juicio Final. Esta hipótesis corroboraría la suposición de Raquel Cilla y Juan Manuel González Cembellín mencionada anteriormente, en cuanto a la aparente falta de relación entre la talla de la resurrección de los muertos y los dos santos que se conservaban junto a ella.

Al estudiar la literatura castellana que trata el tema del Juicio Final hemos podido comprobar el interés que despertaban los signos que anuncian este acontecimiento situado al final de los tiempos, puesto que en numerosos ejemplos nombraban estas señales. El alabastro de Bermeo podría ser la última pieza que conservamos de un ciclo consagrado a estos signos, por lo que constituiría otro testimonio sobre la popularidad que alcanzó este tema en el nordeste de la Corona de Castilla en la Baja Edad Media.

---

<sup>809</sup> FRANCO, A.: «Un camino de ida y vuelta: alabastros ingleses...», pp. 246-247.

### 3.4.2.b.- Obras pictóricas

#### 3.4.2.b.1.- El Juicio Final en una pintura mural de Santa María la Real de Vileña

La pintura que analizaremos a continuación pertenecía al desaparecido monasterio cisterciense de Santa María la Real de Vileña (Burgos)<sup>810</sup>. Se trata de un centro que había estado especialmente favorecido por el linaje de los Rojas a lo largo del siglo XIV<sup>811</sup>. En la nave del Evangelio de la iglesia existía un espacio privilegiado de enterramientos, denominado *Sancti Spiritus*<sup>812</sup>. En el muro meridional de este espacio se encontraban dos arcosolios, decorados en su fondo con pinturas murales, que albergaban sepulcros, y uno de ellos, situado a la derecha, mostraba las armas de los Rojas. Margarita Ruiz Maldonado los ha relacionado, basándose en los acontecimientos que narran sus relieves, con don Día Sánchez de Rojas (fallecido en 1349, colocado en el costado izquierdo) y su hermano don Sancho Sánchez de Rojas (fallecido en 1367, correspondiente al sepulcro derecho)<sup>813</sup>. La iconografía de estos sepulcros, datados, al igual que las pinturas, entre 1360-1370, muestra imágenes de carácter profano y caballeresco, mientras que las de las pinturas presentan temática religiosa: una de ellas contiene una Crucifixión (lado derecho), mientras que la otra está dedicada al Juicio Final (arcosolio izquierdo).

Desgraciadamente, en 1970 tuvo lugar un incendio que comportó el traslado de las obras. La pintura de la Crucifixión se perdió al intentar extraerla del

---

<sup>810</sup> Sobre esta pintura, véase CADIÑANOS, I.: *El monasterio de Santa María la Real de Vileña, su museo y cartulario*, Burgos, 1990, pp. 78-80; GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, tomo II, Madrid, 2005, pp. 331-333; del mismo autor: «La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: El desarrollo del estilo gótico lineal», en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. (dir.): *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 285-286.

<sup>811</sup> Sobre la relación entre la familia Rojas y el monasterio de Vileña, véase RUIZ MALDONADO, M.: «Escultura funeraria en Burgos: los sepulcros de los Rojas, Celada y su círculo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 56 (1994), pp. 45-126.

<sup>812</sup> Probablemente dicho espacio seguía la configuración del prestigioso modelo establecido en la capital por el monasterio cisterciense de Santa María la Real de las Huelgas (GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: «La pintura en el territorio burgalés...», p. 286).

<sup>813</sup> RUIZ MALDONADO, M.: «Escultura funeraria...», pp. 45-72; RUIZ MALDONADO, M.: «35.- Sepulcro de Sancho Sánchez de Rojas», en *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, catálogo de la exposición, Madrid, 2005, pp. 206-208.

muro, mientras que el resto del conjunto quedó desbaratado<sup>814</sup>. En un primer momento, las obras conservadas pasaron a formar parte del Museo de Vileña, en Villarcayo (Burgos), si bien actualmente se encuentran en el Museo del Retablo de Burgos, ubicado en la iglesia de San Esteban.

Los sepulcros presentan la imagen yacente del caballero y un sarcófago decorado con relieves con escenas de combate y de duelo por el fallecimiento del caballero. La Crucifixión estaba dividida en dos registros. En el costado derecho del inferior aparecía una figura orante, quizás la imagen del donante. En el nivel principal se encontraba Cristo crucificado, flanqueado por la Virgen y san Juan Evangelista, además de las representaciones de los astros<sup>815</sup>.

La pintura dedicada al Juicio Final también se divide en dos niveles (imagen III-41). En los extremos del registro inferior se encuentran dos ángeles tocando sus trompetas, mientras que en el centro podemos ver cómo se cumple su cometido, pues los fallecidos se despiertan y abandonan sus tumbas. A pesar de que se han perdido gran parte de estas imágenes, aún es posible ver cómo los resucitados, desnudos, levantan la tapa de sus sepulcros, representados como grandes cajas.

En el centro del registro superior aparece Cristo Juez. Se encuentra sentado en su trono, levantando las manos para mostrar las heridas de las que brota sangre, al igual que por la de su costado. A ambos lados de su cabeza se han representado el sol y la luna. La imagen muestra la intercesión de la Virgen y san Juan Evangelista, quienes se han colocado arrodillados, con las manos unidas en gesto de súplica, a derecha e izquierda del Juez. Tras ellos se han colocado dos ángeles que portan instrumentos de la Pasión. Junto a san Juan Evangelista, uno de ellos sostiene la corona de espinas, mientras que a la derecha de Cristo, a espaldas de la Virgen, el otro ángel muestra la cruz.

Esta obra perteneciente al desaparecido monasterio de Vileña constituye otro de los ejemplos de la utilización del tema del Juicio Final en el mundo funerario. La pintura aquí estudiada muestra la esperanza de los fieles ante la

---

<sup>814</sup> Fernando Gutiérrez Baños señala el precario estado de conservación que presentaban las pinturas antes del incendio, como mencionaba un informe de 1940 en el que se aconsejaba su conservación *in situ* (GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Aportación al estudio de la pintura...*, p. 331).

<sup>815</sup> GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Aportación al estudio de la pintura...*, p. 332.

muerte, una esperanza en la resurrección y en la misericordia de Cristo y los intercesores, quienes otorgan la oportunidad de vivir eternamente.

### **3.4.2.b.2.- El Juicio Final de Matamorisca**

La iglesia parroquial de San Juan Bautista de Matamorisca (Palencia) contiene una pintura mural en la que se representa el Juicio Final<sup>816</sup>. La construcción de este templo se llevó a cabo en dos momentos diferentes. El primero a mediados del siglo XIII, en el que se realizó una iglesia de nave única con cabecera plana y cubierta de crucería. La ampliación de la fábrica tuvo lugar ya bien entrado el siglo XV, cuando se derribó la crujía norte para construir una nueva nave, duplicándose las dimensiones originales en planta y elevando el alzado, además de levantar una torre campanario a los pies de la nueva nave y una sacristía anexa al nuevo tramo de la cabecera. Asimismo, el edificio contiene un único pilar central de sección quebrada irregular<sup>817</sup>.

Las pinturas de esta iglesia son obra de un taller ambulante, aunque, tal y como indica Santiago Manzarbeitia, probablemente fuese autóctono, activo en la comarca del Alto Campoo en torno al año 1485<sup>818</sup>. Aurelio A. Barrón retrasa su ejecución al año 1500 o a la primera década del siglo XVI. Asimismo, atribuye la obra al mismo taller que llevó a cabo las pinturas de Santa Olalla de La Loma (Cantabria) y Santa María de Valberzoso (Palencia), analizadas en capítulos anteriores, aunque las adjudica a un artista posterior, que quizá había colaborado con este pintor o le había sucedido en la dirección del taller tras haber trabajado de manera conjunta<sup>819</sup>.

Las pinturas se disponen en diferentes lugares del edificio. La mayor parte conservada se localiza en torno a lo que debió ser la primitiva cabecera del templo,

---

<sup>816</sup> La obra pictórica de esta iglesia ha sido descubierta en las últimas décadas, comenzando la labor de estudio y restauración en el año 1989, por lo que pocos autores recogen la existencia de estos murales. Entre ellos: BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, 1998, pp. 165-172; MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*, Palencia, 2001, pp. 215-236.

<sup>817</sup> MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval...*, pp. 218-219.

<sup>818</sup> MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval...*, p. 235.

<sup>819</sup> BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea...*, pp. 164-165.

es decir, en la bóveda de crucería, donde aparecen representados el tetramorfos y diferentes ángeles, y en la casi totalidad del muro sur y este del presbiterio, ocupados por las escenas del Juicio Final, el ciclo de la Infancia y la historia de san Julián. Asimismo, se encuentran algunas imágenes en el muro norte (a los pies de la nave), y en el pilar central. En ellas aparecen una santa sin identificar y un Calvario. A continuación analizaremos las pinturas que conforman el conjunto del Juicio Final.

Comenzando por la bóveda, en cada uno de sus plementos se ha colocado en el interior de un círculo u óculo a uno de los símbolos de los cuatro evangelistas (imagen III-42). Todos ellos portan filacterias que les identifican, aunque en el caso de la figura del toro, los restos de su nombre se encuentran en un libro que aparece junto a la filacteria. La mayor parte de estas inscripciones se ha perdido, aunque aún puede leerse la que pertenece al ángel u hombre alado. Ahora bien, en ella se ha escrito el nombre de Lucas, mientras que debería aparecer el de Mateo, y en el libro que se halla junto al toro se puede ver la letra "M", aunque en este caso debería estar escrito el nombre de Lucas, por lo que se ha cometido un error en cuanto a su identificación. Por otro lado, estas figuras presentan otra particularidad, y es que aparecen tocando una trompeta, llevando a cabo el cometido de los ángeles de convocar a los muertos al Juicio divino.

A todos ellos les acompañan, colocados en los extremos, otros dos círculos u óculos más pequeños que contienen ángeles que muestran los elementos de la Pasión, a excepción del león, puesto que el plemento en el que se dispone es menor que el resto y no había suficiente espacio. Los que se encuentran junto al toro sostienen la columna de la flagelación y la escalera; los que corresponden al águila, la corona de espinas y la cruz; y sólo uno aparece flanqueando al hombre alado. Éste ángel sujeta los clavos de la crucifixión, mientras que el círculo opuesto aparece vacío.

Todos estos personajes acompañan a Cristo Juez, que se ha representado junto a esta bóveda, en el muro sur. La aparición de ángeles portadores de las *arma Christi* constituye un motivo frecuente en las imágenes del Juicio Final, tal y como podemos comprobar al observar diferentes obras que componen nuestro catálogo de estudio, además de numerosos ejemplos del occidente europeo. Sin embargo, no

es algo tan habitual la visión del tetramorfos, que suele aparecer especialmente en las representaciones de la *Maiestas Domini* románicas. Santiago Manzarbeitia informa de que existen dos ejemplos palentinos cercanos, anteriores a esta representación, que podrían haber inspirado a este autor, puesto que se representan los símbolos de los evangelistas en el contexto del Juicio Final. Se trata de las pinturas murales de la ermita de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (principios siglo XIV) y la iglesia de San Lorenzo de Zorita del Páramo (finales del XV)<sup>820</sup>. Sea como fuere, parece que las imágenes del tetramorfos figuran en la composición de la iglesia de Matamorisca como sustitutos de los ángeles trompeteros, puesto que éstos no se encuentran en el resto del conjunto.

En el muro sur, lugar donde se abre la única ventana del templo, se representa el Juicio Final (imagen III-43). La composición se divide en tres registros. En el superior aparece Cristo Juez alzando las manos, entronizado, situado sobre un suelo enlosado que, como ha indicado Santiago Manzarbeitia, podría corresponder a un interior, contexto extraño para el Juez del final de los tiempos (imagen III-44)<sup>821</sup>. Una gran parte de esta imagen se ha perdido, por lo que no es posible apreciar la mayoría de sus detalles, pero probablemente sus manos alzadas mostraban las heridas producidas por la crucifixión. Tampoco se ha conservado la pintura que lo rodeaba, aunque aún pueden verse los restos de una filacteria que flanqueaba a la figura del Juez, si bien su lectura resulta imposible. En la iglesia palentina de San Lorenzo de Zorita del Páramo, mencionada en el párrafo anterior, presenta una filacteria similar a la de Matamorisca. En el ábside aparece Cristo rodeado por el tetramorfos, y en las filacterias que portan los cuatro vivientes leemos: «ad tremendum diem / venite ad iudicium / dies finis adus est, ergo veni / surgat mortus, venite ad iudicium<sup>822</sup>». Cabe la posibilidad que el

---

<sup>820</sup> MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval...*, pp. 221-222. Estas dos obras, si bien son cercanas al territorio estudiado, no forman parte de las diócesis de Calahorra y La Calzada ni de Burgos.

<sup>821</sup> MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval...*, p. 224.

<sup>822</sup> BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea...*, p. 169. Sobre las pinturas de Zorita del Páramo, véase GARCÍA GUINEA, M. A.: *Arte románico en Palencia*, Palencia, 1961 (1990), p. 184; ARA GIL, J.; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «El arte gótico en Palencia», en *Historia de Palencia*, tomo I, 1984, p. 333; SILVA MAROTO, M. P.: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, t. I, Valladolid, 1990, pp. 70, 97-98; BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea...*, pp. 238-242.

mensaje que se mostraba en la iglesia de Matamorisca junto a Cristo Juez fuese similar a éste<sup>823</sup>.

Bajo esta imagen se representa la psicostasis y la separación de los elegidos y los réprobos (imagen III-45). En el extremo izquierdo, san Miguel, vestido con armadura de soldado, sostiene la balanza y una lanza. Se encamina hacia la derecha, donde se encuentra un grupo de hombres y mujeres desnudos. La mitad de ellos, los más cercanos al arcángel, y entre los que se encuentra una figura arrodillada, unen sus manos, dirigiendo sus súplicas y alabanzas hacia arriba, a Cristo Juez. Entre éstos se han representado un rey y un obispo, identificados por la corona y la mitra. Sus expresiones son tranquilas, esperanzadas, exhibiendo una media sonrisa, a diferencia de la otra mitad del grupo, cuyos rostros muestran su preocupación y temor. También entre ellos aparece un rey, con la corona sobre su cabeza. Varios de estos personajes presentan cadenas y grilletes alrededor del cuello, cuyos extremos son sujetados por dos demonios. Junto a éstos dos, otro ayuda a custodiar al conjunto de condenados, y otro más se encuentra en la esquina inferior derecha, portando a una de las figuras sobre su espalda.

El nivel inferior se divide en dos recuadros de diferente tamaño. El de la izquierda contiene la imagen de María Magdalena, identificada por el tarro de perfume que sostiene en sus manos. El otro es mayor, en él figura la resurrección de los muertos y la representación del infierno (imagen III-46). Comenzando por el costado izquierdo, se observan varios sepulcros abiertos, algunos vacíos, aunque en tres de ellos aún podemos ver a sus ocupantes, dispuestos a abandonarlos. A su lado se conservan restos de algunas de estas figuras desnudas, sin lugar a dudas los resucitados que ya han dejado atrás sus tumbas. Seguidamente, varios seres demoníacos atormentan a los condenados. La imagen del infierno se completa con una gran caldera custodiada por un demonio, y la cabeza del Leviatán. Se ha perdido la parte de la pintura correspondiente al contenido de la caldera, aunque

---

<sup>823</sup> En otra iglesia cercana, esta vez en Cantabria, también se encuentra un mensaje similar. Se trata de San Pelayo de Naveda. En las pinturas murales de su sacristía, de estilo ya renacentista y datadas en el segundo tercio del siglo XVI, se representa el Juicio Final, y en una filacteria situada junto a Cristo Juez leemos: «Surgite mortui / benite ad iudicium». Sobre estas pinturas, véase CAMPUZANO, E.: «La pintura mural en Cantabria», *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, tomo XLVI (1986-1987), p. 42; BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea...*, pp. 261-262; MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval...*, pp. 317-318.



lo más probable es que apareciesen algunas cabezas de los réprobos en su interior, tal y como ocurre con la boca del Leviatán, donde podemos ver algunas de estas figuras. Este infierno es el destino al que son trasladados los condenados que se encuentran en el registro superior, es el lugar en el que sufrirán el tormento eterno a causa de no haber superado el Juicio divino.

El Juicio Final perteneciente a la iglesia de Matamorisca presenta algunas variaciones respecto a la imágenes que suelen aparecer de manera más frecuente en esta representación. En primer lugar, y como ya hemos mencionado, los ángeles trompeteros son sustituidos por los símbolos de los evangelistas, una peculiaridad de la que no conocemos ningún ejemplo similar. Por otro lado, sorprende la ausencia de los intercesores, tan habitual en los Juicios Finales de esos últimos siglos de la Edad Media. Este hecho, unido a la omisión de la imagen del paraíso y al gran espacio destinado al infierno, confiere a esta representación un mensaje inspirador de temor, más propio de las imágenes románicas.

### **3.4.2.b.3.- La pintura sobre tabla de San Nicolás de Burgos**

La siguiente representación del Juicio Final se encuentra en la iglesia burgalesa de San Nicolás de Bari<sup>824</sup>. Se trata de una pintura sobre tabla realizada a principios del siglo XVI, atribuida al Maestro de los Balbases, discípulo de Alonso de Sedano<sup>825</sup>. Este artista es uno de los pintores más activos dentro del foco burgalés, del que han llegado hasta nuestros días un número amplio y representativo de obras. Aunque posiblemente su origen sea castellano, muestra en sus obras una importante influencia flamenca, en las que se detecta el influjo de artistas como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden o Hans Memling.

---

<sup>824</sup> Sobre esta pintura, véase IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. en el catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, Salamanca, 1988, comentario nº 209, pp. 338-341; YARZA, J.: «El Juicio Final del maestro de los Balbases en San Nicolás (Burgos)», en *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, 2005, pp. 283-288; CALZADA, J. J.: «El Juicio Final...», pp. 139-157; entre otros.

<sup>825</sup> La figura del Maestro de los Balbases ha sido estudiada por SILVA MAROTO, P.: «Pintura del siglo XV en Burgos», en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. (dir.): *El arte gótico...*, pp. 310-312.

Esta pintura del Juicio Final se conserva incompleta, puesto que ha sido recortada en su perímetro, además de una zona en la parte media, con el fin de adaptarla al arco lateral del primer tramo de la nave del Evangelio, donde se encontraba antes de su restauración (imagen III-47). Por otro lado, no es posible afirmar con total seguridad que en origen perteneciese a la iglesia de San Nicolás, puesto que existen hipótesis de que su origen fue la derruida iglesia burgalesa de Nuestra Señora de la Blanca<sup>826</sup>. Ahora bien, Joaquín Yarza señala que, fuese cual fuese su lugar de procedencia, su ubicación se encontraba en uno de los muros occidentales interiores<sup>827</sup>.

En el centro de la parte superior, en el cielo, se sitúa Cristo Juez, resplandeciente, sentado sobre el arco iris (imagen III-48). Eleva las manos mostrando las llagas, mientras apoya los pies sobre el orbe. A ambos lados de su boca se han colocado el lirio y la espada, y junto a estos elementos, cuatro ángeles tocan las trompetas del día del Juicio. En la esquina inferior izquierda, en la representación del paraíso, encontraremos tres más, por lo que se han representado siete ángeles trompeteros en el total de la composición, sin duda en referencia a las siete trompetas apocalípticas que suenan tras el séptimo sello.

Arrodillados a derecha e izquierda del Juez, la Virgen y san Juan, en este caso el Bautista, identificado por la barba y los ropajes de piel de animal. Juan José Calzada apunta a que posiblemente se haya elegido al Bautista para evitar la doble representación del Evangelista en la obra, puesto que también se representa el apostolado<sup>828</sup>. María muestra su pecho a Cristo, el seno que lo amamantó, recordándole que, como madre, tiene derecho a rogar a su Hijo, es el argumento máximo del que ella dispone. Paul Perdrizet señala que el origen remoto de este gesto procede de la *Ilíada* de Homero, donde Hécuba realiza esta acción para apiadar a su hijo Héctor<sup>829</sup>. Esta escena vuelve a surgir en la literatura del siglo XII,

---

<sup>826</sup> Sobre las diferentes hipótesis sobre su origen, véase IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. en *Las Edades...*, p. 341; LÓPEZ SOBRINO, J.: *La iglesia de San Nicolás de Bari, Burgos*, Burgos, 1990, p. 49.

<sup>827</sup> YARZA, J.: «El Juicio Final del maestro...», p. 284.

<sup>828</sup> CALZADA, J. J.: «El Juicio Final...», p. 145.

<sup>829</sup> PERDRIZET, P.: *La Vierge de Misericorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris, 1908, pp. 237-252. Príamo y Hécuba, reyes de Troya, suplicaban en vano a su hijo Héctor para que no se batiese con Aquiles. Príamo se arrancaba los cabellos mientras ella gemía y lloraba, sin obtener resultado, y en un último intento Hécuba se descubrió el pecho y pidió la compasión de aquél a quien un día amamantó. Sobre la imagen de la Virgen mostrando su pecho desnudo a Cristo, véase también

en un sermón de Arnaud de Chartres, abad de Bonneval entre los años 1138 y 1156 y amigo de san Bernardo, quien cantó las *Alabanzas de la Bienaventurada Virgen María (De Laudibus B. Mariae Virginis)*<sup>830</sup>. Posteriormente fue desarrollado en las colecciones de Milagros de los siglos XII y XIII, como en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso el Sabio (segunda mitad del siglo XIII), o en un poema de un trovador de Bayeux del siglo XIV.

El tema adquirió popularidad en el arte de finales de la Edad Media por la influencia del *Speculum Humanae Salvationis* (cap. XXXIX), códice miniado anónimo elaborado en el primer cuarto del siglo XIV. La casi totalidad de los ejemplos pertenecen a los siglos XV y XVI, y desaparecieron tras el Concilio de Trento (1545-1563)<sup>831</sup>. Ahora bien, en la península Ibérica contamos con un ejemplo excepcional en cuanto a su temprana realización, puesto que la Virgen muestra su pecho a Cristo en dos de las miniaturas pertenecientes al Códice Rico de El Escorial de las *Cantigas de Santa María*<sup>832</sup>.

Por otro lado, Joaquín Yarza señala que se trata de un motivo poco enraizado en el arte hispano, aunque se da especialmente en el siglo XV tanto en Italia como en el norte de Europa, y opina que el modelo seguido por la pintura de San Nicolás de Burgos debía proceder del norte, al menos en lo que afecta a la imagen de María mostrando el pecho<sup>833</sup>.

---

TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946, pp. 370-377; RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento...*, pp. 131-132; GARCÍA HERRERO, M. C.: «El cuerpo que subraya. Imágenes de autoridad e influencia materna en fuentes medievales», *Turiaso*, nº 17 (2003-2004), pp. 155-174; de la misma autora: «*Ostentatio mammaram*. Potencia y pervivencia de un gesto de autoridad materna», en CID LÓPEZ, R. M. (coord.): *Maternidades: representaciones y realidad social. Edades Antigua y Media*, Madrid, 2010, pp. 285-298.

<sup>830</sup> La base para esta imagen reside en la teoría de san Bernardo sobre la intercesión de la Virgen que aparece en su sermón sobre la natividad de María llamado *De Aqueductu* (CLXXXIII, 137-448). En él explica que el pecado de Adán y Eva rompió las relaciones directas entre el hombre y Dios, y, a pesar de que Cristo se hizo mediador entre ambos, todavía se encuentra muy lejos de la humanidad a causa de su divinidad y del sufrimiento que le provocaron en la tierra. Por ello, entre Cristo y la humanidad pecadora intercede la Virgen María, mientras que el Hijo intercede ante el Padre. Se trata de la *scala salutis*: el Hijo escucha a su madre y el Padre a su Hijo (PERDRIZET, P.: *La Vierge de Misericorde...*, pp. 237-252).

<sup>831</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento...*, pp. 131-132.

<sup>832</sup> Las miniaturas son motivo de estudio en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: «"Compassio" y "Co-redemptio" ...», pp. 26-33; y de la misma autora: «La iconografía del Juicio Final...», pp. 67-84.

<sup>833</sup> YARZA, J.: «El Juicio Final del maestro...», pp. 284-285.

Volviendo a la pintura burgalesa, siguiendo la línea del arco iris se disponen los apóstoles, los asesores de Cristo en el Juicio Final. Se han colocado seis a cada lado, todos ellos arrodillados y con las manos unidas, dirigiendo sus alabanzas y súplicas hacia el Juez, por lo que en esta escena también actúan como intercesores. A pesar de que en esta época es frecuente encontrarlos portando sus atributos identificativos, no ocurre así en esta obra, por lo que no es posible distinguir a la mayoría de ellos.

Bajo la figura de Cristo aparece san Miguel, vestido con una dorada armadura, y con una espada colgando de su cinturón (imagen III-49). Se encuentra en un verde paisaje, con árboles y arbustos, y montañas en el horizonte, sin duda la representación del Valle de Josafat, lugar donde fue juzgado Jesucristo y donde, según la tradición, tendrá lugar el Juicio Final. Con una de sus manos sostiene la lanza, con la que ataca a un demonio alado que se encuentra a sus pies, mientras que con la otra sujeta el fiel de la balanza. Uno de los platillos, correspondiente a su derecha, contiene una pequeña figura masculina, con una rodilla apoyada en el suelo y con las manos unidas en posición de orar, dirigiendo su ruego al arcángel. Como vestiduras, únicamente porta un paño con el que tapa sus partes íntimas. El demonio situado a los pies de san Miguel coloca sus manos sobre este platillo con la intención de variar el resultado del pesaje, algo fuera de lo común, puesto que suele realizar esta trampa sobre el lado correspondiente a las malas acciones. En las pinturas murales pertenecientes a la iglesia de San Martín de Tours de Gaceo (Álava) aparece este mismo detalle iconográfico.

En el otro costado se encuentra una mujer, también arrodillada, aunque en este caso aparece completamente desnuda y separa sus manos en un gesto de incompreensión, mientras gira la cabeza hacia el grupo situado tras ella. Por lo tanto, en este caso la figura del hombre representa las buenas acciones, mientras que la mujer simboliza las malas. Juan José Calzada relaciona a estos personajes, además de con las virtudes y pecados, con Adán y Eva, puesto que el arte siempre ha concedido una mayor participación en el misterio de la redención a Adán, y en el Pecado Original se ha intentado destacar la culpa de Eva por encima de la de su

esposo<sup>834</sup>. Sea como fuere, la distinción de sexos en los personajes que son pesados en la balanza de san Miguel no es algo frecuente, si bien conocemos otro ejemplo en el que se encuentran un hombre y una mujer en los platillos. Se trata de una pintura sobre tabla del siglo XV, perteneciente a la colección del Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, donde aparece el arcángel cumpliendo su función como portador de la balanza<sup>835</sup>.

El grupo hacia el que la mujer del platillo dirige su atención representa a los condenados. Se trata de diferentes hombres y mujeres custodiados por tres demonios. Entre ellos figuran varios clérigos, reconocibles por la tonsura. Se encuentran totalmente desnudos, por lo que una de las mujeres intenta cubrirse con las manos<sup>836</sup>. Muchos de ellos están llorando, mirando hacia arriba, hacia Cristo, y algunos realizan gestos de incompreensión ante la situación, o de temor. A espaldas de este grupo aparecen algunos resucitados saliendo de sus tumbas, que en este caso son fosas excavadas en la tierra. Unen sus manos en actitud de alabanza, y algunos de ellos aún portan el sudario. Junto a éstos, en la esquina inferior derecha, se representa el infierno, donde las llamas envuelven a los réprobos mientras los demonios les atormentan con látigos (imagen III-50).

Al otro lado de san Miguel se han representado a los justos, rodeados por tres ángeles. Todos ellos portan el mismo paño que la figura colocada sobre el platillo. En este grupo también aparecen algunos clérigos. Ahora bien, sus expresiones y gestos denotan sorpresa e incluso temor ante la prueba de la balanza, por lo que es probable que aún no hayan superado el pesaje. Uno de los ángeles coloca sus manos sobre los hombros de uno de ellos, impidiendo su huida a la vez que le conforta ante la situación que está presenciando.

---

<sup>834</sup> CALZADA, J. J.: «El Juicio Final...», pp. 148-149.

<sup>835</sup> Hemos aludido a esta misma imagen en el capítulo dedicado a san Miguel, en referencia a la falta de alas que presenta el arcángel en esta obra (<http://database.flg.es/ficha.asp?ID=2544>, página web consultada el 20/02/15). Ahora bien, éstas no son las únicas particularidades que se encuentran en esta obra, puesto que no conocemos otro ejemplo en el que la cuerda que sostiene el platillo de las malas acciones esté enrollada, en contraposición a su opuesta, que aparece tirante. Mary Phillips Perry ya señaló en su estudio todas estas peculiaridades que presenta esta imagen (PERRY, M. PH.: «On the psychostasis in christian art», *Burlington Magazine*, XXII (1912-1913), pp. 208-209).

<sup>836</sup> Esta parte de la pintura estaba recubierta por repintes simulando nubes, llevados a cabo en el siglo XVIII. De esta manera se cubrían los cuerpos desnudos de los condenados, probablemente demasiado naturalistas para el concepto piadoso de la época (IBÁÑEZ PÉREZ, A. C. en *Las Edades...*, p. 338).

Tal y como ocurre en el costado contrario, algunos resucitados emergen de sus tumbas, y en el extremo izquierdo aparece el paraíso, representado como un edificio donde se encuentran los elegidos acompañados por ángeles (imagen III-51). Algunos de estos últimos tocan las trompetas, con las que despiertan a los muertos que deben dirigirse al Juicio.

Juan José Calzada ha indicado que en esta composición se mezclan elementos propios del Juicio apocalíptico, como la espada y el lirio, y del evangélico, como la relevancia otorgada a las llagas de la Pasión o la aparición del colegio apostólico como asesores de Cristo Juez. Con este apunte muestra cómo a finales de la Edad Media ambos programas iconográficos, bien separados en los tímpanos medievales, llegan a complicarse hasta tal punto que el mensaje de la obra se torna cada vez más rico y variado, a la vez que más complejo<sup>837</sup>. Esta misma situación la encontramos en otras obras que componen nuestro catálogo, como la pintura mural del santuario de Nuestra Señora de la Encina de Artziniega (Álava), que analizaremos en páginas posteriores.

#### **3.4.2.b.4.- El retablo perdido de Luzuriaga**

De esta obra pictórica únicamente se conserva el contrato de ejecución, que incluye el dibujo de mano del autor. Se trataba del retablo de la parroquia de Santa María de Luzuriaga (Álava)<sup>838</sup>. El documento se conserva en la sección de protocolos del Archivo Histórico Provincial de Álava, y en el esbozo se detalla el contenido iconográfico de las imágenes que lo formaban<sup>839</sup>. Desgraciadamente, la obra no ha llegado hasta nosotros. La última referencia que existe se encuentra en

---

<sup>837</sup> CALZADA, J. J.: «El Juicio Final...», pp. 139-157.

<sup>838</sup> Esta obra ha sido estudiada por PORTILLA, M. J.: «Luzuriaga», en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo V: La Llanada Alavesa Oriental y los Valles de Barrundia, Arana y Laminoría*, Vitoria, 1982, pp. 545-547; PORTILLA, M. J.: *Una ruta europea. Por Álava, a Compostela. Del Paso de San Adrián, al Ebro*, Vitoria, 1991, p. 148; SÁENZ PASCUAL, R.: *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*, Vitoria, 1997, pp. 367-370.

<sup>839</sup> A. H. P. Protocolo de Pedro Sáez de Albeniz, fols. 24-25, nº 4552, 13-marzo-1508.

el Libro de Fábrica de la parroquia del año 1638, donde se menciona que debe repintarse el rostro de una de sus figuras, la de santa Ana<sup>840</sup>.

El contrato se fecha el 13 de marzo de 1508. El notario encargado del documento es Pedro Sáez de Albéniz, vecino de Salvatierra. El donante es Ruy Sáez de Luzuriaga, cura de la parroquia de Santa María de Luzuriaga y vecino de esta población, quien solicita el retablo para la iglesia. El pintor es Martín de Vidaurreta, vecino de Oñate. El precio establecido es de siete mil maravedíes. En el texto se nombran las imágenes que aparecerían en la composición, y a continuación se fijan las pautas en cuanto a tasación, posibles incumplimientos y otros aspectos. Por lo tanto, en el documento se presta mayor atención a las condiciones de pago y a las garantías ofrecidas por ambas partes que a cuestiones técnicas o iconográficas.

En el dibujo trazado por el artista se detallan e identifican las figuras según el lugar que ocuparían en la obra (imagen III-52). Las formas de los personajes se limitan a simples rectángulos, exceptuando la imagen central, donde se marca el contorno del grupo formado por santa Ana y la Virgen en su regazo.

Este retablo constaba de banco, cuerpo y remate. El banco y el cuerpo se componían de tres calles. En el remate se hallaba una talla del Calvario, flanqueado por María y san Juan. En el centro del cuerpo, santa Ana sedente con la Virgen y el Niño, única referencia iconográfica que se indica en el contrato: «la imagen de señora santa Ana e santa María e nuestro Señor<sup>841</sup>». En la calle izquierda se disponían san Pedro y san Pablo y en la derecha, san Juan Bautista y san Juan Evangelista.

En el centro de la predela se representaba el Juicio Final, «el día del Juisyo», tal y como es identificado en el dibujo del autor. También este boceto indica que Ruy Sáez, donante y cura de la parroquia, aparecería representado a la izquierda de la escena, probablemente como orante, mientras que san Martín sería colocado a la derecha. En la calle izquierda se hallaría la imagen de san Miguel y otro santo,

---

<sup>840</sup> A. D. V., Luzuriaga, Libro de Fábrica (1550-1693), 16 abril 1638. Referencia tomada en PORTILLA, M. J.: «Luzuriaga...», p. 545.

<sup>841</sup> PORTILLA, M. J.: «Luzuriaga...», p. 545.

identificado con las siglas «PPO», y en la derecha, María Magdalena y santa Catalina.

El dibujo que acompaña el contrato del retablo de Luzuriaga no facilita más información. Es posible que en esta pintura del día del Juicio apareciesen representados los ángeles trompeteros, o los resucitados abandonando sus tumbas. Sea como fuere, constituye un ejemplo más de la representación de este tema en fechas tardías, y el único perteneciente a nuestro catálogo de estudio en el que se representa al donante de la obra, probablemente arrodillado, en actitud de súplica ante el Juez del final de los tiempos.

### **3.4.2.b.5.- Las pinturas del Juicio Final de Artziniega**

El santuario de Nuestra Señora de la Encina, en Artziniega (Álava), data de 1498, según una inscripción conservada en su interior. Su fundación se relaciona con la milagrosa aparición de la Virgen a una joven en el hueco de una encina, hecho que debió ocurrir alrededor del año 1200. La iglesia, de planta basilical y sin crucero, presenta tres naves de cuatro tramos, separadas por tres gruesos pilares. El templo posee dos puertas de acceso, ambas de arco apuntado, la del costado sur comunica con el pórtico y la del norte con el campo de la encina. Las pinturas que representan el Juicio Final se encuentran situadas sobre esta última puerta (imagen III-53)<sup>842</sup>. Fueron realizadas siguiendo la corriente gótica, pero en unas fechas avanzadas para ese estilo, ya dentro del primer cuarto del siglo XVI, tal y como ocurre con otros ejemplos que conforman nuestro estudio.

En la parte superior de la imagen se representa el cielo, con Cristo en el centro, sentado sobre un arco iris y con los pies apoyados sobre el orbe terrestre (imagen III-54). Se ha perdido la mitad superior de su cabeza, aunque aún podemos apreciar parte del cabello y de la barba. Levanta su mano derecha en

---

<sup>842</sup> Diferentes investigadores han estudiado esta obra pictórica, entre ellos destacan: MARIGORTA, J. M. de: *Nuestra Señora de la Encina*, Vitoria, 1950, p. 10; ITURRATE, J.: *El Santuario de la Virgen de la Encina. Arceniega (Álava)*, Vitoria, 1980, pp. 53-57; AZCÁRATE, J. M.: «Santuario de la Virgen de la Encina. Arceniega», *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, 1988, p. 183; SÁENZ, R.: *La pintura gótica...*, pp. 321-336.



actitud de bendecir, mientras que con la izquierda señala con la palma abierta hacia el infierno, mostrando de esta manera la división en dos grupos que sufrirá la Humanidad: los bienavenurados y los condenados. Viste un manto rojo que le cubre gran parte del cuerpo, pero que permite ver la llaga sangrante en el costado derecho del torso. También presenta las heridas de los pies, y suponemos que mostraba las de las manos, pero no se han conservado, ya que la pintura de esa zona se ha deteriorado.

A la izquierda de la cabeza de Cristo se encuentra una espada, dirigida al infierno. No es posible ver el objeto que hacía pareja con ella a causa de la pérdida de la pintura, aunque aún se conservan restos de lo que parece ser una vara florida. Asimismo, junto a ellos aparece parte de una filacteria, quizá contenía un mensaje en referencia al Juicio, de manera similar a como aparece en la pintura de la iglesia de San Juan Bautista de Matamorisca (Palencia), obra analizada páginas atrás.

Flanqueando a Cristo, en un nivel ligeramente inferior, se disponen la Virgen María y san Juan Bautista en gesto de súplica hacia el Juez, ejerciendo el papel de intercesores de la Humanidad. Es posible identificar al Bautista por la piel de camello que viste, además de que se trata de un personaje barbado. A espaldas de la Virgen se halla san Miguel. Aunque la figura no se ha conservado de manera completa, aún conserva diferentes atributos que lo identifican. Viste armadura y una gran capa, junto a la que se aprecia la parte inferior de una de sus alas. Porta la balanza, y se encuentra pisando con ambos pies a un demonio, el cual intenta variar el resultado del pesaje colocando su mano sobre uno de los platillos. Tras él se ha representado un grupo de figuras, si bien se ha perdido la mayor parte de la pintura de esa zona y resulta difícil identificarlas. Parece que están desnudas, y por su situación a la derecha de Cristo, podría tratarse de los elegidos, o quizá son algunos resucitados que esperan su turno para ser sometidos al examen de sus faltas en la balanza.

Bajo esta representación del cielo compuesta por Cristo y los intercesores se encuentran los difuntos abandonando sus tumbas (imagen III-55). Se hallan en un campo repleto de fosas excavadas en el suelo, algunas vacías y otras con los resucitados aún en su interior. Se representa a hombres y a mujeres desnudos, en

diferentes actitudes y posturas, mostrando sorpresa y realizando gestos de alabanza, con los brazos hacia el cielo, las manos unidas, sentados o intentando salir de sus sepulturas.

En la parte derecha de la composición se representa el infierno, separado del resto de la imagen por unos montículos o piedras (imagen III-56). Comenzando por la zona superior, a espaldas de san Juan Bautista, hallamos la mitad inferior de dos figuras, puesto que gran parte de esta pintura se ha perdido. Una de ellas presenta una pierna humana y la otra es escamada, además de que su pie es palmeado. Raquel Sáenz otorga a este personaje un sentido positivo a causa del lugar privilegiado que ocupa, cercano a Cristo, y lo relaciona con la literatura bajomedieval sobre relatos fantásticos<sup>843</sup>. Nuestra opinión es que, tanto esta figura como la que se encuentra junto a ella, un ser que muestra su cola y que posee patas similares a las de un ave, representan a dos demonios. Además, consideramos que no forman parte de la visión del cielo, puesto que los montículos de piedras situados entre estos dos demonios y Cristo los sitúan en el interior del infierno.

Continuando hacia la parte inferior derecha de la imagen, se encuentran dos grandes calderas envueltas en llamas, repletas de cabezas humanas, es decir, en su interior se han introducido a los condenados. A pesar de que la imagen se ha desvanecido en gran parte, se aprecian los restos de lo que parecen tocados eclesiásticos y coronas sobre las cabezas de algunas figuras. Sobre una de estas calderas, de pie sobre el borde, se halla un gran demonio con cuernos, con un rostro humano en su vientre y patas de ave, además de que presenta un enorme grillete alrededor del cuello que le encadena a la montaña que aparece tras él. Aunque no es posible asegurarlo a causa del deterioro de la pintura, por la postura en la que se encuentra es probable que este ser excretara a los réprobos en el interior de la caldera. En cada una de sus manos sostiene una lanza con la que atraviesa a un condenado. Junto a él, una figura bastante desdibujada parece transportar a un humano sobre su espalda, probablemente se dispone a lanzarlo a

---

<sup>843</sup> Como ejemplo de ello, la autora menciona el caso de los personajes cubiertos de vello, es decir, las imágenes del Buen Salvaje, quien no conoce la corrupción del pecado (SÁENZ PASCUAL, R.: *La pintura gótica...*, pp. 329).

la gran marmita. En la parte inferior, dos demonios golpean con picos a un condenado.

El acceso al infierno se encuentra entre los montículos que lo delimitan, representado como si se tratase de la entrada de una caverna. En este lugar se halla un particular portero, una figura de extraño aspecto: una cabeza con tocado, sin cuerpo, de la que surgen unas patas con garras, en otras palabras, una grylla<sup>844</sup>. Junto a la grylla se sitúa otro ser demoníaco, en gran parte borrado, si bien aún pueden apreciarse sus patas de ave.

Siete jinetes se dirigen hacia la entrada del infierno, se trata de la cabalgata de los pecados capitales<sup>845</sup>. Son figuras desnudas que montan sobre diferentes

---

<sup>844</sup> Este ser fantástico se encuentra ya en la iconografía grecorromana, y se populariza en la Edad Media, especialmente a partir del Románico. Sobre las gryllas, véase FRIEDMAN, J. B.: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Cambridge, Massachusetts, London, 1981, pp. 131-162; BALTRUSAITIS, J.: *La Edad Media fantástica...*, pp. 11-56.

<sup>845</sup> Las analogías entre los vicios o pecados y el mundo animal se pueden rastrear desde la Antigüedad. La idea de la personificación de pecados específicos montados sobre animales simbólicos aparece por primera vez en el *Hortus Deliciarum*, códice realizado en la segunda mitad del siglo XII, aunque no es hasta 1390, en el Ms. 400 de la Biblioteca Nacional de París, cuando se representan de manera sistemática las personificaciones de los vicios cabalgando sobre animales. Sobre este tema, véase: VINCENT-CASSY, M.: «Les animaux et les péchés capitaux: De la symbolique a l'emblematique», en *Actes du XVème Congrès de la Société des Historiens Médiévistes: Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (XIe-XVe siècles)*, Toulouse, 1985, pp. 128 y ss.; SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval*, Donostia, 1988, pp. 80-82; MIRANDA GARCÍA, C.: «Aproximaciones a las fuentes literarias de las personificaciones de vicios y virtudes del «Libro de horas moralizante» (Vit. 24-3) de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Lecturas de Historia del Arte*, II (1990), pp. 249-254; VINCENT-CASSY, M.: «Un modèle français: les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du XVe siècle», en BARRAL I ALTET, X. (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Volume III: Fabrication et consommation de l'oeuvre*, Paris, 1990, pp. 461-488; MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: «¿Alegorías de la lucha entre el bien y el mal? Aportación al estudio de las fuentes escritas y visuales que sirven de inspiración a los enfrentamientos entre hombres y bestias en el arte medieval», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XCVIII (2006), pp. 257-290; entre otros. Por otro lado, la cabalgata de vicios se encuentra representada de manera frecuente en la pintura bajomedieval francesa, especialmente en las iglesias de ambiente rural de esta época. Por el contrario, no es una temática habitual en la Corona de Castilla, si bien contamos con un ejemplo cercano al de Artziniega. Se trata de las pinturas murales de la iglesia de San Emeterio y San Celedonio de Goikolexea, en Vizcaya, realizadas en la segunda mitad del siglo XV. En este caso, aunque la imagen se ha conservado parcialmente, las figuras ocupan gran parte de los muros del templo, frente a la compacta pintura del ejemplo alavés. En la obra vizcaína se conservan únicamente los dos primeros jinetes: el Orgullo y la Envidia, si bien el resto podría encontrarse tras el retablo situado en el altar mayor. Estas monturas también se dirigen al infierno, representado por unas fauces monstruosas, y, a diferencia de los jinetes del santuario de la Encina, aparecen vestidos, como ocurre en la mayor parte de modelos franceses. Sobre esta pintura, véase URKULLU POLO, M. T.; ESTRADA, M.; MARTÍN URIBE, I.: *San Emeterio y San Celedonio de Goikolexea. La pintura mural religiosa en Bizkaia. II*; Bilbao, 1994. Asimismo, encontramos otros ejemplos hispánicos, realizados durante el siglo XV, en la iglesia de Santa María de Castrelo de Miño (Orense), y en un fragmento de las pinturas murales procedentes de la iglesia de San Miguel de Sieso (Huesca), hoy conservado en el Museo Diocesano de Jaca.

animales. Bajo ellas se extiende una inscripción con caracteres góticos, probablemente con la identificación de cada uno de los vicios, pero a causa de las lagunas y el deterioro de la pintura es imposible su lectura. La que dirige a esta compañía porta una espada, atributo de reyes, y cabalga sobre un león (imagen III-57). Louis Réau explica que el Orgullo está personificado por un monarca, y que a este vicio le corresponde el león por tratarse del rey de los animales de la tierra<sup>846</sup>. El hecho de encabezar la cabalgata también es una muestra de la soberbia de este personaje. La segunda figura muestra una bolsa que cuelga de su cuello, lo cual lo identifica como la Avaricia, y le acompaña lo que parece ser un topo, que se relaciona con este pecado por esconder sus tesoros bajo tierra<sup>847</sup>. El tercer jinete sostiene un muslo de ave en una mano y una jarra de vino en la otra, objetos que lo asocian a la Gula. Se encuentra sobre un animal con la cabeza alargada y púas o pelo en el lomo, podría tratarse de un erizo o un jabalí. Ambos animales presentan relación con las viñas, según Louis Réau: el erizo trepa por la cepa de las vides y las sacude para hacer caer los racimos que ensarta con sus espinas, y la fuente del simbolismo del jabalí son *Los Salmos* 79, 14, donde se menciona que destroza las viñas del Señor<sup>848</sup>. Es posible que la montura de este vicio aparezca a causa de su relación con el vino, que la personificación de la Gula porta en su jarra.

El cuarto jinete parece una mujer por su larga melena, y cabalga sobre una cabra, por lo que se corresponde con la Lujuria. Del mismo modo que ocurre con el macho cabrío, la cabra es símbolo del apetito carnal desde la Antigüedad, donde era representada como montura de Afrodita y de Dionisos, además de que el dios Pan y los sátiros mostraban cuernos, pies y cola de este animal. Asimismo, el Anticristo era imaginado con forma de sátiro, y los pecadores se asimilaban a machos cabríos, en contraposición a los corderos que simbolizaban a los fieles. Ahora bien, la idea de la cabra como imagen de la lujuria no es solamente teológica, sino que se trataba de una creencia popular muy extendida, puesto que se existía la creencia del importante papel que desempeñaban estos animales en los aquelarres de brujas<sup>849</sup>. Por otro lado, alrededor del cuello de la mujer pueden verse restos de

---

<sup>846</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, p. 220.

<sup>847</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, p. 160.

<sup>848</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, p. 133.

<sup>849</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, pp. 158-159.

algún colgante, además de que sostenía algo entre sus manos, pero se ha borrado. Posiblemente se trataba de un espejo, puesto que suele ser su atributo en otras cabalgatas<sup>850</sup>.

La siguiente figura, identificada con la Ira, muestra una daga en su mano derecha (imagen III-58). En numerosos ejemplos franceses, esta personificación se representa apuñalándose a sí misma<sup>851</sup>. Ahora bien, monta sobre un perro, animal que suele asociarse a la Envidia. Por otro lado, este animal es considerado símbolo de los pecadores, y en ocasiones a los demonios se los asimila con perros infernales<sup>852</sup>. La personificación que le sigue presenta una difícil lectura, puesto que no hemos podido reconocer el animal que monta, además de que no es posible distinguir sus manos y si sostenían algún objeto. Por descarte, ha sido identificada como la Envidia. Como hemos mencionado, en la mayor parte de representaciones de este pecado aparece cabalgando sobre un perro, y no presenta ningún atributo. La última montura es negra y posee unas orejas verticales y puntiagudas, seguramente se trata de un asno. El jinete se inclina hacia atrás, en un gesto de cansancio o desidia, lo que indica, amén del asno que monta, que este último vicio representa a la Pereza<sup>853</sup>.

Los animales que aparecen en las cabalgatas de pecados capitales indican el vicio al cual representan. Ahora bien, en el caso del santuario de la Encina de Artziniega, algunas monturas no presentan tal correspondencia respecto a su jinete, existen errores al relacionar a uno con el otro. Basándonos en las composiciones estudiadas por Mireille Vincent-Cassy, quien ha analizado las cabalgatas de pecados que aparecen en la pintura mural de iglesias rurales del sur-este y sur-oeste de Francia, en la mayor parte de ellas el Orgullo se representa como un rey cabalgando sobre un león, tal y como ocurre en la obra alavesa, puesto que en ella porta una espada, atributo de los monarcas, y monta sobre el mismo animal<sup>854</sup>. En cambio, la siguiente figura presenta diferencias: en los ejemplos franceses aparece la Avaricia como un mercader sobre un tejón, mono, zorro o

---

<sup>850</sup> VINCENT-CASSY, M.: «Un modèle français: les cavalcades...», p. 469.

<sup>851</sup> VINCENT-CASSY, M.: «Un modèle français: les cavalcades...», p. 469.

<sup>852</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, pp. 136, 220.

<sup>853</sup> RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general...*, p. 155.

<sup>854</sup> VINCENT-CASSY, M.: «Un modèle français: les cavalcades...», pp. 468-481.

caballo, mientras que en Artziniega cabalga sobre un topo. Tampoco se corresponden las monturas de la Gula, puesto que en Francia son frecuentes los lobos, y no los erizos o jabalíes. Por otro lado, la Lujuria es otro de los pecados que coincide con el caso francés, puesto que en esas pinturas suele aparecer una cabra o macho cabrío. Otro en los que difiere la cabalgata alavesa es la Ira, puesto que no monta un jabalí, como es habitual, sino sobre un perro. Ya hemos mencionado que no identificamos el animal que corresponde a la Envidia, si bien esta personificación aparece acompañada por un perro en numerosas imágenes. Por último, vuelve a concordar la montura de la Pereza, puesto que es frecuente encontrar a un asno asociado a este vicio.

El orden que presentan los jinetes en la pintura de Artziniega tampoco es el habitual en este tipo de representaciones. Esta disposición suele responder a la gravedad que se le concede a cada pecado. En la mayor parte de pinturas murales de la Francia rural, el Orgullo ocupa el primer lugar, seguido por la Avaricia y la Lujuria, y a continuación se disponen el resto de pecados<sup>855</sup>. Además, estos tres primeros vicios suelen destacar por su aspecto. En el santuario de la Encina, la ordenación que siguen no es ésta, siendo Orgullo, Avaricia, Gula, Lujuria, Ira, Envidia y Pereza; y los cuatro primeros presentan un tamaño ligeramente mayor que los tres últimos. Raquel Sáenz supone que esta colocación se debe a la importancia que se otorgaba en este lugar a los diferentes pecados capitales, aunque nos resulta extraño que la Gula preceda a la Lujuria, uno de los vicios más relevantes, como muestran la gran cantidad de representaciones que encontramos de ella tanto en el Gótico como en el Románico<sup>856</sup>.

Continuando con el análisis de la pintura, sobre los jinetes que componen la cabagata se disponen varios seres demoníacos en diferentes posturas, algunos realizando gestos obscenos (imagen III-59). Uno de ellos transporta sobre los hombros a un condenado, mientras cabalga sobre otro que camina a cuatro patas. Su largo cabello revela que se trata de una mujer. Alrededor de su cuello porta una soga, cuyo extremo es sujetado por otro demonio. A la izquierda de este grupo aparece otro conjunto de montículos como los que delimitan el infierno. No es

---

<sup>855</sup> VINCENT-CASSY, M.: «Un modèle français: les cavalcades...», pp. 468.

<sup>856</sup> SÁENZ PASCUAL, R.: *La pintura gótica...*, pp. 328.

posible identificar con claridad todo lo representado en este lugar a causa de la mala conservación, pero se distingue la figura de un ángel que lucha con un demonio, situado a sus pies. Este ángel parece vestir una armadura, y eleva su brazo derecho para atacar al demonio. Ya hemos mencionado que san Miguel aparece en la parte superior izquierda de la imagen, por lo que no puede tratarse de este arcángel. Probablemente es un ángel que forma parte de las milicias celestiales, y lucha contra un demonio en la guerra que tiene lugar al final de los tiempos. Junto a ellos, un grupo de figuras humanas desnudas se asoman entre las rocas. Podrían representar a algunos resucitados que se esconden de los diablos, puesto que parece probable que los justos se ubicasen en la parte superior de la pintura, a espaldas de san Miguel, como hemos mencionado párrafos atrás.

Raquel Sáenz presenta un grabado con motivos similares a algunos elementos que aparecen en la pintura del santuario de la Encina, y opina que podría haber servido de inspiración al artista que trabajó en el conjunto alavés. Se trata del Juicio Final de Alart de Hameel, artista activo entre 1478 y 1506<sup>857</sup>. En este grabado, considerado el más popular del autor, se representa a Cristo Juez acompañado por ángeles y diferentes miembros de la corte celestial. A nuestra derecha se alza una gran edificación ocupada por demonios, correspondiente al infierno. Toda la parte inferior del grabado es un caos de figuras: ángeles luchando contra demonios, peleando entre ellos por los humanos, figuras humanas desnudas intentando escapar de los diablos, siendo capturadas por éstos, con una gran multitud de seres extraños y fantásticos por doquier. Es en este grupo caótico donde aparecen las figuras que parecen conectar el grabado con la pintura alavesa, como uno de los demonios, que se encuentra en una postura procaz, y la grylla, además de que algunas parecen haber sido inspiradas por esta obra de Alart de Hameel.

Consideramos que defender la alta posibilidad de que el artista de Artziniega conociese este grabado es una afirmación arriesgada, puesto que, a pesar de que se trata de motivos muy similares, solamente constituyen dos figuras en un conjunto en el que aparece un gran número de personajes. Además, son unos

---

<sup>857</sup> SÁENZ PASCUAL, R.: *La pintura gótica...*, pp. 332-334.

seres muy frecuentes en el arte medieval, los demonios en posturas obscenas pueblan las representaciones románicas y góticas, y la grylla es un personaje muy común en pinturas y miniaturas flamencas<sup>858</sup>. No debemos olvidar que el santuario de la Encina pertenece a un ambiente rural, las conexiones con el arte flamenco debían ser escasas, en el mejor de los casos. Aceptamos la posibilidad de que esas figuras aparecieran en algún manual de modelos, donde el artista que trabajó en el conjunto alavés podría haber buscado cierta inspiración. También fundamentamos nuestra opinión en el hecho de que en el grabado de Alart de Hameel no aparezca la cabalgata de pecados capitales, elemento de gran relevancia en el conjunto alavés, a nuestro parecer, y en el hecho de que la composición general no se asemeje en gran manera a la del grabado.

En esta pintura del Juicio Final destaca especialmente la aparición de la cabalgata de vicios. Esta representación tiene como objetivo transmitir un mensaje a los fieles sobre los pecados capitales de los que deben guardarse, ya que, de lo contrario, serán conducidos al infierno, el camino que ellos están siguiendo en esta imagen.

### **3.5.- El Juicio Final en el arte y en la literatura de la Corona castellana**

Las manifestaciones artísticas y literarias que hemos estudiado en el presente capítulo muestran numerosos puntos en común. Esto se debe especialmente al hecho de que comparten sus principales fuentes, a saber, el *Evangelio según san Mateo* y el *Apocalipsis*. Tanto en los textos como en las imágenes aparecen transcripciones directas de algunos de estos versículos bíblicos, por lo que no resulta sorprendente encontrar importantes semejanzas entre ellos. Por otro lado, también hallamos otro tipo de particularidades que provienen del imaginario colectivo, y que se repiten tanto en los escritos como en las obras de arte. Por ejemplo, en algunos de los textos se concede una especial relevancia a los pecados de la avaricia y la lujuria, los mismos que son condenados

---

<sup>858</sup> BALTRUSAITIS, J.: *La Edad Media fantástica...*, pp. 11-56.



en las representaciones artísticas en incontables ocasiones tanto en el Románico como en el Gótico. Algunas de estas críticas a avaros y lujuriosos aparecen en *Los signos del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo (1236-1246), en el *Libro de miseria d'omne* (primera mitad del siglo XIV), o en el *exempla* perteneciente al *Libro de los gatos* (segunda mitad del siglo XIV), lo que apunta a que estos vicios conservan su primacía durante toda la Baja Edad Media. En relación al tema de la avaricia, resulta interesante la manera en la que Berceo explica el castigo que recibirán este tipo de pecadores, ya que informa que serán obligados a tragar oro durante toda la eternidad, es decir, explica la misma tortura que aparece de manera frecuente en las representaciones de los infiernos medievales.

Otra de estas concordancias que presentan textos e imágenes tiene que ver con la idea de que la justicia divina no tendrá en cuenta las diferencias sociales a la hora de administrar su ley. Gonzalo de Berceo menciona que incluso los monarcas que lo merezcan serán condenados en el Juicio Final; en las *Cantigas de Santa María* (entre mediados del siglo XIII y el año 1284) se recuerda a los soberanos que deben ser humildes y guardarse del pecado; y el *Libro de miseria d'omne* advierte que el Juicio será el mismo para todos, sin que importe el ser príncipe o rey, rico o pobre. En las imágenes, esta misma idea es expresada mediante la representación en el interior del infierno de soberanos portando su corona o eclesiásticos identificados por sus atributos (mitra, etc.), demostrando que su nivel social no les servirá como protección frente el castigo.

La imagen de la Virgen mostrando el pecho a su Hijo como recordatorio de los derechos que tiene como madre es otra de las correspondencias que encontramos entre estos textos e imágenes de la Corona castellana. A pesar de que se trata de un motivo frecuente en el arte del siglo XV y principios del XVI, especialmente en el norte de Europa y en Italia, hemos mencionado que también se alude a este gesto de María en sermones pertenecientes a los siglos XII y XIII. En el caso que nos ocupa, el escritor de las *Cantigas de Santa María* implora a la Virgen que muestre el pecho a Cristo como recordatorio del estrecho vínculo que une a madre e Hijo, y de esta manera ella muestra su derecho a suplicar a su Hijo por el perdón de la Humanidad. En las miniaturas que acompañan a estos versos es posible apreciar esta acción de María, algo especialmente relevante por la datación

tan temprana de este gesto en el arte. Por otro lado, volvemos a encontrar esta imagen en la pintura sobre tabla conservada en la iglesia de San Nicolás de Burgos, de principios del siglo XVI, hecho que muestra la vinculación de esta pintura con el arte flamenco.

Otra interrelación entre texto e imagen aparece en los escritos de san Vicente Ferrer. Ya en el segundo capítulo, dedicado al juicio del alma, hemos mencionado que este predicador explica en sus sermones que durante ese pleito no existirá ningún abogado que defienda a las almas, cada uno será juzgado según sus actos. Respecto al Juicio Final, vuelve a retomar el tema, precisando que ni la Virgen ni san Juan se arrodillarán ante Cristo Juez para suplicar por la Humanidad. En otras palabras, el predicador intenta desterrar de las mentes de los fieles la imagen que se exhibe en los Juicios Finales que ocupan las portadas de su tiempo, la representación de la *déesis*, de la intercesión de estos dos personajes ante el Juez. San Vicente Ferrer comenta que la Virgen se situará en un trono, sentada junto a su Hijo, pero no actuará como abogada. De esta manera el predicador pretende desechar la idea de la esperanza en una salvación *in extremis*, y apremiar a sus oyentes a esforzarse por conseguir la recompensa prometida y no dejarse llevar por las tentaciones esperando ser perdonados fácilmente.

Un tema referente al Juicio Final que destaca especialmente en la literatura medieval y, en cambio, no adquiere una gran popularidad en el arte es el conjunto de señales que anteceden al fin de los tiempos. En la mayor parte de los textos que hemos analizado en este capítulo aparece alguna mención a estos signos, mostrando el interés que despertaban los sucesos excepcionales y las catástrofes entre la población castellana de finales de la Edad Media, por lo que resulta sorprendente que prácticamente no existan referencias a esta cuestión en el arte. Probablemente la explicación resida en la forma sintética en la que son representadas las imágenes medievales, puesto que una composición dedicada a los quince signos resultaría complicada. Ahora bien, aunque no es un tema frecuente en el imaginario medieval, existen algunas obras dedicadas a estas señales. El primer ejemplo conocido se remonta a comienzos del siglo XV, en la corte de los duques de Borgoña. Se trata de una tapicería reseñada en un

inventario de 1415<sup>859</sup>. A partir de esta fecha, se encuentran este tipo de representaciones en libros de horas y en grabados, además de los alabastros ingleses del siglo XV, de los que contamos con un ejemplo en nuestro catálogo.

Para finalizar, debemos mencionar la utilidad del miedo que despierta el Juicio Final, algo señalado en algunos de los textos analizados. El Juicio del final de los tiempos supone el castigo o recompensa por los actos de cada uno, mediante este acontecimiento se muestran las consecuencias de dejarse llevar por el pecado o, por el contrario, de mantenerse firmes en la ley divina. En los escritos que hemos estudiado, ya sean del siglo XIII, del XIV o del XV, hemos comprobado que se concede una gran importancia a explicar el terror que se sentirá en esos momentos. Es más, en algunos de ellos se explica claramente que el pensar en este miedo debe ser un recurso empleado ante la tentación. De manera similar, la iconografía pone de manifiesto ese miedo en los condenados que se dirigen al infierno, mostrando que la intención de la Iglesia es la de dar a conocer las penas que esperan a los pecadores para conseguir que los fieles no cometan el mal. Sin embargo, tanto los textos como las imágenes también conceden un papel muy importante a la misericordia del Juez y de los intercesores. La caridad de la Virgen es puesta de relieve especialmente en obras como *Los signos del Juicio Final* de Gonzalo de Berceo y las *Cantigas de Santa María*, aunque el que san Vicente Ferrer niegue la existencia de esta intercesión demuestra que en el siglo XV también era tenida en cuenta. El cambio que tiene lugar en la figura de Cristo representada en las portadas del Románico y del Gótico, del Apocalíptico al Evangélico, también revela esta intención de potenciar el aspecto esperanzador del Juicio Final. Por lo tanto, el tema de la justicia divina es utilizado a causa de su importante función pedagógica, tanto por el miedo ante las consecuencias del pecado como por la visión esperanzadora que transmite a los fieles que se mantienen en el buen camino.

---

<sup>859</sup> MÂLE, E.: *L'art religieux du XIIe siècle...*, pp.439-443.

## **CONCLUSIONES**

Nuestra pretensión al comenzar este trabajo era la de investigar sobre la visión o visiones que existían sobre la justicia divina entre los hombres y mujeres que habitaban en la Corona de Castilla en los últimos siglos de la Edad Media, dado que se trataba de un tema de especial importancia en esas fechas debido al establecimiento de los conceptos de purgatorio y de juicio del alma dentro de la teología medieval. Para llevar a cabo esta tarea decidimos estudiar las obras literarias castellanas de la época, así como las representaciones artísticas pertenecientes a los obispados de Calahorra y La Calzada y de Burgos que tratan diferentes aspectos sobre el Juicio Final y el juicio del alma. Dado que el arcángel san Miguel constituye una figura relevante en ambos juicios divinos, su función como portador de la balanza ha sido estudiada en uno de los capítulos que componen esta tesis doctoral.

De este modo, en cada uno de los tres capítulos, dedicados a san Miguel y la balanza, al juicio del alma y al Juicio Final, han sido analizadas las manifestaciones literarias y artísticas de manera individual, resaltando las características o aspectos destacados de cada una de ellas y, posteriormente, de manera conjunta, remarcando las similitudes y diferencias que presentan.

Nuestro punto de partida para llevar a cabo la interpretación de los diferentes temas estudiados ha sido la lectura de la Biblia, entendiendo que en ella encontraríamos los fundamentos o cierta información sobre la figura de san Miguel realizando el pesaje, el juicio del alma y el Juicio Final. La Biblia es una de las fuentes más relevantes tanto para la literatura como para el arte medieval. Ahora bien, somos conscientes de que ésta generalmente no resulta ser una fuente directa, sino que los escritos consultados para tal fin son los elaborados por los teólogos, quienes difunden y comentan los diferentes pasajes en sus manuales y tratados. Es por ello que también hemos realizado una búsqueda de los comentarios teológicos más destacados en cuanto a los temas estudiados en nuestro trabajo.

En el primer capítulo hemos constatado que la función de san Miguel como portador de la balanza no posee una base bíblica. Mientras que su labor como jefe de los ejércitos celestiales es comentada en diferentes libros de las Sagradas Escrituras, el pesaje llevado a cabo por el arcángel no es mencionado. En nuestra

búsqueda llevada a cabo en el Antiguo y el Nuevo Testamento, únicamente hemos encontrado algunas referencias a la balanza, sin que ésta se vincule al arcángel, además de que estos versículos no establecen una relación entre dicho instrumento y los juicios divinos. De manera similar, la balanza también aparece en diversos textos apócrifos, entre los que destaca el *Libro de Enoc*, puesto que este escrito redactado a principios de la era cristiana revela que el pesaje de las acciones forma parte del juicio divino en el más allá, aunque es referido únicamente en el juicio de los santos.

La idea del empleo de la balanza en un juicio divino aparece por primera vez en Egipto, en el *Libro de los Muertos* y, posteriormente, en otras religiones. Parece ser que esta concepción se transmitió hasta llegar al cristianismo, especialmente influido por la cultura griega y egipcia, y de alguna manera se asoció este pesaje a san Miguel, debido a las funciones psicopompas que se le atribuían al arcángel en los textos apócrifos. Ahora bien, la teología medieval no trata el tema de san Miguel como portador de la balanza, posiblemente a causa de la falta de fundamento bíblico que presenta este cometido del arcángel.

El primer relato occidental en el que se emplea la balanza en un juicio divino, aunque ésta no se encuentra en manos de san Miguel, data del siglo IX, si bien es la traducción latina de un texto redactado en la primera mitad del siglo VII. Por otro lado, las primeras representaciones conocidas de san Miguel llevando a cabo el pesaje pertenecen al arte bizantino de finales del siglo IX o principios del X (exceptuando un posible caso de mediados del siglo V que no ha sido confirmado a causa de su deteriorado estado). A partir de estas primeras apariciones, el tema del pesaje irá adquiriendo popularidad hasta llegar a ser un motivo frecuente en la Baja Edad Media.

El arcángel san Miguel disfruta de un destacado culto en la península Ibérica desde principios de la Edad Media. En nuestra investigación nos hemos centrado en las manifestaciones consagradas a sus funciones judiciales, pero su cometido como guerrero, ocupando el cargo de jefe de las milicias celestiales, es aún más sobresaliente. Gracias al gran prestigio que posee se le han dedicado una gran cantidad de representaciones, tanto como soldado y vencedor del dragón, como portador de la balanza, además de las diferentes escenas de los milagros que

protagoniza. Al observar los testamentos castellanos, hemos podido comprobar que constituye una de las figuras a las que la población que residía en las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos encomendaba su alma en el momento de su fallecimiento. Esto se debe a las funciones psicopompas que diferentes escritos apócrifos atribuyen al arcángel, por lo que en estos documentos se solicita a san Miguel que acompañe a las almas en el más allá y las guíe ante Cristo, además de que ruegue por ellas. Por otro lado, en los testamentos analizados no son mencionadas las tareas judiciales de san Miguel.

De manera similar, en nuestra búsqueda literaria también nos ha sorprendido la falta de alusiones a san Miguel en relación al pesaje llevado a cabo en el más allá. Mientras que en la iconografía aparece identificado por la inscripción de su nombre en numerosas representaciones, como en la miniatura del Infierno del Beato de Silos, realizada en las primeras décadas del siglo XII, o en las pinturas de la iglesia de San Martín de Tours de Gaceo (Álava), del siglo XIV; los textos castellanos evitan mencionar quién es el portador de la balanza.

Hemos podido comprobar que autores de obras profanas presentan la balanza como metáfora de la justicia divina sin nombrar a san Miguel, como Pero López de Ayala (1332-1407) en el *Rimado de Palacio*. Los *exempla* castellanos de los siglos XIV y XV, estudiados en el segundo capítulo, narran juicios de almas en los que es empleado este instrumento como procedimiento para decidir la sentencia, pero en ningún caso aluden al arcángel. Si bien algunos de estos relatos mencionan su tarea psicopompa, así como es referida en un sermón de san Vicente Ferrer pronunciado entre los años 1411 y 1412, no hemos encontrado ninguna referencia a la labor que desempeña en los juicios divinos. Únicamente hemos hallado autores castellanos que expresan la relación entre dicho instrumento y el arcángel en la literatura profana, concretamente en un cantar de ciegos contenido en el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita, redactado en el siglo XIV, y en una poesía de Gómez Manrique escrita entre 1470 y 1474.

Es posible que los tratados y manuales teológicos consultados no analicen el tema del pesaje debido a que constituye una creencia que no posee una base bíblica, y a que sus fundamentos parecen surgir en la cultura popular, aunque resulta llamativa su aparición en los *exempla*. Por otro lado, en la literatura foránea

perteneciente a la Baja Edad Media existen relatos en los que se presenta a san Miguel participando en los juicios divinos, e incluso se manifiesta su cometido como responsable de la balanza. Todo ello nos lleva a pensar que podrían haber existido ejemplos de este tipo en la Corona de Castilla, teniendo en cuenta que los textos que han llegado hasta nuestros días constituyen una pequeña muestra de las narraciones, tanto escritas como pertenecientes a la tradición oral, que debieron conocerse en aquella época. Ahora bien, opinamos que el hecho de que los *exempla* analizados mencionen el pesaje pero no nombren a san Miguel como portador de la balanza puede deberse a que la teología no trataba en sus escritos este juicio llevado a cabo con la balanza. Por otro lado, este pesaje parece ser una creencia popular bien asentada, lo que puede explicar su aparición en este tipo de textos aunque los teólogos no lo estudien.

Nuestra hipótesis queda reforzada gracias al *Traité des saintes images* de Johannes Molanus, profesor de teología en la Universidad de Lovaina en el siglo XVI. En este tratado defiende que la representación de la psicostasis, protagonizada por san Miguel, constituye una metáfora de la justicia divina, sin referencia alguna a ningún procedimiento utilizado en los juicios del más allá. Molanus explica que algunas imágenes son portadoras de mensajes erróneos o falsas doctrinas, y que pueden conducir a error a los fieles. Asimismo, advierte que es posible encontrar este tipo de representaciones en el propio seno de la Iglesia, como en el caso de la imagen que nos ocupa. El profesor explica que a causa de una lectura equivocada de la psicostasis se podría pensar que un mayor peso de las buenas acciones respecto a las malas significaría el acceso a la salvación, algo sin sentido, puesto que no es posible entrar en el reino de los cielos sin haber sido completamente purificado. Este tratado afirma que el verdadero mensaje que transmite esta imagen es que Dios juzga con equidad y justicia, dando a cada uno aquello que realmente merece. A pesar de que ésta es una opinión de un profesor de teología del siglo XVI, podría tratarse de una idea ya existente entre los teólogos medievales, lo que podría explicar la falta de alusiones al arcángel respecto a sus funciones judiciales.

Esta interpretación del motivo del pesaje nos ha consucido hacia el análisis de la imagen de la Justicia, virtud que también porta una balanza como atributo



desde su origen en la antigua Roma y presenta un significado similar al aportado por Johannes Molanus sobre la psicostasis. Hemos estudiado el origen, evolución y variaciones de esta imagen hasta llegar a la Baja Edad Media, así como diferentes imágenes y textos castellanos de entre los siglos XIII y XV. De esta manera hemos entendido que la personificación de la Justicia alude a la equidad que debe caracterizar la administración de justicia, y en ningún caso es utilizada como referencia a los métodos empleados en los pleitos humanos. Por lo tanto, teniendo en cuenta la opinión de Johannes Molanus, y contraponiendo la imagen de la psicostasis con la personificación de la Justicia, pensamos que pudo haber existido en algún momento la intención de emplear la iconografía del pesaje simplemente como alusión a la justicia de Dios, sin aludir a un pesaje de las buenas y malas acciones en el más allá, pero los relatos y creencias populares provenientes de antiguas culturas y religiones distorsionaron este significado y lo asociaron al juicio de las almas.

Por otro lado, la cantidad de representaciones dedicadas al arcángel sosteniendo la balanza pertenecientes al territorio estudiado es una muestra de la relevancia de este motivo y del tema al que alude. Forman parte de este conjunto obras en diferentes soportes y formatos, como son la pintura mural y la miniatura, relieves en capiteles, portadas y claves, además de tallas en madera. La primera que ha sido estudiada es la miniatura contenida en el Beato de Silos, la cual destaca especialmente por su aparición en el arte europeo en fechas muy tempranas, puesto que se trata de una representación de la psicostasis realizada en las primeras décadas del siglo XII. Asimismo, es la primera obra perteneciente a la península Ibérica en la que se halla a san Miguel portando la balanza, además de que en ella el arcángel aparece identificado por las siglas S y M. Esta imagen ya muestra características que aparecerán en pesajes posteriores, así como elementos particulares que la han convertido en centro de diferentes investigaciones e hipótesis.

En cuanto a la pintura mural, las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos cuentan con dos ejemplos en los que aparece la psicostasis. El primero de ellos es el perteneciente a la iglesia de san Martín de Tours de Gaceo (Álava), datado en el siglo XIV. Este conjunto constituye una de las obras más destacadas de

la pintura gótica alavesa, así como de la zona norte de España. En él se encuentra la escena del pesaje compuesta por cuatro personajes, perfectamente identificados gracias a las inscripciones que les acompañan: el arcángel san Miguel, portando la balanza y la lanza crucífera; santa Marina, quien actúa como intercesora debido a la popularidad de la que gozaba en esa región; un ángel que actúa como asistente en el pesaje; y Jesucristo, quien acoge en su seno a aquéllos que han superado la prueba de la balanza, de la misma manera como suele hacer Abraham. Los elegidos amparados por esta figura de Cristo-seno de Abraham tienen su contraposición en uno de los muros del presbiterio, donde se representan a los condenados en el infierno, dirigidos por diferentes demonios hacia la gran boca de Leviatán y una gran caldera de fuego.

El segundo ejemplo de pintura mural se halla en la iglesia de Santa Olalla de la Loma (Cantabria), realizada a finales del siglo XV. En este conjunto dedicado a la vida y martirio de santa Olalla (santa Eulalia) y a la Pasión de Cristo, se encuentra la imagen de san Miguel portando la balanza, vistiendo armadura y pisoteando al demonio. Por otro lado, el grupo escultórico conservado es mucho más numeroso que el pictórico, posiblemente debido a la pérdida de ejemplos de pintura a causa de los problemas de conservación que éstas presentan. Entre los cuatro capiteles estudiados dedicados a la psicostasis, datados entre los siglos XIII y XV, destaca el perteneciente al claustro de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantabria), llevado a cabo en las primeras décadas del siglo XIII. En él aparecen, además de la escena con la balanza y el arcángel san Miguel lanceando al demonio, los elegidos bajo la protección angelical y los condenados como prisioneros de los diablos, es decir, muestra los dos destinos posibles que se encuentran tras el pesaje en el más allá.

De manera similar, contamos con diferentes figuras dedicadas a la psicostasis, de los siglos XIV y XV, que forman parte de las portadas del nordeste de la Corona de Castilla, como la que corona el arco conopial de la puerta de la iglesia de San Miguel Arcángel de Santiuste (Pampliega, Burgos), las de las arquivoltas de Santa María de Gernika-Lumo (Vizcaya) y de San Bartolomé de OIaso (Elgoibar, Guipúzcoa), la de la parroquia de San Miguel de Labraza (Álava), el relieve de la Purísima Concepción de Elorrio (Vizcaya), y la escena del tímpano de

la portada principal de San Miguel de Vitoria (Álava), de finales del siglo XIV, donde se representa la hagiografía del arcángel así como la escena de la psicostasis.

Otras obras escultóricas datadas en el siglo XV forman parte del catálogo estudiado, como el relieve de alabastro de origen inglés conservado en una colección particular en Vizcaya y la clave de bóveda de la iglesia de San Pedro Apóstol de Vitoria (Álava). Por último, completan este grupo cuatro tallas fechadas en el siglo XIV, así como nueve tallas pertenecientes al siglo XVI, ya de estilo renacentista.

Al analizar estas obras iconográficas en conjunto y cotejarlas con los testimonios literarios hallados, nos hemos detenido en diferentes aspectos que nos han resultado llamativos. En primer lugar, hemos indagado sobre el contenido de la balanza. En la mayor parte de los textos se habla del pesaje de buenas y malas acciones, o en ocasiones se menciona que algún objeto concreto o escrito es depositado en los platillos, en representación de una buena obra. Las imágenes no presentan una interpretación tan clara ni unánime, además de mostrar diferentes contenidos, como una figurita humana contrapuesta a varios demonios, una pila de monedas, o, el contenido que resulta más frecuente, una figurita humana desnuda situada en cada uno de los platillos. Tras observar las opiniones de diferentes investigadores y contrastarlas con las imágenes medievales castellanas y foráneas del pesaje, concluimos que la mayor parte de estas representaciones muestran las buenas y malas obras de un individuo, tal y como ocurre en lo indicado en la literatura.

El segundo punto que ha llamado nuestra atención al estudiar la figura de san Miguel ha sido su relación con el ángel custodio, quien también posee un papel importante en los juicios divinos como acompañante (y en algunos casos, abogado) de aquéllos que deben presentarse ante el Juez para recibir sentencia. Este personaje aparece en escenas referentes a la justicia divina tanto en la literatura como en el arte castellano bajomedieval, además de aparecer en algunos testamentos en los que se invoca a san Miguel. En nuestro estudio no hemos podido más que analizar esta figura de manera superficial, por lo que esperamos que estas indagaciones sean un principio de posibles investigaciones sobre el culto

al ángel custodio en la península Ibérica, puesto que hemos advertido una carencia en los estudios sobre este tema.

Por último, el tercer punto en el que nos hemos detenido señala algunos aspectos formales respecto a la iconografía del pesaje, tales como el cambio en la disposición del demonio, siendo en los ejemplos más antiguos frente al arcángel, en un enfrentamiento cara a cara, y pasando a situarse en el suelo, pisoteado y vencido por san Miguel según avanza el tiempo. En la mayor parte de los casos, este enemigo presenta la forma de demonio, aunque contamos con algunos ejemplos en los que aparece como un dragón. El arma empleada contra este ser también puede variar, por lo que el arcángel puede portar una lanza o una espada. Las vestiduras de san Miguel constituyen otro de los elementos que presentan cambios, especialmente a partir del siglo XV, momento en el que suele vestir la armadura y comienza a abandonar la túnica angelical. Otras variaciones se hallan en la inclinación de la balanza, en el personaje que la sujeta o el lugar de donde pende, o también en el contenido de los platillos. Por último, en algunas representaciones aparecen diferentes personajes que han sido sometidos al juicio de la balanza, escena que puede constituir la imagen de un juicio colectivo, o aludir a los diferentes destinos que esperan tras esta prueba.

Hemos comenzado el segundo capítulo, dedicado al juicio del alma, dirigiéndonos a las Sagradas Escrituras en busca de la fundamentación bíblica para este tema. Este juicio no aparece detallado en la Biblia, sino que es insinuado en la parábola del pobre Lázaro y el rico Epulón, relato en el que los protagonistas alcanzan sus destinos opuestos en el más allá en el momento de su fallecimiento. También las palabras que Jesucristo dijo al buen ladrón que fue crucificado a su lado indican que tras la muerte éste sería acogido en el paraíso. Estos versículos, aunque no mencionan expresamente un juicio, muestran la existencia de una sentencia o resolución dictada inmediatamente después de que el alma acceda al más allá, por lo que resulta evidente que el destino de los difuntos debe ser decidido mediante algún sistema de evaluación.

A partir de estas limitadas indicaciones contenidas en la Biblia, los teólogos medievales desarrollaron el nuevo concepto cristiano de juicio del alma en un intento de descubrir qué les ocurre a las almas de los difuntos desde el momento

de su fallecimiento hasta el día del Juicio Final. En un principio, algunos de estos pensadores establecieron situaciones diferentes para justos y pecadores mientras sus almas esperan el Juicio Final, sin considerar la existencia de ningún juicio post mórtem. La idea de una evaluación posterior a la muerte es sugerida a partir de estos momentos por algunos teólogos, si bien la primera formulación del doble juicio no tendrá lugar hasta el siglo XII, quedando definitivamente establecida por la escolástica en el XIII, junto con la aparición en el dogma cristiano de la creencia en el purgatorio. De esta manera es llevado a cabo un primer juicio, que es realizado en el momento de la muerte y que solamente afecta al alma, y después el Juicio Final, que acontecerá tras la resurrección universal y cuya retribución será recibida en alma y cuerpo conjuntamente. El juicio del alma obtendrá el respaldo papal en 1336, mediante la bula *Benedictus Deus*.

El concepto de juicio del alma es transmitido por la literatura castellana bajomedieval en diferentes tipos de obras. Por un lado, encontramos una considerable cantidad de relatos, expresados a través de milagros, cantigas, *exempla* o debates, en los que las almas son sometidas a juicio. Al siglo XIII pertenecen los milagros de san Isidoro recogidos por el obispo Lucas de Tuy en el *Liber de miraculis Sancti Isidori*; los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo; y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. Los *exempla* datan de los siglos XIV y XV, y son recogidos en compendios como los *Enxemplos que pertenesçen al Viridario*, el *Espéculo de los legos*, el *Libro de los enxemplos por A. B. C* y los *Exemplos muy notables*. Por último, los debates entre alma y cuerpo castellanos conservados fueron redactados entre los siglos XII y XV. Todas estas narraciones aportan datos sobre la realización del juicio del alma, ofreciendo detalles sobre diversos métodos de evaluación.

Hemos observado que cada uno de estos relatos contienen una explicación de la manera en la que el suceso que narran, acontecido en el más allá, ha llegado hasta los oyentes. Algunos son transmitidos por medio de visiones, o bien el propio acusado vuelve a la vida e informa de lo ocurrido. De esta manera estos acontecimientos son o intentan ser considerados como veraces. Otro de los aspectos que hemos podido apreciar en estos textos tiene que ver con sus protagonistas y los pecados por los que son juzgados. Si bien los hombres de

iglesia constituyen el grupo más numeroso, hallamos una gran diversidad de personajes pertenecientes a diferentes grupos sociales, por lo que no parece haber distinciones en cuanto al estamento social al escoger a aquél que será sometido a juicio. Por otro lado, aunque se mencionan diferentes pecados, aquél por el que son acusados de manera más frecuente es la lujuria, algo similar a lo que ocurre en las representaciones artísticas de estas fechas, donde este vicio comparte su protagonismo con la avaricia.

Por otro lado, hemos hallado una interesante correspondencia entre la justicia divina y la humana en los relatos dedicados al juicio del alma, que muestran una conexión entre estas narraciones y la realidad jurídica del momento y el lugar en el que fueron redactadas. En ellas se emplea tanto vocabulario como diferentes conceptos pertenecientes a la legislación procesal castellana. Algunos de estos juicios constituyen una transposición de los pleitos realizados en ese momento en la Corona de Castilla, con la presencia de abogados, apelaciones, además del papel llevado a cabo por el juez.

Otra de las características destacadas de este tipo de textos es la salvación *in extremis* de la que gozan muchos de sus protagonistas. En la mayor parte de casos estudiados, las almas se libran de su fatal destino cuando el castigo parecía irremediable. Frecuentemente, la Virgen aparece como salvadora, así como algunos santos. Sin embargo, la labor de la Virgen como intercesora predomina sobre la de los santos, quienes, aunque también ejercen como abogados para sus devotos, suelen dirigirse a ella para que les ayude en este cometido. Estas narraciones muestran que existen circunstancias en las que la Virgen es la única que puede hacer cambiar de parecer a Cristo, su relación como madre así lo permite. En estos textos se relatan los milagros y bondades de la Virgen, se elogia su comprensión y piedad, y se ensalza la enorme compasión que muestra ante los que deben enfrentarse a los juicios divinos. El culto y la devoción hacia la Virgen María es uno de los más destacados en el Occidente cristiano medieval. Ella representa la imagen de la misericordia, es la intercesora de la Humanidad por excelencia, y estos hechos son puestos de manifiesto en las fuentes examinadas. Dentro del conjunto de obras literarias que hemos analizado, sobresalen en este aspecto especialmente dos de ellas, puesto que están dedicadas a la Virgen y a su

alabanza. Nos referimos a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y a las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X el Sabio. Todo ello evidencia el lugar ocupado por la Virgen en la mentalidad de los fieles castellanos en estos últimos siglos de la Edad Media, y la visión que existe sobre María como representación de la misericordia.

Por otra parte, los tratados teológicos como el *Lucidario*, obra de finales del siglo XIII dirigida a la educación sacerdotal, diferencian claramente el juicio del alma respecto al Juicio Final. La exposición escatológica del *Lucidario* se centra en el purgatorio, mientras que únicamente dedica uno de sus capítulos al juicio del alma, en el que explica la razón por la que las almas que han recibido sentencia en el momento de su fallecimiento deben ser juzgadas por segunda vez al final de los tiempos. La respuesta, basada en los escritos de santo Tomás, radica en el hecho de que en el primer juicio solamente es juzgada en alma, mientras que en el Juicio Final ésta se unirá a su cuerpo y la sentencia y la posterior retribución será completa.

En cuanto a la predicación, contamos con el destacado ejemplo de san Vicente Ferrer, quien le dedicó al juicio del alma uno de sus sermones pronunciados en Castilla entre los años 1411 y 1412. En él expone los aspectos principales de este tipo de juicio y aporta datos sobre su procedimiento, explicando que Cristo pedirá cuentas sobre las obras de cada uno. Por ello, insta a sus oyentes a confesarse cada semana, puesto que los confesores, servidores de Dios, tienen poder para perdonar, y no será necesario dar cuenta ante Cristo Juez de esos pecados redimidos.

Teniendo en cuenta todo este grupo de obras, debemos señalar algunos aspectos en referencia a ellos. En primer lugar, hemos observado los lectores u oyentes a los que van dirigidos. Dentro de este grupo existen escritos dedicados tanto a un auditorio culto como a las clases humildes, lo que muestra que se trata de un tema de interés para todo tipo de público durante estos últimos siglos de la Edad Media castellana. Por otro lado, hemos advertido ciertas variaciones en la ejecución de estos juicios explicados por los textos, especialmente en los diferentes métodos empleados en la evaluación de las almas. Entre estos métodos destacan la confesión ante el Juez, el libro donde son mencionados los pecados y buenas obras

de cada uno, la disputa entre ángeles y demonios por la posesión del alma, y el pesaje de las acciones morales en la balanza. La ausencia de un fundamento bíblico que informe sobre la realización de este juicio y establezca la manera concreta en la que es desarrollado permite a los autores elucubrar sobre su puesta en escena. Algo muy diferente ocurre con el Juicio Final, cuya ejecución es detallada en las Sagradas Escrituras.

Por último, debemos puntualizar algo comentado anteriormente. Párrafos atrás hemos mencionado que en la mayor parte de los ejemplos analizados se brinda a las almas una salvación *in extremis*. Ahora bien, estos pleitos no son presentados como algo sencillo, sino como una prueba terrible. Los juicios de almas narrados en milagros, cantigas y *exempla* describen a los demonios de una manera horripilante, el infierno al que son conducidos aquéllos que no superan este examen es un lugar terrorífico, y los propios acusados dan muestras del pavor que les produce esta sentencia. San Vicente Ferrer subraya este aspecto aterrador del juicio en sus sermones, y lo utiliza para fomentar el arrepentimiento y la penitencia. Es la llamada catequesis del miedo, es decir, el empleo del miedo como argumento para mover a los fieles a alejarse del pecado. No obstante, el miedo que despierta este suceso no es la única razón que se da para combatir la tentación, sino que la esperanza en la salvación también posee una gran relevancia en el mensaje transmitido por la Iglesia a través de este tipo de manifestaciones. Los relatos muestran cómo los santos o la Virgen conceden su apoyo a las almas con el fin de que reciban una segunda oportunidad. San Vicente presenta a los confesores como una inestimable ayuda para conseguir formar parte de los elegidos. De esta manera, la confesión y la penitencia son presentadas como algo imprescindible para conseguir el perdón divino y para poder salvarse del infierno, por lo que la Iglesia concede así la oportunidad de acceder a la gloria celestial.

En cuanto a las imágenes pertenecientes a los obispados de Calahorra y La Calzada y de Burgos en las que figura un juicio de almas, se trata de representaciones en las que aparece san Miguel llevando a cabo el pesaje de las acciones morales en la balanza, acompañado por algún elemento que sitúa la escena en un momento inmediatamente posterior al fallecimiento del individuo. Algunos de estos motivos son el lecho del difunto, el sepulcro o las plañideras, es



decir, imágenes propias del arte funerario. Éste es un grupo reducido, formado por cuatro ejemplos escultóricos y una pintura mural. Los cuatro relieves a los que nos referimos, situados en la provincia de Burgos y realizados en torno a los siglos XII y XIII, forman parte de un conjunto mayor destacado en la península Ibérica. Este grupo está formado por siete obras pertenecientes a las provincias de Palencia y Burgos que tienen en común su temática dedicada al juicio del alma, si bien tres de ellas quedan fuera de los límites geográficos de nuestro estudio.

Cada una de las cuatro esculturas analizadas presenta sus propias peculiaridades. En primer lugar, en los dos capiteles ubicados en el arco triunfal de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villahernando se ha representado la escena del pesaje en relación a una imagen de un difunto acompañado por varias plañideras. En el capitel perteneciente a San Martín Obispo de Palacios de Benaver se sitúa la psicostasis junto a una representación de un sepulcro. Dos de las dovelas de la antigua portada de Nuestra Señora de la Asunción de Avellanosa del Páramo refieren al juicio de un alma mediante la aparición del arcángel portador de la balanza y una *elevatio animae* colocada sobre un lecho mortuario. El último de estos juicios se representa en dos capiteles pertenecientes a la galería porticada de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre. Este ejemplo destaca especialmente debido a su calidad plástica, además de diferenciarse de los tres anteriores, puesto que es el único en el que se muestra cómo el castigo por el pecado llega inmediatamente después de la muerte. Los relieves presentan el fallecimiento de un avaro, identificado por la bolsa que pende alrededor de su cuello. Los demonios rodean su lecho y atrapan y encadenan su alma en el momento en el que ésta abandona su cuerpo. En un capitel cercano de esta misma galería se representa el juicio de la balanza, en la que son colocadas una pila de monedas en referencia al pecado por el que el alma es acusada.

Por otro lado, la obra pictórica en la que aparece el juicio de un alma se encuentra en la iglesia de Santa María de Valberzoso (Palencia) y fue realizada a finales del siglo XV. Forma parte de un conjunto pictórico en el que figuran diferentes composiciones dedicadas a la vida de la Virgen María y a la infancia y a la Pasión de Cristo, entre otras. La aparición de la Misa de san Gregorio alude a las misas que se celebraban con el fin de ayudar a las almas del purgatorio, imagen

que estaría relacionada directamente con la psicostasis representada en esta iglesia, la cual referiría, en este contexto, al juicio del alma. Una inscripción apunta a que este conjunto podría constituir una obra votiva de carácter funerario, llevada a cabo por un noble de la zona para honrar la memoria de su hijo, por lo que las escenas del juicio del alma y la Misa de san Gregorio se corresponderían con este mensaje funerario.

Como conclusión para este capítulo, hemos realizado una comparación entre las diferentes formas que adopta el juicio del alma en las manifestaciones artísticas y literarias pertenecientes a las dos diócesis que hemos estudiado y otras geografías analizadas por varios autores. La primera de ellas es la disputa entre ángeles y demonios por la posesión del alma, que aparece en la literatura castellana pero no en las imágenes que componen nuestro catálogo. Lo mismo ocurre con las puestas en escena judiciales, donde se muestra un escenario judicial en el que aparecen los diferentes personajes que toman parte en el pleito, como Cristo Juez, la Virgen, santos y ángeles, el alma acusada, etc. Este tipo de imágenes se encuentran en el arte europeo, pero no figura entre las obras pertenecientes a las dos diócesis del nordeste de la Corona de Castilla. En cambio, estas puestas en escena judiciales constituyen la forma adoptada mayoritariamente en los escritos castellanos.

La tercera manera de representar este juicio es mediante el examen de las acciones morales. A pesar de que la balanza es el método más común empleado para tal fin tanto en la iconografía como en la literatura castellana, los textos pertenecientes a la Corona de Castilla mencionan diferentes procedimientos, como los listados de buenas y malas obras contenidos en libros. En el caso de las imágenes, el pesaje es el único tipo de representación que hemos hallado en el arte perteneciente a las dos diócesis en las que centramos nuestro trabajo. En estos ejemplos, junto a la imagen de la psicostasis aparece, tal y como hemos mencionado párrafos atrás, algún elemento que sitúa la escena en el momento de la muerte del alma acusada, como puede ser el lecho mortuario, el sepulcro o las plañideras. Hemos comprobado que la escena de la Misa de san Gregorio también cumple esta función, puesto que refiere a la ayuda que los vivos prestan a las almas durante su estancia en el más allá.

Por último, debemos aludir a las pruebas que hemos encontrado que muestran conexiones directas entre textos e imágenes. Nos referimos a la trampa que ejerce el demonio al manipular la balanza para variar el resultado del pesaje, motivo que encontramos de forma habitual en las representaciones medievales de la psicostasis, y que el análisis de los textos nos ha permitido hallarlo por escrito, puesto que en algunos de los relatos estudiados el demonio intenta trampear el pesaje de esta misma manera.

Para comenzar el tercer capítulo nos hemos dirigido a la Biblia en busca de la fundamentación para el Juicio Final, tal y como hemos realizado en los dos anteriores. El Juicio Final presenta una gran diferencia respecto al juicio del alma y a la tarea de san Miguel como portador de la balanza, puesto que posee una base bíblica bien asentada, con numerosas referencias tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento. Esto conlleva que tanto la literatura como el arte medieval reflejen estos textos, y sea posible encontrar versículos trasladados a obras de poesía como la de Gonzalo de Berceo, o numerosos motivos iconográficos inspirados en las Sagradas Escrituras.

Asimismo, esta diferencia en cuanto a la fundamentación de uno y otro juicio divino ha concedido una mayor relevancia al Juicio Final respecto al juicio del alma, desigualdad que es expresada claramente en las representaciones que hemos estudiado en nuestra investigación: mientras que el Juicio Final, además de contar con un número mayor de representaciones, ocupa las portadas más sobresalientes, como la de la Coronería de la catedral de Burgos o la del pórtico vitoriano de Santa María, el juicio del alma es relegado generalmente a los capiteles. El Juicio Final posee un lugar predominante en la teología medieval, hecho del que se hace eco el arte de la Corona de Castilla.

Por otro lado, al estudiar los textos castellanos dedicados al Juicio Final, hemos advertido la gran importancia que poseen en este momento las señales o signos que lo anuncian, por lo que también hemos investigado sobre las fuentes en las que se fundamentan estos escritos medievales. Además de ser mencionadas en varios pasajes bíblicos, estas señales se originan en diferentes tradiciones antiguas, entre las que destacan los *Oráculos sibílicos* de los judíos de Alejandría de entre los siglos II a. C y II d. C. Algunos escritos y autores, como san Agustín, dan noticia de la

profecía de la maga Sibila en referencia a unos versos dedicados a las señales. El listado de quince signos es atribuido a san Jerónimo y citado por diversos autores a lo largo de la Edad Media, si bien existen numerosas versiones y variantes del mismo, como hemos podido comprobar en los textos estudiados pertenecientes a la Corona de Castilla. Este repertorio de signos adquiere un mayor desarrollo a partir del siglo XI y se extenderá hasta el XV.

En cuanto a la literatura bajomedieval castellana que trata el tema del Juicio Final, el primero de los autores es Gonzalo de Berceo en su obra *Los signos del Juicio Final*. Se trata del primer testimonio conservado en castellano, y el único del siglo XIII, que se dedica enteramente al tema del Juicio Final. La primera parte de este poema presenta los signos que anuncian el final de los tiempos, y la segunda, más extensa, narra los acontecimientos que tendrán lugar durante el Juicio Final. Esta obra de Berceo muestra una evidente finalidad didáctica y moralizante, tal y como ocurre con otros escritos dedicados a esta temática.

Dos de las composiciones pertenecientes a las *Cantigas de Santa María*, obra llevada a cabo por el monarca Alfonso X el Sabio durante la segunda mitad del siglo XIII, giran en torno al Juicio del final de los tiempos. La primera de ellas constituye una súplica dirigida a la Virgen para que ruegue a su Hijo por el perdón de la Humanidad en ese día. En la segunda se relatan los diferentes sucesos que acontecerán durante el Juicio Final, mientras el autor continúa su petición de ayuda a la Virgen por la salvación.

Por otro lado, el *Lucidario*, texto destinado a la educación sacerdotal redactado a finales del siglo XIII, no expone directamente los sucesos que acaecerán durante el Juicio Final, sino que dirige su atención a algunos aspectos que tienen relación con él, como los signos que lo anuncian o la resurrección de la carne, intentando aportar una explicación “científica” (aunque siempre basada en la fe cristiana) a estos acontecimientos. A diferencia de este tratado, el poema titulado *Libro de miseria d’omne*, compuesto durante la primera mitad del siglo XIV, otorga una visión completamente negativa e inspiradora de temor sobre el Juicio Final, los signos que lo preceden y las penas infernales destinadas a aquéllos que no superen el Juicio. Algo similar ocurre en el *Viridario* o *Vergel de consolación del alma*, tratado religioso de la segunda mitad del siglo XIV, donde, además de

mencionar el terror que producen estos acontecimientos, manifiesta que este miedo debe ser utilizado como escudo frente a las tentaciones y el pecado.

Hemos hallado un *exempla* que tiene como tema el Juicio Final, perteneciente a la obra titulada el *Libro de los gatos*, compilación de relatos redactada entre el año 1350 y el 1400. Esta narración constituye una crítica contra aquéllos adinerados que con sus riquezas compran incluso a los representantes de la justicia, y tiene como objetivo advertir que en el Juicio Final todos serán juzgados únicamente por sus obras, no por lo que poseen.

El predicador san Vicente Ferrer también dedica diferentes sermones de los que fueron pronunciados en Castilla durante los años 1411 y 1412 al final de los tiempos, puesto que es un tema especialmente relevante en la predicación que llevó a cabo. Además de analizar la figura del Anticristo, advierte de la destrucción del mundo y de las diferentes señales que sobrevendrán en un momento anterior a la resurrección de los muertos. Los diferentes acontecimientos que rodean al Juicio Final también ocupan los sermones del predicador, en los cuales insiste en el horror que despiertan estos sucesos y en la proximidad del fin, por lo que anima a sus oyentes a arrepentirse, confesar los pecados y llevar a cabo la penitencia correspondiente. De la misma manera que ocurre en el *Viridario*, san Vicente Ferrer revela que el temor hacia el Juicio Final es una ayuda concedida por Jesucristo para combatir la tentación.

El último de los textos que hemos analizado ha sido el manual de predicación titulado *Espéculo de los legos*, redactado a finales del siglo XIV o principios del XV. En este escrito se hace hincapié en las razones que existen para temer el día del fin y el Juicio que tendrá lugar en ese momento, es decir, volvemos a encontrar otro texto en el que se transmite una visión negativa y terrorífica del Juicio Final.

A través de estos textos es posible apreciar la manera en la que el Juicio Final es empleado como material pedagógico, es decir, la evocación de este tema tiene como finalidad advertir y apartar a los fieles de la tentación mediante el miedo que inspira el final de los tiempos. Es por ello que estos autores ponen énfasis en aspectos como las señales que anuncian la llegada del fin, o en el terror

que se sentirá durante esos momentos, además de las terribles consecuencias que conllevará una sentencia condenatoria. En algunos de estos escritos también se utiliza la esperanza en la salvación, la idea de formar parte de los elegidos, como motivo para luchar contra el pecado. La intercesión de la Virgen y los santos y la misericordia de Jesucristo son unos importantes aliados en este aspecto.

Respecto a las imágenes dedicadas al Juicio Final pertenecientes a las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos, han sido divididas en dos grupos: en el primero hemos analizado las obras escultóricas y en el segundo las pictóricas. Entre las esculturas se encuentran diferentes sepulcros, capiteles y portadas, además de un relieve en alabastro, mientras que el segundo grupo está compuesto por una obra sobre tabla, tres pinturas murales y el contrato de un retablo desaparecido, que incluye un dibujo que contiene el esquema de dicho retablo.

En las dos obras más antiguas, realizadas en la segunda mitad del siglo XII y pertenecientes a la comunidad autónoma de La Rioja, no se representa el tema del Juicio Final, sino que se alude a él por medio de la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias. Nos referimos al sepulcro de Blanca de Navarra, conservado en la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nájera, y a un capitel de la girola de la catedral de Santo Domingo de la Calzada. En el Románico no son habituales las representaciones dedicadas al Juicio Final, sino que las alusiones a este tema se llevan a cabo mediante este tipo de imágenes.

El sepulcro de Blanca de Navarra resulta especialmente interesante pues, entre otros aspectos relevantes, contiene la que probablemente sea la primera representación del tema de las vírgenes prudentes y vírgenes necias en España. Esta destacada obra, de la que únicamente se conserva la cubierta, muestra continuas referencias a la maternidad y al matrimonio, con el fin de resaltar las virtudes de doña Blanca. Asimismo, las referencias escatológicas contenidas en estos relieves, entre los que se encuentra la mencionada parábola, transmiten la esperanza en la salvación de la reina en el más allá. Es decir, estas imágenes manifiestan una conexión entre la vida y la muerte de la difunta, mostrando sus buenas obras como madre y esposa, por las que merece recibir una sentencia favorable en el Juicio divino.

Otro sepulcro forma parte de nuestro inventario de obras. Se trata de la tumba de un caballero fallecido en el año 1231, conservada en la colegiata de San Martín de Elines (Cantabria). En este caso, el Juicio Final es aludido mediante las figuras de Cristo Juez y de un ángel trompetero, quien hace sonar este instrumento para despertar a los muertos y convocarlos a Juicio. Por lo tanto, también los relieves de este sepulcro evidencian la esperanza en la resurrección y en la salvación que tendrá lugar al final de los tiempos.

La portada de la Coronería de la catedral burgalesa es uno de los ejemplos más sobresalientes de nuestro catálogo de estudio. Realizada entre 1240 y 1250, constituye un punto de referencia para el gótico español, además de ser la fuente de inspiración para diferentes obras castellanas, como la portada de Santa María de Vitoria (Álava), de la que hablaremos en los siguientes párrafos. Asimismo, aparecen en ella todos los elementos que componen el tema occidental del Juicio Final: en el tímpano, Cristo Juez, sentado en su trono y presidiendo el Juicio, flanqueado por la Virgen y san Juan Evangelista, quienes actúan como intercesores. Diferentes ángeles rodean a este grupo, exhibiendo las *arma Christi*. La separación entre elegidos y condenados tiene lugar en el nivel inferior, y es llevada a cabo por san Miguel, quien porta la balanza. A su derecha se representa el paraíso, y en el lado contrario diferentes demonios conduciendo a los réprobos al infierno. En una de las arquivoltas se disponen los resucitados abandonando sus tumbas, y el resto es ocupado por ángeles y serafines, en representación de la corte celestial. La composición es completada por las jambas, en las que se ha situado el apostolado, quienes ejercen como asesores de Cristo en el Juicio.

Otras dos portadas forman parte de nuestro inventario. La primera de ellas pertenece a la iglesia de Santa María de Elexalde de Galdakao (Vizcaya), de la segunda mitad del siglo XIII, donde figuran las vírgenes prudentes y las vírgenes necias, en alusión al Juicio del final de los tiempos, y la escena de la resurrección de los muertos. La segunda a la que nos referimos es la de la antigua catedral de Santa María de Vitoria (Álava), realizada en el segundo tercio del siglo XIV. El pórtico en el que se encuentra, compuesto por tres portadas, constituye uno de los ejemplos más relevantes pertenecientes al gótico castellano. Ya hemos mencionado que este tímpano dedicado al Juicio Final presenta una fuerte influencia de la Coronería, si

bien en el caso vitoriano no aparece la representación de la resurrección de los muertos, y en su dintel se muestran escenas relativas a la vida de un santo, probablemente de Santiago. Este hecho responde a las características propias de este conjunto, puesto que en este pórtico los santos reciben una especial atención y protagonismo.

La última de las obras escultóricas estudiadas es un relieve sobre alabastro de origen inglés, fechado entre los años 1460 y 1480, perteneciente a la iglesia de Santa Eufemia de Bermeo (Vizcaya) y actualmente conservado en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Bilbao. En él se representa la resurrección de los muertos, y podría tratarse de la última pieza conservada perteneciente a un ciclo consagrado a los signos que anuncian el Juicio Final, puesto que estos conjuntos adquirieron popularidad en diferentes centros europeos durante el siglo XV, tal y como revelan las muestras conservadas.

Hemos comenzado el catálogo pictórico por una obra mural perteneciente al desaparecido monasterio cisterciense de Santa María la Real de Vileña (Burgos), hoy conservada en el Museo del Retablo de Burgos. Esta pintura, datada entre los años 1360 y 1370, presenta a Cristo Juez flanqueado por los intercesores, sobre una imagen dedicada a la resurrección de los muertos. La obra ocupaba un arcosolio que albergaba un sepulcro perteneciente a la familia de los Rojas. De la misma manera que ocurre con los sepulcros anteriormente estudiados, esta pintura transmite un mensaje de esperanza en la resurrección, y la posibilidad de conseguir la salvación gracias a la misericordia de Dios y a la ayuda de los intercesores.

En cambio, otras representaciones del Juicio Final parecen mostrar una perspectiva negativa del Juicio, como en el caso del ejemplo que ocupa los muros de la iglesia de San Juan Bautista de Matamorisca (Palencia), realizado durante el siglo XV. Los intercesores no forman parte de esta composición, además de que el paraíso tampoco ha sido representado, mientras que el infierno aparece como recordatorio del destino que les espera a los pecadores. Por otro lado, otras pinturas de estos años finales de la Edad Media inciden en aspectos como la intercesión, como la pintura sobre tabla conservada en la iglesia burgalesa de San Nicolás de Bari, datada a principios del siglo XVI. Hemos destacado de esta pintura



especialmente la acción que la Virgen realiza al mostrarle el pecho a Cristo, defendiendo de esta manera su derecho a suplicar a su Hijo por la Humanidad. Asimismo, este gesto conecta la obra con modelos procedentes del norte de Europa, puesto que se trata de un motivo poco enraizado en el arte hispano.

En nuestro catálogo de obras hemos incluido el contrato del perdido retablo de la parroquia de Santa María de Luzuriaga (Álava), fechado en marzo de 1508, que contiene un dibujo en el que se detallan las imágenes que lo formaban y el lugar que ocupaban. Gracias a este boceto también es posible saber que el donante, cura de la parroquia, aparecía representado en uno de los lados de la escena del Juicio Final, por lo que esta obra constituye el único ejemplo de los que componen nuestro trabajo de investigación en el que se hallaba la imagen del donante, quizás formando parte de los elegidos en el día del Juicio, tal y como ocurre en otras imágenes del Juicio Final de este momento.

La última de las pinturas estudiadas ha sido la obra mural perteneciente al santuario de Nuestra Señora de la Encina de Artziniega (Álava), datada en el primer cuarto del siglo XVI. En ella destaca la aparición de la cabalgata de pecados capitales, la cual se dirige al infierno, mostrando las terribles consecuencias que el Juicio Final acarreará a los que no sigan los mandatos divinos.

A diferencia de lo que ocurre con las imágenes dedicadas al juicio del alma, el tema del Juicio Final se muestra bien asentado, conformado por elementos y escenas que se repiten en las diferentes representaciones. Este aspecto viene explicado a causa de la base bíblica que posee este Juicio. Esta misma situación se da en los textos que lo tratan, donde encontramos incluso transcripciones directas de algunos de estos versículos o pasajes. En cambio, en el capítulo anterior hemos comprobado cómo el juicio del alma es llevado a cabo por medio de diferentes procedimientos tanto en la literatura como en el arte.

Por otro lado, hemos hallado varios puntos en común que presentan el conjunto de manifestaciones dedicadas a uno y otro juicios divinos. En primer lugar, en todos estos textos e imágenes predomina la condena a los pecados de la avaricia y la lujuria, un aspecto en realidad generalizado a finales de la Edad Media. Otra de las similitudes que encontramos entre estos juicios es la concepción

antropomórfica que se realiza de la justicia divina en estos últimos siglos medievales. Tanto el arte como la literatura ponen de relieve esta concepción, presentando a Dios como juez, a la Virgen como abogada y al diablo como un hábil fiscal que busca la condena. Estas interrelaciones entre justicia divina y humana también las encontramos en las imágenes que las representan, esto es, la personificación de la Justicia y la escena de la psicostasis. Los atributos más significativos de estas dos figuras coinciden, siendo la balanza, mediante la cual se alude al equilibrio entre justicia y piedad, y la espada, que refiere a la protección de la justicia contra el mal.

Sin embargo, en el territorio estudiado no hemos encontrado ningún ejemplo de representaciones del Juicio Final destinadas a ocupar las paredes de alguna sala de audiencia o ayuntamiento, tal y como ocurre a partir del siglo XIV en algunas ciudades, generalmente en el norte de Europa. Este hecho resultaría especialmente interesante, puesto que estas imágenes poseen una clara finalidad admonitoria respecto a la justicia humana. Ahora bien, en las imágenes pertenecientes a las diócesis de Calahorra y La Calzada y de Burgos encontramos otro tipo de advertencia. En los infiernos representados, o entre los grupos de condenados, aparecen atributos propios de monarcas o altas dignidades eclesiásticas, mostrando que la justicia divina no atiende a distinciones entre grupos sociales. Los diferentes escritos también inciden sobre ello, repitiendo en numerosas ocasiones que tanto ricos como pobres serán juzgados por sus obras, las riquezas no podrán comprar la sentencia. Este mensaje de la igualdad con la que operará Cristo Juez sobre unos y otros resulta un consuelo para los desfavorecidos socialmente, quienes no gozan de este tratamiento por parte de la justicia humana, tal y como revelan los textos consultados. Esta nueva esperanza en la justicia se une a la promesa de salvación, y todo ello forma parte del mensaje enviado por la Iglesia para aleccionar a sus fieles.

Para finalizar, volvemos a aludir a un tema ya mencionado, nos referimos a la utilización del terror que despiertan el juicio del alma y el Juicio Final, empleado a través del arte y de la literatura castellana de finales de la Edad Media para intentar que los cristianos no caigan en la tentación, unido al énfasis que algunos

de estos textos e imágenes ponen en la posibilidad de alcanzar la salvación y la gloria eternas.

El Juicio Final, debido a su lugar predominante en el sistema judicial divino y por comportar la sentencia definitiva y eterna, parece suponer un mayor terror para las gentes de estas fechas, o así lo transmiten los textos. En primer lugar, antes de que tenga lugar este Juicio, sobrevendrán toda una serie de espantosas señales sobre la tierra. Todos los escritos que las explican enfatizan el miedo que producirán. A continuación tendrá lugar el temible Juicio de los últimos días, donde tanto el Juez como todos los presentes serán motivo de temor para la Humanidad, y especialmente las torturas que esperan en la condena eterna. Además de la insistencia en el miedo que despiertan todos estos sucesos, algunos tratados expresan abiertamente esta utilidad del Juicio Final, manifestando que el terror que provoca debe ser empleado como un escudo contra el pecado. Sin embargo, las detalladas descripciones de los gozos que esperan a los bienaventurados muestran a los oyentes y lectores la posibilidad de alcanzar este paraíso. La misericordia de Cristo y de la Virgen siempre es mostrada para con los que se arrepienten y manifiestan devoción, por lo que la Iglesia vuelve a aparecer como la intermediaria que hace posible la salvación.

Por otro lado, el predicador san Vicente Ferrer encuentra necesario desmentir las imágenes que aluden a la intercesión, explicando que ni los santos ni la Virgen ejercerán como abogados durante el transcurso del Juicio Final, puesto que cada uno será juzgado según sus obras, y que la verdadera ayuda deben buscarla en los confesores y en la Iglesia. Esta aclaración llevada a cabo a principios del siglo XV manifiesta que la creencia en la misericordia ejercida por la Virgen en los juicios divinos, referida tanto en los textos como en la iconografía, estaba completamente asentada en la mentalidad medieval castellana.

Las imágenes dedicadas a los juicios divinos también presentan esta dicotomía en su mensaje entre la catequesis del miedo y la esperanza en la salvación. Por un lado, la presencia de los demonios, el horror de las representaciones de los condenados siendo torturados de diferentes maneras, y las muestras de pavor de los que son dirigidos al infierno fomentan esta pedagogía del miedo. En cambio, un mensaje muy diferente es el que transmiten los elegidos

siendo acogidos en el paraíso por los ángeles y los santos, exhibiendo expresiones de paz y alegría y dirigiendo sus alabanzas a Dios. Las súplicas de la Virgen y san Juan en favor de la Humanidad no pueden más que resultar tranquilizadoras y esperanzadoras, y de seguro su función es la estimular al espectador a llevar a cabo las recomendaciones de la Iglesia sobre el arrepentimiento, la confesión y la penitencia.

El análisis de este conjunto de obras literarias e iconográficas nos ha permitido aproximarnos a un tema como el sistema judicial divino, a la manera de transmitirlo y a su percepción por parte de las gentes que habitaban el nordeste de la Corona de Castilla en estos últimos siglos medievales. Las variadas manifestaciones, entre las que hemos estudiado tanto ejemplos de primer orden como obras más humildes y modestas, nos han permitido conectar con la realidad del momento, y esperamos que de esta manera hayamos conseguido comprender ciertos aspectos de las creencias y de la mentalidad de estos hombres y mujeres.



## **BIBLIOGRAFÍA**



## FUENTES

AGUSTÍN, SAN: *Obras. X Homilías*, Madrid, 1965.

ALFONSO X EL SABIO; METTMANN, W. (ed.): *Cantigas de Santa María, vol. III (cantigas 261-427)*, Madrid, 1989.

ARCIPRESTE DE HITTA; BREY, M. (ed.): *Libro de Buen Amor*, Madrid, 1968.

ARCIPRESTE DE HITTA; SZPUNBERG, A. (ed.): *Libro de buen amor*, Madrid, 2001.

ASTEY, L.: *Dramas litúrgicos del Occidente Medieval*, México, 1992.

BEAUVAIS, V. de: *Speculum historiale*, Graz (Austria), 1965.

*Bibliotheca Casinensis*, 4 (*Florilegium Casinensis*, part 2), Monte Cassino, 1880.

BIZZARRI, H. O. (ed.): «Enxemplos que pertenescen al Viridario (I)», *Incipit*, nº 5 (1985), pp. 153-164.

BIZZARRI, H. O. (ed.): «Enxemplos que pertenesçen al Viridario. II», *Incipit*, nº 6 (1986), pp. 199-203.

BIZZARRI, H. O. (ed.): «Un florilegio de ética: *Flores de Filosofía* (Ms. Escur. S.II.13)», *Incipit*, XV (1995), pp. 201-217.

BLANGEZ, G. (ed.): *Ci nous dit. Recueil d'exemples moraux*, t. II, Paris, 1986.

*Cancionero Castellano del siglo XV*, tomo II, Madrid, 1915.

CÁTEDRA, P. M.: «Los *exempla* de los sermones castellanos de san Vicente Ferrer», en *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, tomo I, Madrid, 1993, pp. 59-94.

CÁTEDRA, P. M.: *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*, Salamanca, 1994.

*El «Códice Rico» de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Volumen complementario de la edición facsímil del ms T. I. 1 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1979.

CONOLLY, J. E.: *Translation and Poetization in the Quaderna Vía. Study and Edition of the Libro de miseria d'omne*, Madison, 1987.

*Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis. Petri Abaelardi. Opera Theologica*, XI, Turnhout (Belgique), 1969.

*Corpus Christianorum. Series Latina. Avrelii Avgvstini*, XLVI, Turnhout (Belgique), 1969.



*Corpus Christianorum. Series Latina. Sancti Iuliani Toletanae Sedis Episcopi Opera*, Turnhout (Belgique), 1976.

CUESTA, J. (ed.): *Libro de miseria de omne*, Madrid, 2012.

DENIS LE CHARTREUX: *Opera omnia*, vol. 41, Montreuil-Tournai, 1912.

DÍEZ MACHO, A.: *Apócrifos del Antiguo Testamento*, tomo III, Madrid, 1982.

DÍEZ MACHO, A.; NAVARRO, M. A.; FUENTE, A. de la; PIÑERO, A. (dirs.): *Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo IV. Ciclo de Henoc*, Madrid, 1984.

DÍEZ MACHO, A.; NAVARRO, M. A.; FUENTE, A. de la; PIÑERO, A. (dirs.): *Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo V. Testamentos o discursos de adiós*, Madrid, 1987.

DÍEZ MACHO, A.; PIÑERO, A. (eds.): *Apócrifos del Antiguo Testamento. Tomo VI*, Madrid, 2009.

DIGULEVILLE, G. de; STÜRZINGER, J. J. (ed.): *Pèlerinage de l'âme*, Londres, 1895.

DURBIN, P. T.; ROSS, L. (eds.): *The Passion de Semur*, Leeds, 1981.

DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.): *Obra completa. Gonzalo de Berceo*, Madrid, 1992.

EUSEBIO DE CESAREA; VELASCO, A. (ed.): *Historia eclesiástica*, tomo II, Madrid, 1973.

FALQUE, E.: *Lvcae Tvdensis. Chronicon Mvndi*, Turnhout, 2003.

FRANCHINI, E. (ed.): *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, 2001.

GARCÍA LÓPEZ, J. (ed.): *Alfonso de la Torre: Visión deleytable I*, Salamanca, 1991.

GAYANGOS, P. de (ed.): *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, 1952.

GÓMEZ MANRIQUE; VIDAL GONZÁLEZ, F. (ed.): *Cancionero*, Madrid, 2003.

GYBBON-MONYPENNY, G. B. (ed.): *Libro de buen amor. Studies*, London, 1970.

HARO CORTÉS, M. (ed.): *Libro de los cien capítulos (Dichos de sabios en palabras breves e complidas)*, Madrid, 1998.

IRISO, S.: «Exemplos muy notables», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, nº 4 (2000) (revista online consultada el 5/03/14: <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/exemplos/menu.htm>).

JERÓNIMO, SAN: *Epistolario. Edición bilingüe*, I, Madrid, 1993.

JOHNSON, C.: *Tractado De Viçios E Virtudes. An Edition with Introduction and Glossary*, Potomac, 1993.

KELLER, J. E. (ed.): *Libro de los exenplos por A. B. C.*, Madrid, 1961.

KINKADE, R. P. (ed.): *Los "Lucidarios" españoles*, Madrid, 1968.

LARA, F. (ed.): *Libro de los Muertos*, Madrid, 1989.

LÁZARO CARRETER, F.: *Teatro medieval*, Madrid, 1970.

LEFÈVRE, Y. (ed.): «Elucidarium, Lucidaries», *Dictionnaire des Lettres françaises. Le Moyen Age*, Paris, 1992.

LÓPEZ DE AYALA, P.; BIZZARRI, H. O. (ed.): *Rimado de palacio*, Madrid, 2012.

LÓPEZ DE AYALA, P.; ORDUNA, G. (ed.): *Rimado de Palacio*, Madrid, 1987.

LUCAS DE TUY; ROBLES, J. de: *Milagros de san Isidoro*; León, 1992.

MACDONALD, R. A. (ed.): *Espéculo. Texto jurídico atribuido al Rey de Castilla Don Alfonso X, el Sabio*, Madison, 1990.

MALAXECHEVERRÍA, I. (ed.): *Bestiario medieval*, Madrid, 1986.

METTMANN, W. (ed.): *Cantigas de Santa María*, Madrid, 1986.

MIGNE, J. P.: *Patrologia Latina*, Paris, 1844-1865.

MOHEDANO, J. M. (ed.): *El Espéculo de los legos. Texto inédito del siglo XV*, Madrid, 1951.

MOLANUS, J.; BOESPFLUG, F., CHRISTIN, O., TASSEL, B. (eds.): *Traité des saintes images*, vol. I, Paris, 1996.

MORAN, J. (ed.): *Obras de san Agustín. La Ciudad de Dios*, tomos XVI-XVII, Madrid, 1958.

*Nueva Biblia de Jerusalén*, Bilbao, 1999.

*Opera Omnia... studio ac diligentia fratrum Praedicatorum Regii Valentini Conventus*, II-2, Valencia, 1693-1695.

PALACIOS ALCÁINE, A. (ed.): *Alfonso X el Sabio. Fuero Real*, Barcelona, 1991.

REY, A. (ed.): *Libro de los cien capítulos*, Bloomington, 1960.

SÁNCHEZ-ARCILLA, J. (ed.): *Las Siete Partidas*, Madrid, 2004.

- SANTOS, A. de (ed.): *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, 2001.
- SCHIB, G. (ed.): *Sant Vicent Ferrer. Sermons*, III, Barcelona, 1975.
- SCHMIDT, V. T. (ed.): *Visio Thurkilli*, Leipzig, 1978.
- SEBASTIÁN, S. (ed.): *El Fisiólogo atribuido a San Epitafio, seguido de El Bestiario Toscano*, Madrid, 1986.
- Synodicon Hispanum VIII. Calahorra-La Calzada y Pamplona*, Madrid, 2007.
- Teatro medieval*, Madrid, 1970.
- TERTULLIANO: *Opere Scelte*, Torino, 1999.
- TESAURO, P. (ed.): *Libro de miseria de omne. Edizione critica, introduzione e note a cura di P. T.*, Pisa, 1983.
- TOMÁS DE AQUINO, SANTO: *Suma de Teología*, Madrid, 2010.
- VILLIMER, S. (ed.): *Documento facsímil del Fuero de Población de Vitoria*, Vitoria, 1980.
- VORÁGINE, S. de la; MACÍAS, J. M. (ed.): *La leyenda dorada*, tomos 1 y 2, Madrid, 1984 (1982).
- WALSH, J. K.; BUSSELL THOMPSON, B. (eds.): *Historia del virtuoso cavallero don Túngano (Toledo 1526)*, New York, 1985.
- WELTER, J. Th.: *Le «Speculum Laicorum». Edition d'une collection d'exempla composée en Anglaterrre à la fin du XIIIème siècle*, Paris, 1914.

## ESTUDIOS

ACKERMAN, R. W.: «*The Debate of the Body and the Soul and Parochial Christianity*», *Speculum*, 37 (1962), pp. 541-565.

*Actas del simposio para el Estudio de los Códices del Comentario al Apocalipsis de Beato de Liébana*, Madrid, 1978.

ALCINA, J. F.: «Un fragmento de la *Visio Philiberti* y la tradición hispana del *Diálogo del alma y el cuerpo*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 40, 1 (1992), pp. 513-522.

ALONSO, D.: «Tres poetas en desamparo», en *Ensayos de poesía española*, Buenos Aires, 1946, pp. 113-123.

ALONSO, D.: «Pobres y ricos en los libros de “Buen Amor” y de “Miseria de omne”», en *De los siglos oscuros al de Oro*, Madrid, 1971 (1958), pp. 105-113.

ALONSO ROMERO, M. P.: *El proceso penal en Castilla (siglos XIII-XVIII)*, Salamanca, 1982.

ALVAR, M.: «Rasgos dialectales en la *Disputa del alma y el cuerpo* (s. XIV)», en *Strenae. Estudios dedicados a M. García Blanco*, Salamanca, 1962, pp. 37-41.

ALVAR, C.; LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, 2002.

ALVARADO PLANAS, J. (coord.): *Espacios y Fueros en Castilla-La Mancha (siglos XI-XV). Una perspectiva metodológica*, Madrid, 1995.

ÁLVAREZ MARTÍNEZ, R.: «Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos», *Revista de musicología*, X (1987), pp. 67-95.

ÁLVAREZ-COCA, M. J.: *La escultura Románica en piedra en la Rioja Alta*, Logroño, 1978.

ÁLVAREZ-PEDROSA, J. A.: «Muerte, tránsito del alma y juicio particular en el zoroastrismo en comparación con textos órficos», en BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (coords.): *Orfeo y la tradición órfica. Un reencuentro*, vol. II, Madrid, 2008, pp. 991-1013.

AMADOR DE LOS RÍOS, J.: *Historia crítica de la literatura española*, t. IV, Madrid, 1963 (1863).

AMAT, J.: *Songes et visions. L'au-delà dans la littérature latine tardive*, Paris, 1985.

ANDRÉS ORDAX, S.: «Burgos: Catedral», en SUREDA, J. (coord.): *La España Gótica. Castilla y León/1*, Madrid, 1989, pp. 89-126.

ANGHEBEN, M.: «L'iconographie du portail de l'ancienne cathédrale de Mâcon: une vision synchrone du jugement individuel et du Jugement Dernier», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXII (2001), pp. 73-87.

ANGHEBEN, M.: «Les Jugements derniers byzantins des XIe-XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat», *Cahiers Archeologiques*, 50 (2002), pp. 105-134.

ANGHEBEN, M.: *D'un jugement à l'autre. La représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français: 1100-1250*, Turnhout (Belgium), 2013.

ANGLÉS, H.: *La música en las Cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio*, 3 vols., Barcelona, 1943-1964.

APRAIZ, A. de: «Los tímpanos de la Catedral Vieja de Vitoria», *Archivo Español de Arte*, tomo 26, nº 103 (1953), pp. 187-204.

ARA GIL, C. J.: «Un grupo de sepulcros palentinos del siglo XIII. Los primeros talleres de Carrión de los Condes, Pedro Pintor y Roi Martínez de Burueva», en *II Curso de Cultura Medieval. Aguilar de Campoo. Alfonso VIII y su época*, Madrid, 1992, pp. 21-52.

ARA GIL, J.; MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.: «El arte gótico en Palencia», en GONZÁLEZ, J. (ed.): *Historia de Palencia*, tomo I. Edades Antigua y Media, 1984, pp. 316-336.

ARA GIL, I.: «Escultura», en PLAZA SANTIAGO, F. J. de la; MARCHÁN, S. (dirs.): *Historia del Arte de Castilla y León, tomo III: Arte Gótico*, Valladolid, 1995, pp. 219-328.

ARA GIL, C. J.: «Monjes y frailes en la iconografía de los sepulcros románicos y góticos», en GARCÍA DE CORTÁZAR, J. A. (coord.): *Vida y Muerte en el Monasterio Románico*, Aguilar de Campoo, 2004, pp. 161-199.

ARAGONÉS, E.: *La imagen del mal en el románico navarro*, Pamplona, 1996.

ARAGONÉS, E.: «El mal, imaginado por el gótico», *Príncipe de Viana*, año 63, nº 225 (2002), pp. 7-82.

ARAGONÉS, E.: «Visiones de tres diablos medievales», *De Arte*, 5 (2006), pp. 15-27.

ARAGÜÉS, J.: «Sobre las fuentes del Libro de los ejemplos por a. b. c. El caso de Valerio Máximo», en LUCÍA, J. M. (coord.): *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, vol. 1, Alcalá de Henares, 1997, pp. 169-182.

ARAGÜÉS, J.; HARO, M.: «El *exemplum* medieval castellano. Una aproximación bibliográfica», *Memorabilia*, nº 4 (2000), <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/menubolb2.htm>.

ARCELUS, J. M.: «La esperanza milenaria de Joaquín de Fiore y el Nuevo Mundo: trayectoria de una utopía», *Florensia. Bolletino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, nº 1 (1987), pp. 47-75.

ARCO, R.: *Sepulcros de la casa real de Castilla*, Madrid, 1954.

ARGAIZ, G.: *La soledad laureada de San Benito y sus hijos en las iglesias de España*, vol. II, Madrid, 1675.

ARIÈS, P.: *La muerte en Occidente*, Barcelona, 1982.

ARIZA, M.: «La lengua de los debates medievales», *Anuario de estudios filológicos*, vol 4 (1981), pp. 7-22.

ARMIJO, A. E.: «El *Libro de los gatos* y las *Fabulae* de Odo de Chérítón. Algunas omisiones y adaptaciones», *Acta poética*, vol. 29, nº 2 (2008), pp. 229-245.

ARRANZ, A.: «La reflexión sobre la muerte en el medievo hispánico: ¿Continuidad o ruptura?», *En la España medieval (Estudios en memoria de D. Claudio Sánchez Albornoz)*, nº 8 (1986), pp. 109-124.

ARRANZ, A.: «Amores desordenados y otros pecadillos del clero», en CARRASCO, A. I.; RÁBADE, M. P. (coords.): *Pecar en la Edad Media*, Madrid, 2008, pp. 227-262.

ARTIGAS, M.: «Un nuevo poema por la cuaderna vía», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, I (1919), pp. 31-37, 87-95, 153-161, 210-216, 228-238, y II (1920), pp. 41-48, 91-98, 154-163, 233-254.

ASENJO, M.: «Integración y exclusión. Vicios y pecados en la convivencia urbana», en CARRASCO, A. I.; RÁBADE, M. P. (coords.): *Pecar en la Edad Media*, Madrid, 2008, pp. 185-208.

ASÍN PALACIOS, M.: *La escatología musulmana en la Divina Comedia*, Madrid, Granada, 1943.

ÁVILA, A. de: «El ciclo escatológico de las recientemente descubiertas pinturas de San Miguel de Gormaz (Soria)», *Archivo Español de Arte*, LXXXI, 323 (Julio-Septiembre 2008), pp. 291-302.

AZCÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María (Catedral Vieja)», *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo III: Ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1968.

AZCÁRATE, J. M.: «Santuario de la Virgen de la Encina. Arceniega», *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo VI: Las vertientes cantábricas del noroeste alavés. La ciudad de Orduña y sus aldeas*, Vitoria, 1988, pp. 175-188.

AZCÁRATE, J. M.: *Arte Gótico en España*, Madrid, 1990.

BAEYENS DE ARCE, A.: «El "Mortal enemigo": el diablo en la obra de Gonzalo de Berceo», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, nº 6 (2002), revista online consultada el 8/02/14: <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia6/mortalenemigo.htm>.

BAJTIN, M.: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, 1990 (1965).

BALARD, M. (dir.): *Miracles, prodiges et mereveilles au Moyen Âge. XXVe Congrès de la Société des Historiens Médiévistes de l'Enseignement Supérieur Public (Orléans, 1994)*, Paris, 1995.

BALTRUSAITIS, J.: *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, 1983.

BANGO, I. G.: «Atrio y pórtico en el románico español: concepto y finalidad cívico-litúrgica», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 40-41 (1975), pp. 175-188.

BANGO, I. G.: «El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U. A. M.)*, 4 (1992), pp. 93-132.

BAÑOS, F.: *La hagiografía como género literario en la Edad Media. Tipología de doce vidas individuales castellanas*, Oviedo, 1989.

BARAÑANO, K. M.; GONZÁLEZ DE DURANA E ISUSI, F. J.: «Acerca del arte Románico en San Agustín de Etxebarria (Elorrio), Santa María de Galdácano y de Vizcaya en general», *Kobie (Sección Bellas Artes)*, 1 (1983), pp. 66-136.

BARREIRO, J. L.: *La función política de los caminos de peregrinación en la Europa medieval*, Madrid, 1997.

BARRIO LOZA, J. A.: *La arquitectura románica vizcaína*, Bilbao, 1979.

BARRIO LOZA, J. A.: *San Pedro de Deusto. Retablos de San Nicolás y Santa Catalina*, Bilbao, 1993.

BARRÓN, A. A.: *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, 1998.

BASALISCO, L.: «La Revelación de un hermitaño e la Danza de la muerte: analogie e differenze», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 17 (1992), pp. 11-19.

BASCHET, J.: «Anima. Iconografía», *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, vol. I, Roma, 1991, p. 807.

BASCHET, J.: *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècle)*, Roma, 1993.

BASCHET, J.: «Jugement de l'âme, jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?», *Revue Mabillon. Revue internationale d'histoire et de littérature religieuses*, tome 67 (1995), pp. 159-203.

BASCHET, J.: «Le sein d'Abraham: un lieu de l'au-delà ambigu (théologie, liturgie, iconographie)», en CHRISTE, Y. (dir.): *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers, 1996, pp. 71-94.

BASCHET, J.: *Le sein du père. Abraham et la paternité dans l'Occident médiéval*, Paris, 2000.

BASCHET, J.: «Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age», *Images Re-vues* [en ligne], hors-série 1 (2008), pp. 1-24;

posteriormente publicado en «Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes dans l'Occident médiéval», en CARERI, G.; LISSARRAGUE, F.; SCHMITT, J. C.; SEVERI, C. (dirs.): *Traditions et temporalités des images*, Paris, 2009, pp. 103-124.

BATIOUCHKOV, TH.: «Le débat de l'âme et du corps», *Romania*, 20 (1891), pp. 1-55 y 513-578.

BAZÁN DÍAZ, I.: «La Historia social de las mentalidades y las ciencias sociales», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C. (ed.): *La otra historia. Sociedad, cultura y mentalidades*, Bilbao, 1993, pp. 37-56.

BAZÁN DÍAZ, I.: *La historia de las mentalidades como proyecto de análisis histórico*, Vitoria, 1991 (memoria de licenciatura inédita).

BAZÁN DÍAZ, I.: *Delincuencia y criminalidad en el País Vasco en la transición de la Edad Media a la Moderna*, Vitoria-Gasteiz, 1995.

BAZÁN DÍAZ, I.: «La historia social de las mentalidades y la criminalidad», en BARROS, C. (ed.): *Historia a debate, tomo II: Retorno del Sujeto, Actas del Congreso Internacional "A Historia a debate" celebrado el 7-11 de julio de 1993 en Santiago de Compostela*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 85-102.

BAZÁN DÍAZ, I.: *Los Herejes de Durango y la búsqueda de la Edad del Espíritu Santo en el siglo XV*, Durango, 2007.

BAZÁN DÍAZ, I.: «Asesorar a la justicia municipal en la Castilla medieval: los alcaldes ordinarios o foreros y la primera instancia judicial», en CHARAGEAT, M. (éd.): *Conseiller les Juges au Moyen Âge*, Toulouse, 2014, pp. 81-98.

BAZÁN DÍAZ, I.; PALACIOS MARTÍNEZ, R.: «Las ordenanzas municipales de Laredo de 1480 sobre honras fúnebres», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs): *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos*, Bilbao, 2014, pp. 87-102.

BLÁZQUEZ, J. M., MONTERO, S., MARTÍNEZ PINNA, J.: *Historia de las religiones antiguas: Oriente, Grecia y Roma*, Madrid, 1993.

BLOOMGIELD, M. W.: *The Seven Deadly Sins. An Introduction to the History of a Religious Concept, with Special Reference to Medieval English Literature*, East Lansing, 1952.

BLOOME, R.: *La Doctrine du péché dans les écoles théologiques de la première moitié du XIIIe siècle*, Lovaina y Gemblux, 1958.

*Beato de Liébana. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, ed. facsímil, Barcelona, 2003.



- BELTRÁN, V.: «Tipología y génesis de los cancioneros. Los cancioneros de autor», *Revista de Filología Española*, LXXVIII (1998), fascículos 1º y 2º, pp. 49-101.
- BENITO-VESSELS, C.: «Gonzalo de Berceo, *El sacristán fornicario*, *La abadesa encinta* y las Dueñas de Zamora», *Revista de poética medieval*, 10 (2003), pp. 11-24.
- BERARDINO, A. di (dir.): *Diccionario patrístico y de la antigüedad cristiana*, vol. II, Salamanca, 1992.
- BERESFORD, A. M.: «The *Disputa del cuerpo e del ánima* and the *Visión de Filiberto*: A Reappraisal of Sources», *La Corónica*, 23:2 (1995), pp. 3-15.
- BERESFORD, A. M.: «Theme, Style and Structure in the *Disputa del cuerpo e del ánima*», *Revista de Literatura Medieval*, 8 (1996), pp. 73-90.
- BERESFORD, A. M.: «Antonio López de Meta's *Tractado del cuerpo e de la ánima* and the Hispanic Body-and-Soul Tradition», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74 (1997), pp. 139-150.
- BERLIOZ, J; POLO DE BEAULIEU, M. A.: *Les «exempla» médiévaux. Introduction à la recherche, suivie de tables critiques de l'«Index exemplorum de Frederic Tubach»*, Carcasona, 1992.
- BERLIOZ, J; POLO DE BEAULIEU, M. A. (eds.): *Les exempla médiévaux: nouvelles perspectives*, Paris, 1998.
- BERLIOZ, J; POLO DE BEAULIEU, M. A.; COLLOMB, P.: *Le Tonnerre des exemples: "exempla" et méditation culturelle dans l'occident médiéval*, Rennes, 2010.
- BERMEJO CABRERO, J. L.: «El mundo jurídico de Berceo», *Revista de la Universidad de Madrid*, vol. XVIII, nº 70-71 (1969), pp. 33-52.
- BERMEJO CABRERO, J. L.: «Notas sobre la representación de la Justicia en la Baja Edad Media castellana», en *Miscelánea de arte*, Madrid, 1982, pp. 29-32.
- BERMÚDEZ, A.: *El Corregidor en Castilla durante la Baja Edad Media*, Murcia, 1974.
- BERNABÉ, E.: *Los signos del Juicio Final: Gonzalo de Berceo y la tradición escatológica medieval*, Madrid, 2013.
- BEUCHOT, M.: *Pensamiento filosófico de san Vicente Ferrer*, Valencia, 1995.
- BEVINGTON, D. et al.: *Homo, memento finis: The Iconography of Just Judgment In Medieval Art and Drama*, Kalamazoo, 1985.
- BIGLIERI, A. A.: «Poética y sentido en el *Libro de los gatos*», *Anuario Medieval*, 4 (1992), pp. 21-48.

BILLER, P.; MINNIS, A. J. (eds.): *Handling sin: confession in the Middle Ages*, Woodbridge, 1998.

BILLORÉ, M.; SORIA, M. (dirs.): *La Rumeur au Moyen Âge. Du mépris à la manipulation. Ve-XVe siècle*, Rennes, 2011.

BINSKI, P.: *Medieval Death. Ritual and Representation*, Londres, 1996.

BIZZARRI, H. O.: «Las fuentes manuscritas del *Vergel de Consolación* o *Viridario* de Fray Jacobo de Benavente», *Incipit*, 6 (1986), pp. 27-47.

BIZZARRI, H. O.: «Sobre la autoría del *Vergel de consolación*. Teorías existentes y su interpretación», *Revista Española de Teología*, 46 (1986), pp. 215-224.

BIZZARRI, H. O.: «La crítica social en el *Libro de los gatos*», *Journal of Hispanic Philology*, 12:1 (1987), pp. 3-14.

BIZZARRI, H. O.: «Un testimonio más para tres capítulos del *Libro de los cien capítulos*», *Incipit*, nº 9 (1989), pp. 139-146.

BIZZARRI, H. O.: «La traducción manuscrita del *Vergel de Consolación* y la difusión de los instrumentos de trabajo de los predicadores», *Incipit*, 9 (1989), pp. 33-56.

BIZZARRI, H. O.: «Las colecciones sapienciales castellanas en el proceso de reafirmación del poder monárquico (siglos XIII y XIV)», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 20 (1995), pp. 35-73.

BIZZARRI, H. O.: «Deslindes histórico-literarios en torno a *Flores de filosofía* y *Libro de los cien capítulos*», *Incipit*, XV (1995), pp. 45-63.

BIZZARRI, H. O.: «Técnicas del sermón medieval en el *Libro de los gatos*», *Cultura Neolatina*, vol. 55, nº 1-2 (1995), pp. 103-116.

BIZZARRI, H. O.: «Una nueva aproximación al *Libro de los cien capítulos*», *Incipit*, nº 18 (1998), pp. 205-213.

BIZZARRI, H. O.: «*Vergel de Consolación* (o *Viridario*)», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, 2002, pp. 981-985.

BLÁZQUEZ, J. M.; MONTERO, S.; MARTÍNEZ PINNA, J.: *Historia de las religiones antiguas: Oriente, Grecia y Roma*, Madrid, 1993.

BOERNER, B.: «Réflexions sur les rapports entre la scolastique naissante et les programmes sculptés du XIIIe siècle», CHRISTE, Y. (dir.): *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers, 1996, pp. 55-70.

- BOSSY, M. A.: «Medieval Debates of Body and Soul», *Comparative Literature*, 28 (1976), pp. 144-163.
- BOUET, P., OTRANTO, G., VAUCHEZ, A. (dirs.): *Culte et pèlerinages à Saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, 2003.
- BOYLAN, A.: *Manuscript Illumination at Santo Domingo de Silos (Xth to XIIth centuries)*, tesis doctoral, Universidad de Pittsburgh, 1990.
- BRATU, A.: *Image d'un nouveau lieu de l'au-delà, le purgatoire: émergence et développement, vers 1250-vers 1500*, Paris, 1992.
- BRILLIANT, V.: «Envisaging the Particular Judgment in Late-Medieval Italy», *Speculum*, vol. 84, nº 2 (abril 2009), pp. 314-346.
- BRUNDAGE, J. A.: *La ley, el sexo y la sociedad cristiana en la Europa medieval*, México, 2000.
- BUENO TÁRREGA, B.: *El pare sant Vicent*, València, 1995.
- BUONAIUTI, E.: *Gioacchino da Fiore, i tempi, la vita, il messaggio*, Roma, 1931.
- BURGOYNE, J.: «Fragments os Flowers: Flores de Filosofía in Early Modern Spain and the Scribal Revision of *El Conde Lucanor*», *La corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages*, vol. 37, nº 2 (2009), pp. 5-31.
- BURRINI, M.: «Reflexions sur les anges sans ailes, dans l'oeuvre du Maître de Cabestany», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, XXVIII (1997), pp. 63-74.
- CADIÑANOS, I.: *El monasterio de Santa María la Real de Vileña, su museo y cartulario*, Burgos, 1990.
- CALLEJA, T.: «Clemente Sánchez de Vercial y el estudio de la gramática de Sepúlveda», *Archivos Leoneses: revista de estudios y documentación de los Reinos Hispano-Occidentales*, nº 83-84 (1988), pp. 339-362.
- CALZADA, J. J.: *Escultura Gótica Monumental en la provincia de Burgos. Iconografía. 1400-1530*, Salamanca, 2006.
- CALZADA, J. J.: «El Juicio Final de San Nicolás», *Boletín de la Institución Fernán González*, 86 (2007), pp. 139-158.
- CAMPUZANO, E.: *El Gótico en Cantabria*, Santander, 1985.
- CAMPUZANO, E.: «La Pintura Mural en Cantabria», *Altamira. Revista del Centro de Estudios Montañeses*, tomo XLVI (1986-1987), pp. 27-44.

CANTERA MONTENEGRO, E.: «La imagen del judío como prototipo del mal en la Edad Media», en CARRASCO, A. I.; RÁBADE, M. P. (coords.): *Pecar en la Edad Media*, Madrid, 2008, pp. 297-326.

CANTERA ORIVE, J.: *El pórtico y la portada de la Catedral de Vitoria*, Vitoria, 1951.

CAPDEBOSQ, A. M.: «Traduction du Miracle 2 (Le Sacristán lubrique)», *Les Langues Néo-Latines*, 288 (1994), pp. 41-44.

CAPDEPÓN, P.: «La Música en la época de Alfonso X el Sabio. Las *Cantigas de Santa María*», *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, nº 7 (2010-2011), pp. 181-214.

CAPUANO, T. M.: «La correspondencia artística entre *De los signos que aparecerán...* de Berceo y la escultura del siglo XIII», *Hispania*, nº 71 (1988), pp. 738-742.

CAPUTANO, C.: «Gioacchino da Fiore: bibliografía 1988-1993», *Florensia. Bolletino del Centro Internazionale di Studi Gioachimiti*, VIII-IX (1994-1995), pp. 45-101.

CARDERERA Y SOLANO, V.: *Iconografía española, colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás documentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, desde el siglo XI al XVII*, Madrid, 1855.

CAROZZI, C.: *Eschatologie et au-delà. Recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, 1994.

CAROZZI, C.: *Le voyage de l'âme dans l'au-delà. D'après la littérature latine (Ve-XIIIe Siècle)*, Paris, 1994.

CARRERA DE LA RED, F.; CARRERA DE LA RED, A.: *Miracula Beate Marie Virginis (Ms. Thott 128 de Copenhague), una fuente paralela a los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 2000.

CARRILLO, M. P.; FERRÍN, J. R.: «Algunas representaciones de vicios en el románico gallego: la lujuria», *Anuario Brigantino*, nº 19 (1996), pp. 235-344.

CARROLL, M. P.: *The Cult of the Virgin Mary: Psychological Origins*, Princeton University Press, 1992.

CASAGRANDE, C.; VECCHIO, S.: *I sette peccati capitali. Storia dei peccati nel Medioevo*; Torino, 2000.

CASH, A. G.: «Que sea acorde el castigo con la gravedad del delito: delitos y castigos en las "Cantigas de Santa María", la ley divina y la ley civil», en *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*, Monterrey, México, del 19 al 24 de julio de 2004, vol. 1, México, D. F., 2007, pp. 331-340.

CASTAÑER, X. (ed.): *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX*, San Sebastián, 2003.

- CASTIÑEIRAS, M. A.: *Introducción al Método Iconográfico*, Santiago, 1997.
- Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, tomos I-X, Vitoria, 1967-2011.
- CEBALLOS, I.: «A la caza del romancero en el *Libro de miseria de omne*», *Boletín de Literatura Oral*, nº 3 (2013), pp. 49-61.
- CEPEDELLO, M. P.: «El *exemplum*: marco narrativo y componentes pragmáticos», *Litterae. Cuadernos sobre Cultura Escrita*, 3-4 (2003-2004), pp. 207-224.
- CERDÁ RUIZ-FUNES, J.: *Nueva Enciclopedia Jurídica*, Barcelona, 1960.
- CERDÁ RUIZ-FUNES, J.: «En torno a la pesquisa y procedimiento inquisitivo en el derecho castellano leonés de la Edad Media», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXXII (1962), pp. 483-518.
- CHECA, F.: *Pintura y escultura del Renacimiento en España. 1450-1600*, Madrid, 1983.
- CHEETHAM, F.: *English medieval alabasters with a catalogue of the collection in the Victoria and Albert Museum*, Oxford, 1984.
- CHEETHAM, F.: *Alabaster Images of Medieval England*, Woodbridge, 2003.
- CHICO, M. V.: «Hagiografía de las Cantigas de Santa María: bizantinismos y otros criterios de selección», *Anales de historia del arte*, nº 9 (1999), pp. 35-54.
- CHRISTE, Y.: *Les grands portails romans*, Genève, 1969.
- CHRISTE, Y. (dir.): *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. IIIe-XIIIe siècles*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt, 29 février – 3 mars 1976, Genève, 1979.
- CHRISTE, Y.: *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996.
- CHRISTE, Y. (dir.): *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Actes du Colloque de la Fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994, Poitiers, 1996.
- CHRISTE, Y.: *Jugements Derniers*, Paris, 1999.
- CIÉRVIDE, R.: «Notas en torno al *Libro de miseria de omne*: lo demoniaco e infernal en el código», *Estudios de Deusto*, nº 22 (1974), pp. 81-96.
- CILLA, R.; GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M.: *Museo Diocesano de Arte Sacro. Guía de la colección*, Bilbao, 2008.

*La circulation des nouvelles au Moyen Âge. Actes du XXIV<sup>e</sup> Congrès de la SHMESP (Avignon, juin 1993)*, Paris, 1994.

COHN, N.: *En pos del milenio*, Madrid, 1985 (3<sup>a</sup> ed.).

CONNOLLY, J. E.: *Translation and Poetization in the Quaderna Vía. Study and Edition of the Libro de miseria d'omne*, Madison, 1987.

COLLA, F.: «La Castille en quête d'un pouvoir idéal: une image du roi dans la littérature gnomique et sapientiale des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles», *Razo*, 9 (1989), pp. 39-51.

COOK, W. W. S.; GUDIOL RICART, J.: «Pintura e imaginería románicas», *Ars Hispaniae*, vol. VI, Madrid, 1950.

CORNÉLIS, H.; GUILLET, J.; CAMELOT, Th.; GENEVOIS, M. A.: *The Resurrection of the Body: Themes of Theology*, Notre Dame, 1964.

CORTI, F.; MANZI, O.: «Viajeros y peregrinos en las Cantigas de Santa María», *Temas medievales*, n<sup>o</sup> 5 (1995), pp. 69-90.

COWDREY, H. E. J.: *The Cluniacs and the Gregorian Reform*, Oxford, 1970.

CRAWFORD, J. P. W.: «The seven Liberal Arts in the *Visión Delectable* of Alfonso de la Torre», *Romanic Review*, IV (1913), pp. 58-75.

CROMENI, M.: «El milagro del sacristán fornicario di Gonzalo de Berceo», *Quaderni di Filologia e Lingue Romanze*, 18 (2003), pp. 167-190.

CROSAS, F.: «*Dichos de los santos Padres-Flores de filosofía*. Intertextualidad y originalidad de Pero López de Baeza», *Revista de poética medieval*, n<sup>o</sup> 23 (2009), pp. 237-246.

DAHAN, G.: «Le Jugement dernier vu par les commentateurs des Sentences», en CHRISTE, Y. (dir.): *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers, 1996, pp. 19-36.

DARBORD, B.: «El *Libro de los gatos*: sur la structure allégorique de l'exemple», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, VI (1981), pp. 81-109.

DARBORD, B.: «Los *exempla* medievales: reflexión sobre los modelos latinos», en CASTILLO, M.; LÓPEZ IZQUIERDO, M. (coords.): *Modelos latinos en la Castilla medieval*, Madrid, 2010, pp. 347-360.

DAVIDSON, C.: *The iconography of heaven*, Western Michigan University, 1994.

DAVY, C.: «La place de l'image de saint Michel dans la peinture murale romane en France», en BOUET, P.; OTRANTO, G.; VAUCHEZ, A.; VINCENT, C. (dirs.): *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo san Michele nella letteratura e nelle*

arti. *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dan la littérature et dans les arts. Atti del Terzo Convegno Internazionale dedicato all'Arcangelo Michele*, Bari, 2011, pp. 95-108.

DEHOUX, E.: «Iconographie de l'archange et réforme grégorienne en Aquitaine septentrionale (Xe-XIIIe siècle)», en BOUET, P.; OTRANTO, G.; VAUCHEZ, A.; VINCENT, C. (dirs.): *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo san Michele nella letteratura e nelle arti. Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dan la littérature et dans les arts. Atti del Terzo Convegno Internazionale dedicato all'Arcangelo Michele*, Bari, 2011, pp. 109-133.

DEKNATEL, F. B.: «The thirteenth Century Gothic Sculpture of the Cathedrals of Burgos and Leon», *The Art Bulletin*, 17 (1935), pp. 243-389.

DELARUELLE, E.: *La pieté populaire au Moyen Age*, Torino, 1975.

DELCORNO, C.: *Exemplum e Letteratura tra Medioevo e Rinascimento*, Bologna, 1989.

DELUMEAU, J.: *El miedo en Occidente (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*, Madrid, 1989 (1978).

DELUMEAU, J.: *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIIIe-XVIIIe siècles*, Paris, 1983.

DELUMEAU, J.: *La confesión y el perdón. Las dificultades de la confesión, siglos XIII a XVIII*, Madrid, 1992.

DELUMEAU, J.: *Historia del Paraíso*, vols. 1-3, Madrid, 2005 (1995).

DEMBOWSKI, P. F.: «Literary Problems of Hagiography in Old Frenche», *Medievalia et Humanistica. New Series*, 7 (1976), pp. 117-130.

DENNY, D.: «The Last Judgment tympanum at Autun. Its Sources and Meaning», *Speculum*, 57 (1982), pp. 532-547.

DÍAZ BODEGAS, P.: *La diócesis de Calahorra y la Calzada en el siglo XIII. La sede, sus obispos e instituciones*, Logroño, 1995.

DÍAZ Y DÍAZ, M. C.: *Libros y librerías en La Rioja altomedieval*, Logroño, 1979.

DÍAZ Y DÍAZ, M. C.: *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, 1985.

*Diccionario enciclopédico de los papas y el papado*, Barcelona, 2003.

*Diccionario enciclopédico de los santos. Biografías y conceptos básicos de culto*, tomo 3/P-Z, Barcelona, 2006.

*Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique*, Paris, 1974.

*Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, 1925.

DOMÍNGUEZ, A.: «El *Roman de Renard* y la cuentística española», en *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, 1986, pp. 953-968.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: «"Compassio" y "Co-redemptio" en las Cantigas de Santa María: Crucifixión y Juicio Final», *Archivo Español de Arte*, tomo 71, nº 281 (1998), pp. 17-35.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: «San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las Cantigas de Santa María: con unas reflexiones sobre el método iconográfico», *Literatura y cristiandad: homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez (con motivo de su jubilación): estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada, 2001, pp. 289-318.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.; TREVIÑO, P.: «Tradición del texto y tradición de la imagen en las "Cantigas de Santa María"», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 164 (2005), pp. 2-17.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: «La iconografía del Juicio Final en las *Cantigas de Santa María*» en PLANAS I FLOCEL, J. (dir.): *Manuscrits il·luminats. L'escenografia del poder durant els segles baixmedievals. I Cicle Internacional de Conferències d'Història de l'Art celebrat a Lleida els dies 24 i 25 de novembre de 2008*, Lleida, 2010, pp. 67-84.

DOUVIER, E.: «Les anomalies graphiques du Ms. 1182 du *Libro de los gatos* sont-elles les indices d'une évolution du système consonantique castillan?», *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, X (1985), pp. 39-70 y XII (1987), pp. 63-116.

DUBY, G.: *La Historia Hoy*, Barcelona, 1976 (1974).

DUBY, G.: *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, 1990.

DUTTON, B.: «The Sources of Berceo's *Signos del Juicio Final*», *Kentucky Romance Quarterly*, nº 20 (1973), pp. 247-255.

DUTTON, B.: «La fecha de nacimiento de Gonzalo de Berceo», *Berceo*, nº 94-95 (1978), pp. 265-268.

DYKMANS, M.: *Les Sermons de Jean XXII sur la vision béatifique*, Rome, 1973.

EDGERTON, S. Y., Jr.: *Pictures and Punishment. Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca, London, 1985.

EGUIA, J.: *Gaceo y Alaiza: pinturas murales góticas*, Vitoria, 1986.

ELIADE, M.; COULIANO, I. P.: *Diccionario de las religiones*, Barcelona, 2007.



EMMERSON, R. K.: *Antichrist in the Middle Ages. A Study of Medieval Apocalypticism, Art, and Literature*, Manchester, 1981.

ENCISO VIANA, E.: «Parroquia de San Miguel Arcángel», en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1968, pp. 183-216.

ERLANDE-BRANDENBURG, E.: *Le roi est mort. Études des les funeraillles, les sepultures et les tombeaux des rois de France jusqu'a la fin du XIII siècle*, Paris, 1975.

ESCUADERO J. A.: *Curso de Historia del Derecho. Fuentes e Instituciones Político-administrativas*, Madrid, 1990 (1985).

ESPAÑOL, F.: «El tema de la psicòstasi arran d'un portal romànic de la Catalunya Nova: Sant Miquel de la Portella», *Quaderns d'estudis medievals*, nº 2 (1980), pp. 94-101.

ESPAÑOL, F.: «Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)», *d'Art*, 10 (1984), pp. 125-176.

ESPAÑOL, F.: «Culte et iconographie de l'architecture dédiés a Saint Michel en Catalogne», *Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa*, XXVIII (1997), pp. 175-186.

FALQUE, E.: «Lucas de Tuy en Sevilla», en SAN BERNARDINO, J.; ALVAREZ SOLANO, E.; MIGUEL ZABALA, A. J. de (cords.): *Arqueólogos, historiadores y filólogos: homenaje a Fernando Gascó*, Sevilla, 1995, pp. 765-772.

FARCASIU, S.: «Social Purpose and Scholastic Method: the *Visión delectable* of Alfonso de la Torre», en BENABU, I. (ed.): *Circa 1492. Proceedings of the Jerusalem Colloquium: Litterae Judaeorum in Terra Hispanica*, Jerusalem, 1992, pp. 79-97.

FAURE, P.: «L'homme accompagné. Origines et développement du thème de l'ange gardien en occident», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuixà*, XXVIII (1997), pp. 199-212.

FAVREAU, R.: «Le thème épigraphique de la porte», *Cahiers de Civilisation médiévale*, vol. 34 (1991), pp. 267-280.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J.: «El biógrafo contemporáneo de santo Martino: Lucas de Tuy», en *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso sobre Santo Martino en el VIII Centenario de su obra literaria (1185-1985)*, León, 1987, pp. 305-335.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J.: *Las sociedades feudales*, Madrid, 1995.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J.: *La religiosidad medieval en España. Plena Edad Media (siglos XI-XIII)*, Gijón, 2005.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L.: «Imagen e intención. La representación de Santiago Apóstol en los manuscritos de las Cantigas de Santa María», *Anales de Historia del Arte*, 18 (2008), pp. 73-94.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L.: «"Este livro, com' achei, fez á our'e á loor de virgen santa maria". El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones», en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L.; RUIZ SOUZA, J. C. (coord.): *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms T-I-1, RBME*, Madrid, 2011, pp. 43-78.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L.: «Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio», *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, nº 8 (2012-2013), pp. 81-117.

FERNÁNDEZ GALLARDO, L.: «De Lucas de Tuy a Alfonso el Sabio: idea de la historia y proyecto historiográfico», *Revista de poética medieval*, nº 12 (2004), pp. 53-120.

FERNÁNDEZ DE LA CUESTA, I.: «La música de las *Cantigas de Santa María*. Salmos de alabanza, cantigas de loor», en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (coord.): *Sevilla 1248: Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998*, Sevilla, 2000, pp. 621-634.

FERREIRA, M. P.: «A propósito de una nueva lectura de la música de las *Cantigas de Santa María*», *Alcanate: Revista de estudios alfonsíes*, nº 5 (2006-2007), pp. 307-318.

FERRER, E.; LOZANO, F.; MAZUELOS, J. (coords.): *Salvación, Infierno, Olvido. Escatología en el mundo antiguo*, Sevilla, 2009.

FIDALGO FRANCISCO, E.: *Gautier, Berceo, Alfonso X: estructuras narrativas en la literatura románica medieval de carácter mariano*, Santiago de Compostela, 1993.

FIDALGO FRANCISCO, E.: «Las prosificaciones castellanas de las *Cantigas de Santa María* (algunas hipótesis)», *Revista de Literatura Medieval*, nº 13, 2 (2001), pp. 29-62.

FIDALGO FRANCISCO, E.: «Las prosificaciones castellanas de las *Cantigas de Santa María*: texto e imagen», *Revista de Literatura Medieval*, nº 15, 2 (2003), pp. 43-70.

FIDALGO LARRAGA, R.: «El diablo en los Milagros de Berceo», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, nº 6 (2002), revista online consultada el 8/02/14: <http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia6/RaqueFidalgo/menu.htm>.

FLICHE, A.: *La réforme grégorienne et la reconquête chrétienne (1057-1123)*, Paris, 1946.

FLÓREZ, E.: *España Sagrada*, tomo XXII, Madrid, 1767.

FOURNIÉ, M.: *Le Ciel peut-il attendre? Le culte du Purgatoire dans le Midi de la France (1320 environ-1520 environ)*, Paris, 1997.

- FOURNIER, P.: *Études sur Joachim de Flore et ses doctrines*, Paris, 1909.
- FOURQUIN, G.: *Señorío y feudalismo en la Edad Media*, Madrid, 1977.
- FRADEJAS, J.: «Las obras doctrinales de Berceo», en DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.): *Obra completa. Gonzalo de Berceo*, Madrid, 1992, pp. 89-112.
- FRAEMER, E. von: *Dos versiones castellanas de la Disputa del alma y el cuerpo del siglo XIV (edición y estudio)*, Helsinki, 1956.
- FRANCHINI, E.; GÓMEZ REDONDO, F.: «Debates medievales castellanos», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, 2002, pp. 376-390.
- FRANCHINI, E.: «Gonzalo de Berceo y los debates medievales», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (A Coruña, 18-22 de septiembre de 2001)*, tomo II, A Coruña, 2005, pp. 269-287.
- FRANCO, A.: «Influence française dans la sculpture gothique des cathédrales de Burgos, León et Tolède», *Studien zur Geschichte der Europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, Frankfurt, 1994, pp. 321-333.
- FRANCO, A.: «Juicios Finales en la escultura monumental de las catedrales de Burgos y León y sus áreas de influencia. Peculiaridades iconográficas hispánicas», CHRISTE, Y. (ed.): *De l'art comme mystagogie. Iconographie du Jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, Poitiers, 1996, pp. 175-198.
- FRANCO, A.: *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León, 1998.
- FRANCO, A.: *El retablo gótico de Cartagena y los alabastros ingleses en España*, Murcia, 1999.
- FRANCO, A.: «Escultura funeraria en León en el siglo XIII y su área de influencia», en *Arte d'Occidente. Temi e metodi. Studi in onore di Angiola Maria Romanini*, vol. 1, Roma, 1999, pp. 527-536.
- FRANCO, A.: «Las ilustraciones del Beato del monasterio de Santo Domingo de Silos. Consideraciones sobre cronología, autores y estilo», en *Beato de Liébana. Códice del Monasterio de Santo Domingo de Silos*, Barcelona, 2003, pp. 71-227.
- FRANCO, A.: «Un camino de ida y vuelta: alabastros ingleses en España de regreso a Inglaterra. Referencias iconográficas», en *El arte foráneo en España. Presencia e influencia. XII Jornadas Internacionales de Historia del Arte, Madrid, 22-26 de noviembre de 2004*, Madrid, 2005, pp. 237-253.
- FRANCO, A.: «Las Cantigas de Santa María. La plástica, la iconografía y devociones en la Baja Edad Media», *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, nº 7 (2010-2011), pp. 103-146.

- FRIEDMAN, J. B.: *The Monstrous Races in Medieval Art and Thought*, Harvard, 1981.
- FRUGONI, C.: «L'iconographie de la femme au cours des Xe-XIIIe siècles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XX (1977), pp. 177-188.
- GAIFFIER, B. de: «Pesée des âmes. A propos de la mort de l'empereur saint Henri II (1024)», *Etudes critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruselles, 1967, pp. 246-253.
- GANSHOF, F. L.: *El feudalismo*, Barcelona, 1981.
- GARCÍA, M.: *Obra y personalidad del Canciller Ayala*; Madrid, 1982.
- GARCÍA ÁLVAREZ, C.: «Los Milagros de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo y el Ms. Thott 128», *Escritos* (Medellín), XII.29 (2004), pp. 601-633.
- GARCÍA ANDOIN, F.: *El Canciller Ayala. Su obra y su tiempo (1332-1407)*; Vitoria, 1976.
- GARCÍA GARCÉS, N.: «¿Qué pensaba de la Virgen el pueblo castellano del siglo XIII?: doctrina mariana en la poesía de Gonzalo de Berceo», *Estudios Marianos*, 35 (1971), pp. 21-82.
- GARCÍA GUINEA, M. A.: *El Arte Románico en Palencia*, Palencia, 1975 (1961).
- GARCÍA GUINEA, M. A.: *El románico en Palencia*, Palencia, 1997.
- GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Burgos*, vols. I-IV, Aguilar de Campoo, 2002.
- GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, vols. I-II, Aguilar de Campoo, 2002.
- GARCÍA GUINEA, M. A.; PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Cantabria*, vols. I-III, Aguilar de Campoo, 2007.
- GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en La Rioja*, vols. I-II, Aguilar de Campoo, 2008.
- GARCÍA GUINEA, M. A., PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en el País Vasco*, vols. I-III, Aguilar de Campoo, 2011.
- GARCÍA HERRERO, M. C.: «La muerte y el cuidado del alma en los testamentos zaragozanos de la primera mitad del siglo XV», *Aragón en la Edad Media*, nº 6 (1984), pp. 209-246.
- GARCÍA HERRERO, M. C.: «El cuerpo que subraya. Imágenes de autoridad e influencia materna en fuentes medievales», *Turiaso*, nº 17 (2003-2004), pp. 155-174.

GARCÍA HERRERO, M. C.; FALCÓN, M. I.: «En torno a la muerte a finales de la Edad Media aragonesa», *En la España Medieval*, 29 (2006), pp. 153-186.

GARCÍA HERRERO, M. C.: «*Ostentatio mammaram*. Potencia y pervivencia de un gesto de autoridad materna», en CID LÓPEZ, R. M. (coord.): *Maternidades: representaciones y realidad social. Edades Antigua y Media*, Madrid, 2010, pp. 285-298.

GARCÍA LÓPEZ, J.: «La edición crítica de *Visión deleytable*: apostillas a un criterio neolachmanniano», en TORO, M. I. (ed.): *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, vol. I, Salamanca, 1989, pp. 365-370.

GARCÍA MARÍN, J. M.: *El oficio público en Castilla durante la Baja Edad Media*, Madrid, 1987 (1974).

GARCÍA RODRÍGUEZ, C.: *El culto de los santos en la España romana y visigoda*, Madrid, 1966.

GARCÍA TURZA, F. J.: *Documentación medieval del Monasterio de Valvanera. Siglos XIV-XV*, Logroño, 1990.

GARCÍA TURZA, F. J. (coord.): *El Camino de Santiago y la sociedad medieval*, Logroño, 2000.

GARCÍA UCLESIA, A.: *Los factores de diferenciación entre las personas en los fueros de la Extremadura castellano-aragonesa*, Sevilla, 1975.

GARCÍA-ARÁEZ, H.: *La miniatura en los códices de Beato de Liébana*, Madrid, 1992.

GARCÍA DE LA BORBOLLA, A.: «*La Praesentia*» y la «*Virtus*»: *La imagen y la función del santo a partir de la hagiografía castellano-leonesa del siglo XIII*, Abadía de Santo Domingo de Silos, 2002.

GARCÍA DE LA CONCHA, V.: «La mariología en Gonzalo de Berceo», en DUTTON, B.; GARCÍA TURZA, C.; GARCÍA, M. (eds.) [et al.]: *Obra completa. Gonzalo de Berceo*, Madrid, 1992, pp. 61-87.

GARCÍA DE DIEGO, E.: «Historia judicial de Aragón en los siglos VIII al XII», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XI (1934), pp. 75-210.

GARCÍA-GALLO, A.: «Aportación al estudio de los fueros», *Anuario de Historia del Derecho Español*, 26 (1956), pp. 386-446.

GARCÍA Y GARCÍA, A.: «Nuevas obras de Clemente Sánchez, arcediano de Valderas», *Revista Española de Teología*, XXXIV (1974), pp. 69-89.

GARGANTA, J. M.; FORCADA, V.: *Biografía y escritos de san Vicente Ferrer*, Madrid, 1956.

- GAUVARD, C.: «La Fama. Une parole fondatrice», *Médiévales*, 24 (1993), pp. 5-13.
- GAYA NUÑO, J. A.: «El Románico en la provincia de Vizcaya», *Archivo Español de Arte*, 61 (1944).
- GIL I RIBAS, J.: «La cuestión de la visión beatífica, ¿una cuestión política?», en IZQUIERDO, C.; BURGGRAF, J.; GUTIÉRREZ, J. L.; FLANDES, E. (dirs.): *Escatología y vida cristiana. XXII Simposio Internacional de Teología*, Pamplona, 2002, pp. 555-565.
- GINZBURG, C.: *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, Barcelona, 1976.
- GIORDANO, O.: *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*, Madrid, 1983.
- GIRAULT, M.: *Visages des pèlerins au Moyen Age: les pèlerinages européens dans l'art et l'épopée*, Saint-Léger-Vauban, 2001.
- GOETZ, U. C.: «L'iconographie de la Pesée des âmes dans la sculpture romane en France», *École Antique de Nimes*, Bulletin nº 24 (1993-1998), pp. 121-134.
- GOLDSCHMIDT, W.: «El pórtico de San Vicente, en Ávila», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI (1935), pp. 259-273.
- GÓMEZ, N. M.: «La representación del Infierno devorador en la miniatura medieval», *Memorabilia*, 12 (2009-2010), pp. 269-287.
- GÓMEZ GÓMEZ, A.: *El arte Románico en Álava, Guipúzcoa y Vizcaya. Perspectivas historiográficas*, Bilbao, 1996.
- GÓMEZ GÓMEZ, A.: *El protagonismo de los otros. La imagen de los marginados en el Arte Románico*, Bilbao, 1997.
- GÓMEZ GÓMEZ, A.: «La iconografía del parto en el arte Románico hispano», *Príncipe de Viana*, 213 (1998), pp. 79-102.
- GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana I: La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, 1998.
- GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana II: El desarrollo de los géneros. La ficción caballerescas y el orden religioso*, Madrid, 1999.
- GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana III: Los orígenes del Humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II*, Madrid, 2002.
- GÓMEZ REDONDO, F.: *Historia de la prosa medieval castellana VI: El reinado de Enrique IV: el final de la Edad Media. Conclusiones, guía de lectura, apéndices, índices*, Madrid, 2007.

GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M. J.: «Los castigos y los premios: infierno, purgatorio y paraíso en el *Lucidario*», en ALVAR, C.; LUCÍA, J. M. (eds.): *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV»*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, Alcalá de Henares, 1996, pp. 367-377.

GÓMEZ SIERRA, E.: «Una visión de la *Visión delectable*», en NASCIMENTO, A. A.; ALMEIDA, C. (eds.): *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1991)*, vol. II, Lisboa, 1991, pp. 357-360.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, G.: «La *Visión delectable* de Alfonso de la Torre: Teoría de las artes liberales», *Cuadernos de Aldeu*, 4, 1 (1988), pp. 31-46.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, I.: *El Rimado de Palacio: una visión de la sociedad entre el testimonio y el tópico*, Vitoria-Gasteiz, 1990.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, J.: «Estructura y unidad en el *Libro de miseria de omne*», en FERNÁNDEZ LÓPEZ, D.; RODRÍGUEZ GALLEGO, F. (eds.): *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria. Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica (ALEPH)*, vol. I, Santiago de Compostela, 2006, pp. 165-174.

GONZÁLEZ CEMPELLÍN, J. M.: *Torres de las Encartaciones*, Bilbao, 2004.

GONZÁLEZ DÁVILA: *Teatro eclesiástico de las Iglesias metropolitanas y Catedrales de los Reynos de las dos Castillas: Vidas de sus Arzobispos, y Obispos, y cosas memorables de sus sedes*, Madrid, 1650.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.: *Regesta de Fernando II*, Madrid, 1943.

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, J.: *El reino de Castilla en la época de Alfonso VIII*, vol. I, Madrid, 1960.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C. (ed.): *La otra historia. Sociedad, cultura y mentalidades*, Bilbao, 1993.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): *El discurso legal ante la muerte durante la Edad Media en el nordeste peninsular*, Bilbao, 2006.

GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs): *La muerte en el nordeste de la Corona de Castilla a finales de la Edad Media. Estudios y documentos*, Bilbao, 2014.

GONZÁLEZ-VARAS, A.: *La protección jurídico-canónica y secular de los peregrinos de la Edad Media: origen y motivos*, Santiago de Compostela, 2003.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *La Literatura en las Artes. Iconografía e Iconología de las Artes en el País Vasco*, Donostia, 1987.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: *Método iconográfico*, Vitoria, 1991.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M.: «Catedral de Santa María de Vitoria-Gasteiz. Iconografía de sus tímpanos», *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 21, nº 41 (2012), pp. 1-199.

GOUGH, M.: *The early christians*, Londres, 1961.

GOUSSET, M. T.; FLEURIER, N.: *Eden, le jardin médiéval à travers l'enluminure, XIIIe-XVIe siècle*, Paris, 2001.

GRAEF, H. C.: *La mariología y el culto Mariano a través de la historia*, Barcelona, 1968.

GRANT, L.: «Saint Michel peseur d'âmes sur les portails gothiques du Jugement dernier vers 1200», en BOUET, P.; OTRANTO, G.; VAUCHEZ, A.; VINCENT, C. (dirs.) *Rappresentazioni del Monte e dell'Arcangelo san Michele nella letteratura e nelle arti. Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dan la littérature et dans les arts. Atti del Terzo Convegno Internazionale dedicato all'Arcangelo Michele*, Bari, 2011.

GRANT CASH, A.: «Holy Mary Intervenes for the Clergy in the *Cantigas* of Alfonso X and in the *Milagros* of Berceo: Observations Concerning the Implicit Audience», *Bulletin of Cantigueiros de Santa María*, 8 (1996), pp. 3-13.

GROULT, P.: «La *disputa del alma y del cuerpo*: sources et originalité», en *Literary and Linguistic Studies in Honor of Helmut A. Hatzfeld*, Washington, 1964, pp. 221-229.

GROULT, P.: «Sánchez de Vercial y su *Libro de los Exemplos por A. B. C.*», *Cuadernos del Sur*, 10 (1968-1969), pp. 1-33.

GRUNDMANN, H.: *Studien über Joachim von Floris*, Berlin, 1927.

GUADALAJARA, J.: *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, 1996.

GUADALAJARA, J.: *El Anticristo en la España medieval*, Madrid, 2004.

GUERRA, M.: *Simbología románica. El cristianismo y otras religiones en el arte románico*, Madrid, 1986.

GUIANCE, A.: «El espacio del suicidio en la España medieval: el milagro del suicida resucitado en el *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*», *Temas medievales*, vol. 1 (1991), pp. 127-141.

GUIANCE, A.: *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, 1998.

GUTIÉRREZ, A.: *La reforma gregoriana y el renacimiento de la cristiandad medieval*, Bogotá (Colombia), 1983.



GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, tomo II, Madrid, 2005.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: «La pintura en el territorio burgalés en los siglos XIII y XIV: El desarrollo del estilo gótico lineal», en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. (dir.): *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 273-300.

GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L.: *Las iglesias románicas de la ciudad de Ávila*, Ávila, 1982.

HARO, M.: «La ficción como elemento didáctico en la *Visión deleytable* de Alfonso de la Torre», en TORO PASCUA, M. I. (ed.): *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, vol. I, Salamanca, 1994, pp. 445-451.

HARO, M.: *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Valencia, 1995.

HARO, M.: *La imagen del poder real a través de los compendios de castigos castellanos del siglo XIII*, Londres, 1996.

HARO, M.: «Función y contexto del diálogo en el *Lucidario*», en ALVAR, C.; LUCÍA, J. M. (eds.): *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV», Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994*, Alcalá de Henares, 1996, pp. 379-398.

HARO, M.: «*Lucidario*», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, 2002, pp. 836-840.

HARO, M.: *Literatura de castigos en la Edad Media: libros y colecciones de sentencias*, Madrid, 2003.

HEMMERDINGER-ILLIANDON, D.: «Les données archéologiques dans la vision grecque des sermons de Saint Ephrème le Syrien», *Cahiers Archéologiques*, vol. 13 (1962), pp. 29-37.

HENRIET, P.: «Sanctissima patria. Points communs entre les trois oeuvres de Lucas», *Cahiers de linguistique et de civilisation hispanique médiévales*, 24 (2001), pp. 249-278.

HENRIET, P.: «Hagiographie léonaise et pédagogie de la foi: les miracles d'Isidore de Séville et la lutte contre l'hérésie (XIe-XIIIe siècle)», en *L'enseignement religieux dans la couronne de Castille. Incidences spirituelles et sociales (XIIIe-XVIe siècles)*, Madrid, 2003, pp. 1-28.

HENRIET, P.: «*Protector et defensor omnium*. Le culte de saint Michel en péninsule ibérique (Haut Moyen Âge)», en BOUET, P., OTRANTO, G. VAUCHEZ, A. (dirs.): *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale. Culte et sanctuaires de saint Michel*

dans *l'Europe médiévale. Atti del Congresso Internazionale di studi (Bari-Monte Sant'Angelo, 5-8 aprile 2006)*, Bari, 2007, pp. 113-131.

HERNÁNDEZ, F. J.: *Las rentas del rey. Sociedad y fisco en el Reino castellano del siglo XIII. Estadísticas, mapas e índices*, vol. II, Madrid, 1993.

HERNÁNDEZ DE LAS HERAS, F.: *La iglesia de San Vicente de Ávila y ampliado con un estudio sobre la capilla de San Segundo*, Ávila, 1992 (2<sup>o</sup> ed.).

HERNANDO GARRIDO, J. L.: «La representación del diablo en la escultura románica palentina», *Codex Aquilarensis*, nº 11 (1994), pp. 177-214.

HERRERO ROMERO, L.: «Notas iconográficas sobre el tránsito del alma en el románico español», en YARZA, J. (ed.): *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra, 1984, pp. 13-51.

HILDBURG, W. L.: «An English alabaster carving of St. Michael weighing a soul», *Burlington Magazine*, 89 (1947), pp. 129-131.

HILL, N.: *Die Eschatologie gregors des Grossen*, Freiburg i. Br, 1942.

HOLLAS, M. L.: *Lucas of Tuy and Thirteenth Century León*, New Haven C. T., 1985.

HUERTA HUERTA, P. L.: «La pintura mural tardogótica en el norte de la provincia de Palencia y sur de Cantabria», *Pátina*, 8 (1997), pp. 106-115.

HUERTA HUERTA, P. L.: «Las visiones infernales: pecados, pecadores y tormentos», en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2006, pp. 81-116.

HUETE, M.: «La religiosidad popular en la plena Edad Media a través de las Cantigas de Santa María (s. XIII)», en *Religiosidad popular en España: actas del Simposium: ¼-IX-1997*, vol. 2, Madrid, 1997, pp. 135-158.

HUIDOBRO, L.: «Rebolledo de la Torre», *La Hormiga de Oro*, nº 48 (1931), pp. 168-170.

HUIDOBRO, L.: «Breve historia y descripción de la Muy Leal Villa de Aguilar de Campoo», *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*, nº 12 (1954), pp. 7-232.

HUIZINGA, J.: *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 2001 (1978).

IBÁÑEZ PÉREZ, A. C.: «Comentario nº 209», en el catálogo de la exposición *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, Salamanca, 1988, pp. 338-341.

IBÁÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Gonzalo de Berceo y las Literaturas Transpirenaicas. Lectura Cortés de su Obra Mariana*, Logroño, 1995.

IÑIGUEZ ALMECH, F.: «Sobre tallas románicas en el siglo XII», *Príncipe de Viana*, 112-113 (1968), pp. 181-235.

IRISO, S.: «Consuelo y doctrina en los “Exemplos muy notables”», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura*, 1999, pp. 1015-1029.

ITURRATE, J.: *El Santuario de la Virgen de la Encina. Arceniega (Álava)*, Vitoria, 1980.

IZQUIERDO, C. (dir.): *Diccionario de Teología*, Pamplona, 2007.

JACOB, R.: «Le Jugement de Dieu et la formation de la fonction de juger dans l'histoire européenne», *Histoire de la Justice*, 4 (1991), pp. 53-78.

JACOB, R.: *Images de la Justice. Essai sur l'iconographie judiciaire du Moyen Âge à l'âge classique*, Paris, 1994.

JONES, C. A.: «Algunas versiones más del *Debate entre el cuerpo y el alma*», *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, 1963, pp. 110-134 (*Collana di Testi e Studi Ispanici*, 6).

JURADO, J.; LIDA DE MALKIEL, M. R.: «Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del “Libro de buen amor”», *Revista de Filología Hispánica*, 2 (1940), pp. 105-150.

JURADO, J.: *Bibliografía sobre Juan Ruiz y su «Libro de buen amor»*, Madrid, 1993.

KAEPPELI, T.: «Jacopo de Benevento O. P.», *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, 1 (1951), pp. 463-479.

KAPPLER, C.: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, 1986.

KANTOR, S.: «Semiotic análisis of a medieval miracle: Gonzalo de Berceo's *The fornicating sexton*», *Poetics Today*, 4 (1983), pp. 723-771.

KANTOROWICZ, E. H.: *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, 1985 (1957).

KELLER, J. E.; LINKER, R. W.: «Las traducciones castellanas de las Cantigas de Santa María», *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 221-293.

KENAAN, N.; BARTAL, R.: «Quelques aspects de l'iconographie des vingt-quatre Vieillards dans la sculpture française du XIIIe s.», *Cahiers de civilisation médiévale*, vol. 24 (1981), pp. 233-239.

KISSEL, O. R.: *Die Juistitia. Reflexionen über ein Symbol und seine Darstellung in der bildenden Kunst*, Munich, 1984.

KLEIN, P. K.: «Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Âge (IX-XIIIe s.)», en CHRISTE, Y. (ed.): *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques. IIIe-XIIIe siècles*, Genève, 1979, pp. 135-186.

KLEIN, P. K.: «Programmes eschatologiques, fonction et réception historiques des portails du XXe s.: Moissac - Beaulieu - Saint-Denis», *Cahiers de Civilisation médiévale*, XXXIII (1990), pp. 317-349.

KNÖRR, H.; MARTÍNEZ DE MADINA, E.: *Toponimia de Vitoria I. Ciudad*, Bilbao, 2009.

KNUST, H.: *Dos obras didácticas y dos leyendas*, Madrid, 1878.

LABROUSSE, E. (coord.): *L'histoire social. Méthodes et sources*, París, 1967.

LACARRA, M. J.: «El *Libro de los gatos*: hacia una tipología del "enxienplo"», en FONQUERNE, Y. R.; EGIDO, A. (eds.): *Formas breves de relato*, Zaragoza, 1986, pp. 19-34.

LACARRA, M. J.; LÓPEZ ESTRADA, F.: *Orígenes de la prosa. Historia de la Literatura Española*, 4, Madrid, 1993.

LACARRA, M. J. (ed.): *Cuento y novela corta en España. 1. Edad Media*, Barcelona, 1999.

LACARRA, M. J.: «*Libro de los ejemplos por A. B. C.*», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, 2002, p. 815-817.

LACARRA, M. J.: «*Libro de los gatos*», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, 2002, pp. 818-820.

LACETERA, M.: «Apuntaciones acerca de *Flores de filosofía*», *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bari*, 3ª serie, 1, pp. 161-172.

LACOSTE, J. Y. (dir.): *Diccionario Akal Crítico de Teología*, Madrid, 2007.

LADARIA, L. F.: «Fin del hombre y fin de los tiempos», en SESBOÛÉ, B. (dir.): *Historia de los dogmas. Tomo II: El hombre y su salvación*, Salamanca, 1996, pp. 309-356.

LADERO QUESADA, M. A.: *Espacios del hombre medieval*, Madrid, 2002.

LAFORA, C. R.: *Por los caminos del románico porticado. Una fórmula arquitectónica para albergar el derecho a la libertad*, Madrid, 1988.

LAHOZ, M. L.: «El Tímpano del Juicio Final de la Catedral de Vitoria. Aspectos iconográficos», *Sancho el Sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, nº 4 (1994), pp. 181-199.

LAHOZ, M. L.: *El arte Gótico en Álava*, Vitoria, 1999.

LAHOZ, M. L.: «El pórtico de San Miguel: espejo y reflejo de la historia vitoriana», *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales=ondasunen artapen eta berriztapena*, nº 5 (2004), pp. 35-38.

LAMAÑA, J. M.: «Los instrumentos musicales en la España medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica», *Miscellanea Barcinonensia*, 35 (1973), pp. 59-72.

LANDÁZURI Y ROMARATE, J. J.: *Historia civil, eclesiástica, política y legislativa de la M.N y M.L. ciudad de Victoria*, Bilbao, 1975 (ed. facsímil 1780).

LAURENTIN, R.: *Maria, Ecclesia, Sacerdotium. Essai sur le développement d'une idée religieuse*, Paris, 1952.

LEAL, E.: «La fuerza ilocutiva en los debates medievales castellanos de controversia y su plasmación lingüística», *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales*, nº 6 (2008, <http://e-spania.revues.org/13833?&id=13833>, consultado el 28/02/14).

LEAL DE MARTÍNEZ, M. T.: *Gómez Manrique, su tiempo y su obra*, Recife, 1959.

LECANDA, J. A.; TOBALINA, L.: «Pecado y penitencia. Mentalidades y sociedad en la Plena Edad Media a través de la iconografía románica del Camino de Santiago en Araba», *Clio & Crimen*, nº 9 (2012), pp. 399-570.

LECLERCQ-KADANER, J.: «De la Terre-Mère à la Luxure. A propos de la migration des symboles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVIII (1975), pp. 37-47.

LECOUTEUX, C.: «Les Cynocéphales. Etudes d'une tradition tératologique de l'Antiquité au XIIe s.», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 24 (1981), pp. 117-128.

LECOUTEUX, C.: *Fantasmas y aparecidos en la Edad Media*, Barcelona, 1999.

LEDESMA, M. L.: «Acerca de las ordalías y del duelo judicial "de escudo y bastón" en el Aragón medieval», en *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, 1986, pp. 999-1006.

LE DON, G.: «Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'enfer», *Cahiers de civilisation médiévales*, vol. 22 (1979), pp. 363-372.

LEFÈVRE, Y.: *L'Elucidarium et les Lucidaires (Contribution par l'histoire d'un texte, à l'histoire des croyances religieuses en France au Moyen Âge)*, Paris, 1954.

LE GOFF, J.: «Las mentalidades. Una historia ambigua», en LE GOFF, J.; NORA, P. (dirs.): *Hacer la historia. Nuevos temas*, vol. III, Barcelona, 1980, pp. 81-97.

LE GOFF, J.: *El nacimiento del purgatorio*, Madrid, 1985 (1981).

LE GOFF, J.: *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, 1985.

LE GOFF, J.: «La nueva historia», en LE GOFF, J.; CHARTIER, R.; REVEL, J. (dirs.): *La nueva historia*, Bilbao, 1988, pp. 263-294.

LE GOFF, J.: «Más Allá», en LE GOFF, J. y SCHMITT, J. C. (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, 2003, pp. 497-506.

LERNER, R. E.: *Refrigerio dei santi. Gioachino da Fiore e l'escatologia medievale*, Roma, 1995.

LEVY-BRUHL, H.: *La preuve judiciaire. Etude de sociologie juridique*, Paris, 1964.

LIANO, E.: «El tema del Juicio Final en la fachada de la catedral de Tarragona», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo II, nº 3 (1989), pp. 101-109.

LIDA DE MALKIEL, M. R.: «La visión de trasmundo en las literaturas hispánicas», en PATCH, H. R.: *El otro mundo en la literatura medieval*, Madrid, 1983, pp. 371- 450.

LINAGE, J. A.: «El Sacramental del sepulvedano Clemente Sánchez y el Catecismo del obispo segoviano Pedro de Cuéllar», *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, tomo 23, nº 85-87 (1977), pp. 295-314.

LINEHAN, P.: «Fechas y sospechas sobre Lucas de Tuy», *Anuario de Estudios Medievales*, 32/1 (2002), pp. 19-38.

LITTLE, L. K.: «Pride Goes before Avarice: Social Change and the Vices in Latin Christendom», *The American Historical Review*, vol 76, nº1 (1971), pp. 20-23.

LLITERAS, M.: «Sobre el proceso de traducción de la *Disputa del alma y el cuerpo* (fragmento de Oña)», *Cuadernos de Filología. Studia Lingüística Hispanica*, II, 3 (1986), pp. 105-129.

LLOMPART, G.: «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.

LLOMPART, G.: «El Ángel Custodio en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media (fiesta, teatro, iconografía)», *Fiestas y Liturgia. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez. Fêtes et liturgie. Actes du colloque tenu à la Casa de Velázquez. 12/14-XII-1985*, Madrid, 1988, pp. 249-269.

LLOP, M.: *San Vicente Ferrer y los aspectos socioeconómicos del mundo medieval*, Valencia, 1995.

LOMBA, J.: «Los debates intelectuales medievales en el pensamiento judío», en IGLESIA, J. I de la (coord.): *Conflictos sociales, políticos e intelectuales en la España de los siglos XIV y XV. XIV Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 4 al 8 de agosto de 2003*, Nájera, 2004, pp. 253-284.

LÓPEZ ELUM, J.: *Interpretando la música medieval del siglo XIII: las "Cantigas" de Santa María*, Valencia, 2005.

LÓPEZ SOBRINO, J.: *La iglesia de San Nicolás de Bari, Burgos*, Burgos, 1990.

LÓPEZ DE GUEREÑU, G.: *Álava. Solar de arte y de fe*, Vitoria, 1962.

LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: *Templo de Nuestra Señora de la Asunción de Tuesta*, Vitoria, 1986.

LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: *Pays Basque Roman. Álava, Biscaye, Guipúzcoa, Yonne*, 1997.

LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: «El "Engullidor": Hacia una tipología de la máscara de horror en la escultura románica», en IGLESIA DUARTE, J. I. de la (coord.): *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval: IX Semana de Estudios Medievales, Nájera, 1998*, Logroño, 1999, pp. 305-326.

LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: «El programa iconográfico de las pinturas murales góticas de la parroquia de Gaceo (Álava)», en PASTOR, E. (coord.): *La Llanada Oriental a través de la historia: claves desde el presente para comprender nuestro pasado*, Vitoria-Gasteiz, 2003, pp. 61-80.

LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: «La iconografía del infierno en las pinturas medievales», en LÓPEZ OJEDA, E. (coord.): *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito, represión. XXII Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 1 al 5 de agosto de 2011*, Logroño, 2012, pp. 309-334.

LÓPEZ DE OCÁRIZ, J. J.: «El Juicio Final en ejemplos del gótico inicial. Iconografía de un drama en cinco actos», en LÓPEZ OJEDA, E. (coord.): *De la Tierra al Cielo. Ubi sunt qui ante nos in hoc mundo fuere? XXIV Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 29 de julio al 2 de agosto de 2013*, Logroño, 2014, pp. 297-342.

LÓPEZ DE SILANES, I.: «Sepulcro de doña Blanca de Navarra en Santa María la Real de Nájera. El sepulcro de la infanta deseada», *La Rioja. Suplemento dominical* (11 de octubre de 1998), pp. 6-7.

LUBAC, H.: *La posterité spirituelle de Joachim de Flore*, Paris, 1979.

LUCÍA, J. M.: «Un nuevo testimonio de *Flores de filosofía*: el Ms. II.569 de la Biblioteca del Palacio Real de Madrid», *Revista de Literatura Medieval*, nº 6 (1994), pp. 211-223.

MÂLE, E.: *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1995 (1908).

MÂLE, E.: *El Gótico. La Iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, 1986 (1925).

MÂLE, E.: *El arte religioso del siglo XIII en Francia. El gótico*, Madrid, 2001.

MANSELLI, R.: «L'Echatologia di S. Gregorio Magno», en *Ricerche di storia religiosa*, I, Roma, 1954, pp. 72-83.

MANSO PORTO, C.: *Arte gótico en Galicia: los Dominicos*, vol. I, La Coruña, 1993.

MANZARBEITIA, S.: *La pintura mural medieval en torno al Alto Campoo*, Palencia, 2001.

MANZARBEITIA, S.: «San Cristóbal», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1 (2009), pp. 43-49.

MANZARBEITIA, S.: «El mural de San Cristobalón en la iglesia de San Cebrián de Mudá. Pintura medieval y devoción popular: del mítico Cinocéfalos al Polifemo cristiano», *Anales de Historia del Arte*, nº extra 1 (2010), pp. 293-309.

MARCHAND, J. W.: «Gonzalo de Berceo's *De los signos que aparecerán antes del Juicio*», *Hispanic Review*, 45 (1977), pp. 283-295.

MARIGORTA, J. M. de: *Nuestra Señora de la Encina*, Vitoria, 1950.

MARIÑO, B.: «Sicut in Terra et in Inferno: la portada del Juicio de Santa María de Tudela», *Archivo Español de Arte*, t. 62, nº246 (1989), pp. 157-168.

MARKOW, D.: «The Soul of the Sinner. The Soul of the Saint: Some Aspects of the Iconography of Particular Judgment», *Perceptions*, t. 3 (1983-1984), pp. 17-25.

MARSAN, R. E.: *Itinéraire Espagnol du conte medieval (VIII-XV siècles)*, Paris, 1974, pp. 172-173.

MARTÍN DAZA, C.: «Hacia una nueva edición del *Espéculo de los Legos*», en PARRILLA, C. et alii (eds.): *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, tomo II, A Coruña, 1998, pp. 417-429.

MARTÍN DAZA, C.: «Observaciones sobre la estructura y función de los *exempla* en el *Espéculo de los Legos*», en FORTUÑO, S.; MARTÍNEZ ROMERO, T. (eds.): *Actes del VII Congrès de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, vol II, Castelló, 1999, pp. 395-408.



MARTÍN DAZA, C.: «Espéculo de los legos», en ALVAR, C., LUCÍA MEGÍAS, J. M.: *Diccionario filológico de Literatura medieval española. Textos y transmisión*, Madrid, 2002, pp. 472-475.

MARTÍN MARTÍN, J. L.; LINAGE CONDE, A.: *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Salamanca, 1987.

MARTÍN SÁNCHEZ, M. A.: *Miguel, el Arcángel de Dios en Canarias. Aspectos socio-culturales y artísticos*, Tenerife, 1991.

MARTIN-BAGNAUDEZ, J.: «Les representations romanes de l'avare. Étude iconographique», *Revue d'Histoire de la Spiritualité*, nº 50 (1974), pp. 397-432.

MARTÍNEZ GARCÍA, L.: *La asistencia a los pobres en Burgos en la Baja Edad Media. El Hospital de Santa María La Real (1341-1500)*, Burgos, 1981.

MARTÍNEZ GIJÓN, J.: «La prueba judicial en el Derecho territorial de Navarra y Aragón durante la Baja Edad Media», *Anuario de Historia del Derecho Español*, XXXI (1961), pp. 17-55.

MARTÍNEZ TORREJÓN, J. M.: «Debate y disputa en los siglos XIII y XIV castellanos», *Medievo y Literatura. Actas de V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Vol. III, Granada, 1995, pp. 275-286.

MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: «¿Alegorías de la lucha entre el bien y el mal? Aportación al estudio de las fuentes escritas y visuales que sirven de inspiración a los enfrentamientos entre hombres y bestias en el arte medieval», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº XCVIII (2006), pp. 257-290.

MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: «"La femme aux serpents". Evolución iconográfica de la representación de la lujuria en el Occidente europeo medieval», *Clío & Crimen*, 7 (2010), pp. 137-158.

MARTÍNEZ DE LAGOS, E.: «Discursos visuales y mentalidad religiosa. La Femme-aux-serpents y el uso de imágenes antitéticas en la escultura románica», *Brocar*, 38 (2014), pp. 45-64.

MARTÍNEZ DE SALINAS OCIO, F.; USABIAGA, J. J.: «Arte Medieval», en *Arte y arquitectura en el País Vasco. El patrimonio del Románico al siglo XX*, San Sebastián, 2003, pp. 13-51.

MARTÍNEZ Y SANZ, M.: *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866.

MARTINO, E. de: *Morte e pianto rituale: dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino, 2000 (1958).

MARTINS, M.: «O Vergel de consolação», *Brotéria. Cristianismo e Cultura*, XLIX, 5 (1949), pp. 420-434.

MATEO GÓMEZ, I.: «El “Roman de Renard” y otros temas literarios tallados en las sillerías de coro góticas españolas», *Archivo Español de Arte*, tomo 45, nº 180 (1972), pp. 387-400.

MATEO-SECO, L. F.: «La escatología en san Agustín», en IZQUIERDO, C.; BURGGRAF, J.; GUTIÉRREZ, J. L.; FLANDES, E. (dirs.): *Escatología y vida cristiana. XXII Simposio Internacional de Teología*, Pamplona, 2002, pp. 327-352.

MAURY, A.: «Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pèsement des âmes et sur les croyances qui s'y rattachaient», *Revue Archéologique*, t. I (1844), pp. 235-249 y 291-307.

MAYOL, J. R.: «Sobre la fecha de la *Disputa del alma y el cuerpo*», *Bulletin Hispanique*, 98, 2 (1996), pp. 253-260.

MCDANNELL, C.; LANG, B.: *Historia del cielo. De los autores bíblicos hasta nuestros días*, Madrid, 2001.

MCWILLIAM, J. E.: *Death and Resurrection*, Delaware, 1986.

MENÉNDEZ PELÁEZ, J.: «La tradición mariológica en Berceo», en GARCÍA TURZA, C. (ed.): *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Logroño, 1981, pp. 113-127.

MENÉNDEZ PELÁEZ, J.: «Berceo: poesía y teología», en CROSAS, F. (ed.): *La hermosa cobertura. Lecciones de Literatura Medieval*, Pamplona, 2000, pp. 207-249.

MENÉNDEZ PIDAL, G.: *Sobre la miniatura española en la Alta Edad Media: corrientes culturales que revela*, Madrid, 1958.

MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Textos medievales españoles*, Madrid, 1976.

MERBACK, M. B.: *The Thief, the Cross and the Wheel. Pain and the Spectacle of Punishment in Medieval and Renaissance Europe*, Chicago, 1999.

MERINO, J.: *El viaje al más allá en las literaturas hispánicas hasta Berceo*, Logroño, 2009.

MILHOU, A.: *Colón y su mentalidad mesiánica en el ambiente franciscanista español*, Valladolid, 1983.

MILOSEVIC, D.: *The Last Judgment*, Vaduz, 1964.

MIRANDA GARCÍA, C.: «Aproximaciones a las fuentes literarias de las personificaciones de vicios y virtudes del «Libro de horas moralizante» (Vit. 24-3) de la Biblioteca Nacional de Madrid», *Lecturas de Historia del Arte*, II (1990), pp. 249-254.

MITRE, E.: «La muerte y sus discursos dominantes entre los siglos XIII y XV (Reflexiones sobre recientes aportes historiográficos)», en SERRANO, E. (ed.): *Muerte, religiosidad y cultura popular, siglos XIII-XVIII*, Zaragoza, 1994, pp. 15-34.

MONSALVO, J. M.: «Historia de los poderes medievales, del Derecho a la Antropología (el ejemplo castellano: monarquía, concejos y señoríos en los siglos XII-XV)», en BARROS, C. (ed.): *Historia a debate. Medieval*, Santiago de Compostela, 1995, pp. 81-149.

MONTANER, A.: «Las prosificaciones de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X en el *Códice Rico*: datación filológica y paleográfica», *Emblemata: Revista aragonesa de emblemática*, 13 (2007), pp. 179-193.

MONTEIRA, I.: «Las formas del pecado en la escultura románica castellana. Una interpretación contextualizada en relación con el Islam», *Codex Aquilarensis*, nº 21 (2005), pp. 51-83.

MONTERO, A. M.: «La divulgación de la ciencia en el *Lucidario* de Sancho IV», *Lemir*, 11 (2007), pp. 179-196.

MONTOYA MARTÍNEZ, J. J.: *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media. (El milagro literario)*, Granada, 1981.

MONTOYA MARTÍNEZ, J. J.: *Composición, estructura y contenido del cancionero marial de Alfonso X*, Murcia, 1999.

MORALEJO, S.: «Pour l'interprétation iconographique du portail de l'Agneau à Saint-Isidore de Leon: Les signes du Zodiaque», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, nº 8 (1977), pp. 137-173.

MORALEJO, S.: «El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria», en VILLANUEVA, C. (coord.): *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y Pensamiento*, Santiago de Compostela, 2011 (1988), pp. 19-36.

MORALEJO, S.: «D. Lucas de Tuy y la "actitud estética" en el arte medieval», *Evphrosyne. Revista de filología clásica*, vol. XXII (1994), pp. 341-346.

MORÍN, E.: *El hombre y la muerte*, Barcelona, 2007 (París, 1970).

MORÍN, A.: *Pecado y delito en la Edad Media. Estudio de una relación a partir de la obra jurídica de Alfonso el Sabio*, Córdoba (Argentina), 2009.

MORRÁS RUIZ-FALCÓ, M.: «*Mors bifrons*: las élites ante la muerte en la poesía de cancionero», en AURELL, S.; PAVÓN, J. (eds.): *Ante la muerte. Actitudes, espacios y formas en la España medieval*, Pamplona, 2002, pp. 157-195.

MORREALE, M.: «Clemente Sánchez. Libro de los ejemplos por A. B. C. Edición crítica, estudio y notas de Andrea Baldissera», *Revista de literatura medieval*, nº 18 (2006), pp. 321-326.

- MOYA VALGAÑÓN, J. G.: *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, vols. I-III, Madrid, 1975.
- MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.): *Historia del Arte en La Rioja. Alta Edad Media, Románico y Gótico*, Logroño, 2006.
- MUCHEMBLED, R.: *Culture populaire et culture des elites dans la France moderne (XVe-XVIIIe siècle)*, París, 1978.
- MÜLLER, C. D. G.: *Die Engellehre der Koptischen Kirche*, Wiesbaden, 1959.
- MUNDI, F.; SÁIZ, A.: *Las prosificaciones de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Barcelona, 1987.
- MÚÑIZ, J.: *Imágenes del arcángel san Miguel en Bizkaia: Una propuesta de análisis de la imaginería gótica*, trabajo de fin de máster inédito dirigido por Pedro Echeverría Goñi, (Facultad de Letras, Universidad del País Vasco), Vitoria, 2011.
- MÚÑIZ, J.: *Reflejos de Flandes. La escultura mueble tardogótica en Bizkaia*, Bilbao, 2011.
- MUÑOZ-BAROJA, J.; IZAGUIRRE, M. (coords.): *Monumentos de Bizkaia. Monumentos nacionales*, tomo I, Zamudio, 1987.
- MUÑOZ Y ROMERO, T.: *Colección de Fueros Municipales y Cartas Pueblas de los reinos de Castilla, León, Corona de Aragón y Navarra*, Madrid, 1970.
- MURO, J. R.: «La castidad del clero bajomedieval en la diócesis de Calahorra», *Historia. Instituciones. Documentos*, nº 20 (1993), pp. 261-282.
- NEISKE, F.: «Réforme clunisienne et réforme de l'Église au temps de l'abbé Hugues de Cluny», en *La reforma gregoriana y su proyección en la cristiandad Occidental. Siglos XI-XII. Semana de Estudios Medievales, Estella 18-22 de julio de 2005*, Pamplona, 2006, pp. 335-360.
- NEUGAARD, E. J.: «Les col·leccions de Exempla en la literatura catalana medieval», en TORRES-ALCALÁ, A. (coord.): *Josep María Solà-Solé: homage, homenaje, homematge: (miscelánea de estudios de amigos y discípulos)*, vol. 1, Barcelona, 1984, pp. 165-168.
- NICOLÁS, I.: «Clemente Sánchez de Bercial: arcediano de Valderas (1419-1426)», en *El pasado histórico de Castilla y León (actas del I Congreso de Historia de Castilla y León celebrado en Valladolid, del 1 al 4 de diciembre de 1982)*, vol. 1, 1983, pp. 315-324.
- NOGUES, J.: *Estudio sobre el Roman de Renard; su relación con los cuentos españoles y extranjeros*, Salamanca, 1956.

NORDSTRÖM, C. D.: «Text and myth in some Beatus miniatures», *Cahiers Archéologiques*, XXVI (1977), pp. 117-120.

NTEDIKA, J.: *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts. Etude de patristique et de liturgie latines (Ive-VIIIe s.)*, Louvain, 1971.

NUET, M.: «Pecadores y castigos en los infiernos góticos catalanes. El retablo de Ramón de Mur de Santa María de Guimerá», en MELERO, M. L. *et al.* (coords.): *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, 2001, pp. 563-574.

NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: «La indumentaria como símbolo en la iconografía funeraria», en *La idea y el sentimiento de la muerte en la Historia y en el Arte de la Edad Media. I*, Santiago de Compostela, 1992, pp. 9-19.

ORDUNA, G.: *El arte narrativo y poético del Canciller Ayala*, Madrid, 1998.

ORDUÑA, G.: «La élite intelectual de la escuela catedralicia de Toledo y la literatura en la época de Sancho IV», en ALVAR, C.; LUCÍA, J. M. (eds.): *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV», Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994*, Alcalá de Henares, 1996, pp. 53-62.

ORLANDIS, J.: «La escatología intermedia en el *Prognosticum Futuri Saeculi* de s. Julián de Toledo», en IZQUIERDO, C.; BURGGRAF, J.; GUTIÉRREZ, J. L.; FLANDES, E. (dirs.): *Escatología y vida cristiana. XXII Simposio Internacional de Teología*, Pamplona, 2002, pp. 419-424.

OSBORNE, J.: «The Particular Judgment: An Early Medieval Wall-Painting in the Lower Church of San Clemente, Rome», *Burlington Magazine*, 123 (1981), pp. 334-341.

OYOLA, E.: *Los pecados capitales en la literatura medieval española*, Barcelona, 1979.

PACE, V.; ANGHEBEN, M. (dirs.): *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Paris, 2007.

PALACIOS MARTÍNEZ, R.; URCELAY, H.: «El discurso ante la muerte en las ordenanzas municipales del País Vasco y Navarra durante la Baja Edad Media» en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): *El discurso legal ante la muerte durante la Edad Media en el nordeste peninsular*, Bilbao, 2006, pp. 105-174.

PALENCIA, C.: *El poeta Gómez Manrique, corregidor de Toledo*, Toledo, 1943.

PAMPLONA, G. de: *Iconografía de la Santísima Trinidad en el arte medieval español*, Madrid, 1970.

PANOFSKY, E.: *El significado en las artes visuales*, Madrid, 1985 (1955).

- PANOFSKY, E.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, 1989 (1962).
- PELIKAN, J.: *The Shape of Death: Life, Death, and Immortality in the Early Fathers*, New York, 1961.
- PENSADO, J. L.: «Los *Signa Judicii* en Berceo», *Archivum*, 10 (1960), pp. 229-270.
- PERDRIZET, P.: *La Vierge de Misericorde. Étude d'un thème iconographique*, Paris, 1908.
- PEREDA, F. J.: *Documentación de la catedral de Burgos. I. (1254-1293)*, Burgos, 1984.
- PEREIRA, C. B.: «Lucas de Tuy, hagiógrafo: los “milagros de San Isidoro”», en *Religiosidad Popular en España. Actas del Simposium (II)*, Madrid, 1997, pp. 933-950.
- PÉREZ, N.: *Historia mariana de España*, Valladolid, 1945.
- PÉREZ CALVO, J.: «El discurso de la muerte a través de las fuentes eclesiásticas en el País Vasco y Navarra en el tránsito de la Edad Media a la Moderna», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): *El discurso legal ante la muerte durante la Edad Media en el nordeste peninsular*, Bilbao, 2006, pp. 175-254.
- PÉREZ CARMONA, J.: *Arquitectura y escultura románicas en la provincia de Burgos*, Burgos, 1974 (1959).
- PÉREZ CARRASCO, F. J.: «La iglesia contra la carne. El programa contra la lujuria esculpido en la iglesia de Cervatos», *Historia 16*, nº XVI (1992), pp. 55-65.
- PÉREZ CARRASCO, F. J.: «Iconografía obscena en la escultura románica burgalesa», *III Jornadas burgalesas de Historia Medieval. Burgos en la Plena Edad Media*, Burgos, 1994, pp. 731-741.
- PÉREZ GONZÁLEZ, J. M. (dirs.): *Enciclopedia del Románico en Aragón*, vol. II, Aguilar de Campoo, 2010.
- PÉREZ HIGUEIRAS, M. T.: «El Jardín del paraíso: paralelismos iconológicos en el arte hispano-musulmán y cristiano medieval», *Archivo Español de Arte*, 241 (1988), pp. 37-52.
- PÉREZ LLAMAZARES, J.: *Los benjamines de la Real Colegiata de San Isidoro de León*, León, 1914.
- PÉREZ PRIEGO, M. A.: «Berceo y las postrimetrías del hombre», en FUNES, L.; MOURE, J. L. (eds.): *Studia in honorem Germán Orduna*, Alcalá de Henares, 2001, pp. 523-534.

PÉREZ RAMÍREZ, D.: «Los últimos auxilios espirituales en la liturgia del siglo XIII a través de los concilios», *Revista española de teología*, nº 40 (1950), pp. 391-432.

PÉREZ-BUSTAMANTE, R. (dir.): *Iustitia. La Justicia en las artes*, Madrid, 2007.

PÉREZ-EMBED, J.: «Hagiografía y mentalidades en el siglo XII: los “milagros de San Isidoro de León”», en SÁNCHEZ HERRERO, J. (dir.): *Las fiestas de Sevilla en el siglo XV. Otros estudios*, Madrid, 1991, pp. 413-444.

PÉREZ DE TUDELA Y VELASCO, M. I.: «El tratamiento de la mujer en las Cantigas de Santa María», en *La condición de la mujer en la Edad Media: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velázquez, del 5 al 7 de noviembre de 1984*, Madrid, 1986, pp. 51-74.

PERRY, M. A.: «On the psychostasis in christian art», *Burlington Magazine*, XXII (1912-1913), pp. 94-105 y 208-219.

PITA, J. M.: *Escultura románica en Castilla. Los maestros de Oviedo y Ávila*, Ávila, 1955.

POLANCO, C.: *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*, Salamanca, 2001.

PORTER, A. K.: *Romanesque sculpture of the pilgrimage roads*, vol. I, Boston, 1923.

PORTILLA, M. J.: «Parroquia de San Pedro Apóstol», en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo III. Ciudad de Vitoria*, Vitoria, 1968, pp. 139-181.

PORTILLA, M. J.: «El arte en los templos vitorianos», en *Vitoria. 800 años*, fascículo nº 8, Vitoria, 1981.

PORTILLA, M. J.: «Luzuriaga», en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria. Tomo V: La Llanada Alavesa Oriental y los Valles de Barrundia, Arana y Laminoría*, Vitoria, 1982, pp. 537-547.

PORTILLA, M. J.: *Una ruta europea. Por Álava, a Compostela. Del Paso de San Adrián, al Ebro*, Vitoria, 1991.

POTESTÀ, G. L. (ed.): *Il profetismo gioachimita ta Quattro e Cinquecento. Atti del III Congresso Internazionale di Studi Gioachimiti*, Génova, 1991.

POZA YAGÜE, M.: «Un itinerario para un taller: El papel de la girola calceatense en la evolución de la escultura hispana del último tercio del siglo XII», en VVAA.: *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada. 29 al 31 de enero de 1998*; Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 333-354.

POZA YAGÜE, M.: «La Lujuria», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. II, nº 3 (2010), pp. 33-40.

POZA YAGÜE, M.: «Las portadas de los prioratos cluniacenses de la Tierra de Campos en tiempos de Alfonso VI: una iconografía de corte monástico para una manifestación pública», *Anales del Arte*, volumen extraordinario 2 (2011), pp. 251-279.

POZO, C.: *Teología del más allá*, Madrid, 1981.

PRACHE, A.: *Île de France roman*, La-Pierre-qui-Vire, 1983.

PRAT, J. J.: «Los *Exempla* medievales: una etapa escrita entre dos oralidades», *Oppidum: cuadernos de investigación*, nº 3 (2007), pp. 165-188.

PRIETO, O.; PARREÑO, R.: «El discurso ante la muerte según el derecho territorial del reino de Navarra y del País Vasco», en GONZÁLEZ MÍNGUEZ, C.; BAZÁN DÍAZ, I. (dirs.): *El discurso legal ante la muerte durante la Edad Media en el nordeste peninsular*, Bilbao, 2006, pp. 33-104.

PROCTER, E.: *El uso judicial de la pesquisa en León y Castilla (1157-1369)*, Granada, 1978.

QUIROGA, L. C.: «Escatología y devoción mariana: milagros soteriológicos en las Cantigas de Santa María», en GUIANCE, A. (coord.): *Entre el cielo y la tierra: escatología y sociedad en el mundo medieval*, Buenos Aires, 2009, pp. 299-314.

RAIMOND, J.: «El Apocalipsis y el Juicio Final (intertextualidad, texto cultural y estructuración del sujeto cultural en *De los signos que aparecerán antes del Juicio Final* de Berceo y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X)», en *Literatura y cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez. Estudios sobre hagiografía, mariología, épica y retórica*, Granada, 2001, pp. 319-332.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, 1996.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, Barcelona, 1996.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la A a la F*, Barcelona, 1997.

RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, 2000.

REEVES, M. L.: *The Influence of Prophecy in the Later Middle Ages*, Oxford, 1968.

RESINA, M. I.: «Representações do demonio nas “Cantigas de Santa María”», en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X: actas del Congreso Internacional: Murcia, 5-10 marzo 1984*, Murcia, 1985, pp. 467-490.

RICO, F.: «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, vol. 53 (1985), pp. 1-23 y 127-150.



- RICO PAVÉS, J.: *Escatología cristiana*, Murcia, 2002.
- RIUS SERRA, J.: «Legación del Cardenal de Luna en España. Servicios comunes», *Hispania Sacra*, 4 (1951), pp. 179-185.
- RIVERA, F.: «Espiritualidad medieval», en *Historia de la Espiritualidad*, Barcelona, 1969, pp. 641-657.
- RIVERO, B.: «La heráldica del sepulcro del caballero de San Martín de Elines», *ASCAGEN*, nº 9 (primavera 2013), pp. 11-32.
- ROBERT, C. N.: *Une allégorie parfaite. La justice, vertu, courtisane et bourreau*, Genève, 1993.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, tesis doctoral, Barcelona, 2003.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La imagen del Juicio Final en la retabística gótica catalano-aragonesa: su función en el marco de empresas soteriológicas de carácter personal», *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 13, nº 26 (2004), pp. 397-430.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «Eiximenis y la iconografía de san Miguel en el gótico catalán», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, nº 46 (2005), pp. 111-124.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «Reflexiones sobre el castigo de la avaricia y la lujuria a propósito de su representación en la escultura románica catalano-aragonesa», *Codex Aquilarensis*, nº 21 (2005), pp. 6-28.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La justicia del más allá: su proyección visual en el retablo de los Puixmarín de la catedral de Murcia», *Miscelánea medieval murciana*, vol. 29-30 (2005-2006), pp. 65-74.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «Aproximación a la iconografía del retablo de almas de la iglesia de La Asunción de Torrent», *Torrents: Estudis i Investigacions de Torrent i Comarca*, nº 16 (2006), pp. 107-132.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P.: *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, Valencia, 2007.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La dialéctica texto-imagen. A propósito de la representación del judío en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X», *Anuario de estudios medievales*, nº 37, 1 (2007), pp. 213-243.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «La balanza como instrumento escatológico. El tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica», *Codex Aquilarensis*, nº 24 (2008), pp. 62-97.

RODRÍGUEZ BARRAL, P.: «Los lugares penales del más allá. Infierno y purgatorio en el arte medieval hispano», *Studium Medievale*, nº 3 (2010), pp. 103-131.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, M. I.: «La imagen de la Justicia en las artes plásticas (Desde la Antigüedad hasta las postrimerías del Medioevo)», *Saberes. Revista de estudios jurídicos, económicos y sociales*, vol. I (2003), pp. 1-28.

RODRÍGUEZ MONTAÑÉS, J. M.: «Las visiones celestiales en la iconografía románica», en *VVAA: Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2006, pp. 39-78.

RODRÍGUEZ PAJARES, E. M. (dir.): *El arte románico en el territorio burgalés*, Burgos, 2004.

RODRÍGUEZ PEINADO, L.: «La Psicostasis», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7 (2012), pp. 11-20.

RODRÍGUEZ RIVAS, G.: «En torno al autor, lengua original y fecha de composición del *Libro de miseria de omne*», *Revista de Literatura Medieval*, IV (1992), pp. 187-196.

RODRÍGUEZ RIVAS, G.: «El *Libro de miseria de omne* y el mester de clerecía», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, nº 69 (1993), pp. 5-21.

RODRÍGUEZ SANTIDRIÁN, P.: *Diccionario de las religiones*, Madrid, 2004.

ROHLAND DE LANGBEHN, R.: «Gonzalo de Berceo y los números. El mensaje oculto de *Los signos que aparecerán antes del Juicio Final*», *La Corónica*, vol. 34.1 (Fall 2005), pp. 79-98.

RONDET, H.: *Fins de l'homme et fin du monde. Essai sur le sens et la formation de l'eschatologie chrétienne*, Paris, 1966.

ROSSELL I MAYO, A.: «A música da lírica galego-portuguesa medieval. Un labor de reconstrucción arqueolóxica e intertextual a partir das relacións entre o texto e a música», *Anuario de estudos literarios galegos*, nº 1996 (1996), pp. 41-76.

ROTH, N.: «Jews and Albigensians in the Middle Ages: Lucas of Tuy on Heretics in Leon», *Sefarad: Revista de Estudios Hebraicos y Sefardíes*, año 41, nº 1 (1981), pp. 71-94.

ROTTNER, J. S.: *Libro de los ángeles*, Barcelona, 2004.

RUBIN, M.: *Mother of God: A History of the Virgin Mary*, Allen Lane, 2009.

RUBIO TOVAR, J.: «Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval», en *Poder y seducción de la imagen románica*, Aguilar de Campoo, 2009, pp. 121-155.

RUCQUOI, A.: «"No hay mal que por bien no venga": Joaquín de Fiore y las esperanzas milenaristas a fines de la Edad Media», *Clio & Crimen*, nº 1 (2004), pp. 217-240.

RUIZ DOMÈNECH, J. E.: «La prodigiosa historia de un peregrino a Santiago de Compostela en el siglo XII», *Anuario de Estudios Medievales*, 17 (1987), pp. 43-47.

RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: «Pecadoras y santas en el mundo de Gonzalo de Berceo», en *Las mujeres en el cristianismo medieval*, Madrid, 1989, pp. 47-58.

RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 1990.

RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A.: *El mundo espiritual de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 1999.

RUIZ GALLEGOS, J.: «La justicia del más allá a finales de la Edad Media a través de fuentes iconográficas. El ejemplo de la diócesis de Calahorra y La Calzada», *Clio & Crimen*, nº 7 (2010), pp. 191-242.

RUIZ GÓMEZ, F.: *Las formas del poblamiento rural en la Bureba en la Baja Edad Media: la villa de Oña*, Madrid, 1988.

RUIZ MALDONADO, M.: *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*, Salamanca, 1986.

RUIZ MALDONADO, M.: «Escultura funeraria en Burgos: los sepulcros de los Rojas, Celada y su círculo», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 56 (1994), pp. 45-126.

RUIZ MALDONADO, M.: «35.- Sepulcro de Sancho Sánchez de Rojas», en *Vestiduras ricas. El monasterio de las Huelgas y su época 1170-1340*, catálogo de la exposición, Madrid, 2005, pp. 206-208.

RUIZ MONTEJO, I.: «La temática obscena en la iconografía del románico rural», *Goya*, 147 (1978), pp. 136-146.

RUSCONI, R.: *L'Attesa della fine. Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo de Grande Scisma d'Occidente (1378-1417)*, Roma, 1979.

RUSSELL, J. B.: *Storia del Paradiso*, Roma, 2002.

SABATÉ, F.; FARRÉ, J. (eds.): *El temps i l'espai del feudalisme*, Lleida, 2004.

SACCHI, L.: «Lucidario (Real Academia de la Historia, Ms. Cortes 101)», *Memorabilia: boletín de literatura sapiencial*, nº 9 (2006), revista online consultada el 25/01/14:  
<http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia9/Lucidario/luciweb.htm>.

SÁENZ PASCUAL, R.: *La pintura gótica en Álava. Una contribución a su estudio*, Vitoria, 1997.

SÁENZ RODRÍGUEZ, M.: «La imagen de la mujer en la escultura monumental románica de La Rioja», *Berceo. Revista riojana de ciencias sociales y humanidades*, nº 147 (2004), pp. 149-227.

SALAZAR, J.: *Naxarra ilustrada*, Logroño, 1633 (1987).

SALINAS, C.: «La *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre y el viaje alegórico», en TORO, M. I. (ed.): *Actas el III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, vol. II, Salamanca, 1994, pp. 905-913.

SALVADOR MIGUEL, N.: «Soltería devota y sexo en la literatura medieval. Los clérigos», en *La familia en la Edad Media: XI Semana de Estudios Medievales, Nájera, del 31 de julio al 4 de agosto de 2000*, Logroño, 2001, pp. 317-348.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R.: «Ecos de la Chanson de Roland en la iconografía del sepulcro de doña Blanca en Santa María la Real de Nájera», *Lecturas de historia del arte*, nº II (1990), pp. 206-214.

SÁNCHEZ HERRERO, J.: *Las diócesis del Reino de León. Siglos XIV y XV*, León, 1978.

SÁNCHEZ HERRERO, J.: «Amantes, barraganas, compañeras, concubinas clericales», *Clío & Crimen*, nº 5 (2008), pp. 106-137.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C.: «La iconografía de la psicostasis a partir de un ejemplo hispano: la portada sur de San Miguel de Biota», *Revista Electrónica Historias del Orbis Terrarum*, nº 4 (2010), pp. 151-173.

SÁNCHEZ MÁRQUEZ, C.: «El taller de San Miguel de Biota y la escultura en Aragón y Navarra en torno al año 1200», *Porticvm. Revista d'Estudis Medievals*, nº 2 (2011), pp. 26-40.

SÁNCHEZ PÉREZ, J. A.: *El culto mariano en España*, Madrid, 1943.

SANZ GÓMEZ DE SEGURA, M. D.: «Evolución de la labra en el pórtico de la Catedral de Santa María en Vitoria-Gasteiz», *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, nº 5 (2004), pp. 4-8.

SAUERLÄNDER, W.: *La Sculpture gothique en France. 1140- 1270*, Paris, 1972.

SAUGNIEUX, J.: *Berceo y las culturas del siglo XIII*, Logroño, 1982.

SCARBOROUGH, C. L.: «Las "Cantigas de Santa María" como texto penitencial», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval: Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989*, vol. 2, Salamanca, 1994, pp. 941-946.

SCHAPIRO, M.: «From mozarabic to romanesque in Silos», *Art Bulletin*, 1939, pp. 313-374 (traducido al castellano y corregido en «Del mozárabe al románico en Silos», en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1985 (1977), pp. 37-120).

SCHAPIRO, M.: *Romanesque Art*, Londres, 1977.

SCHILD, W.: «Gerechtigkeitsbilder», ds. PLEISTER, W.; SCHILD, W. (eds.): *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Cologne, 1988, pp. 36-171.

SCHILLER, G.: *Iconography of Christian Art*, vol. 2, London, 1972.

SCHMITT, J. C.: «Le suicide au Moyen Age», *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, vol. 31, nº 1 (1976), pp. 3-28.

SCHMITT, J. C.: «Moyen Age: le suicide et le confesseur», *L'histoire*, nº 27 (1980), pp. 42-46.

SCHMITT, J. C.: *Les revenants. Les vivants et les morts dans la société médiévale*, Paris, 1994.

SCHMOECKEL, M.: «Proof, procedure, and evidence», en WITTE, J., Jr.; ALEXANDER, F. S. (eds.): *Christianity and Law. An introduction*, New York, 2008, pp. 143-162.

SCHOLBERG, K. R.: *Introducción a la poesía de Gómez Manrique*, Madison, 1984.

SEARS, H. L.: «The Rimado de Palácio and the “De Regimine Principum” Tradition of the Middle Ages», *Hispanic Review*, vol. 20 (1952), nº 1, pp. 1-27.

SEBASTIÁN LÓPEZ, S.: *Iconografía medieval*, Donostia, 1988.

SERRANO, E. (ed.): *Muerte, religiosidad y cultura popular, siglos XIII-XVIII*, Zaragoza, 1994.

SIEBER, H.: «Sobre la fecha de la muerte de Gómez Manrique», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX (1983), pp. 5-10.

SIGAL, P. A.: *Les marcheurs de Dieu: pèlerinages et pèlerins au Moyen Age*, Paris, 1974.

SIGAL, P. A.: *L'homme et le miracle dans la France médiévale (Xie-XIe siècle)*, Paris, 1985.

SILVA, A. C. L. F. da; ANTUNES JÚNIOR, G.: «Bernardo de Claraval e Gonzalo de Berceo: reflexões sobre a mariologia medieval em perspectiva comparada», en *Atas da VI Semana de História da UERJ. Integração. Discursos. Representação*, vol I, Rio de Janeiro, 2007, pp. 1-21.

SILVA MAROTO, M. P.: *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia*, t. I, Valladolid, 1990.

- SILVA MAROTO, P.: «Pintura del siglo XV en Burgos», en RODRÍGUEZ PAJARES, E. J. (dir.): *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, pp. 301-316.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: *Iconografía Gótica en Álava. Temas iconográficos de la escultura monumental*, Vitoria, 1987.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: «La escultura funeraria en el Románico español», en SARANYANA, J. I.; TEJERO, E. (dirs.): *Hispania Christiana. Estudios en honor del profesor José Orlandis*, Pamplona, 1988, pp. 323-350.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: «Los beatos en La Rioja», *Príncipe de Viana*, año nº 55, nº 202 (1994), pp. 249-272.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: «La miniatura en los códices de Silos», en *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos*, vol. IV, Arte, Santo Domingo de Silos, 2003, pp. 211-254.
- SILVA Y VERÁSTEGUI, M. S. de: «La controvertida portada de San Gil de la iglesia de Santa María de Vitoria, del siglo XIV», *Ars Bilduma*, nº 3 (2013), pp. 5-31.
- SILVERSTEIN, T.: *Visio sancti Pauli. The history of the Apocalypse in latin with nine text*, Londres, 1935.
- SILVERSTEIN, T.: «The *Visio sancti Pauli*: new links and patterns in the western tradition», *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age*, XXVI (1959), pp. 199-248.
- SIMÓ, L.: *Los debates medievales del agua y el vino en la Romania: estudio y textos*, Barcelona, 1987.
- SINUÉS, A.: *El merino*, Zaragoza, 1954.
- SOLALINDE, A. G.: *Poemas breves medievales*, Madison, 1987.
- SOTO RÁBANOS, J. M.: «El *Sacramental* de Clemente Sánchez en el "Índice de Libros Prohibidos"», en ADAO DA FONSECA, L.; AMARAL, L. C.; FERREIRA, M. F.; BAQUERO, H. C. (coords.): *Os reinos ibéricos na Idade Média: livro de homenagem ao professor doutor Humberto Carlos Baquero Moreno*, vol. 1, 2003, pp. 709-719.
- SPITZER, L.: «En torno al arte del Arcipreste de Hita», en *Lingüística e Historia Literaria*, Madrid, 1955, pp. 103-160.
- SPIVEY ELLINGTON, D.: *From Sacred Body to Angelic Soul. Understanding Mary in Late Medieval and Early Modern Europe*, Washington, 2001.
- STAPERT, A.: *L'ange roman dans la pensée et dans l'art*, Paris, 1975.
- STEPPE, J. C.: «Las pinturas murales de Gaceo», en *I Congreso de Estudios Históricos. Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, 1982, pp. 309-325.

- STEPPE, J. C.: «Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis a través del arte», en *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, tomo V, Vitoria, 1982, pp. 179-245.
- STERN, H.: *Le Calendrier de 354. Étude sur son texte et sur ses illustrations*, Paris, 1953.
- STRONG, E. B.: «Iacopo da Benavento and Some Early Castilian Versions Attributed to Jacobo de Benavente of the *Viridarium Consolationis*», *Romania*, 97 (1976), pp. 100-106.
- SUÁREZ FERNÁNDEZ, L.: *Castilla, el Cisma y la crisis conciliar*, Madrid, 1960.
- SUDRE, L.: *Les sources du Roman de Renard*, Ginebra, 1974.
- SUREDA, J. (dir.): *La España Gótica. Castilla y León/1*, Madrid, 1989.
- TAYLOR, B.: «Manuscritos incompletos, obras incompletas: *Libro de los gatos, Siervo libre de amor, Libro de la Caza*», *Incipit*, nº 30 (2010), pp. 33-47.
- TEIJEIRA, M. D.: «Aportaciones a la iconografía de los religiosos a fines del gótico: las representaciones de monjas en las sillerías de coro», en PANIAGUA, J; VIFORCOS, M. I. (coords.): *Claustros leoneses olvidados: aportaciones al monacato femenino*, León, 1996, pp. 35-44
- TEIJEIRA, M. D.: «Vicio y ¿castigo? en las sillerías de coro: una visión crítica del pecado en el tardogótico hispano», *Clio & Crimen*, nº 7 (2010), pp. 159-176.
- TENTLER, T. N.: *Sin and Confession on the Eve of the Reformation*, New Jersey, 1977.
- THÉREL, M. L.: *A l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis: Le Triomphe de la Vierge-Eglise. Sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris, 1984.
- THÉRY, J.: «*Fama: l'opinion publique comme preuve judiciaire. Aperçu sur la révolution médiévale de l'inquisitoire (XIIe-XIVe siècle)*», en LEMESLE, B. (dir.): *La preuve en justice de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, 2003, pp. 119-147.
- THIERRY, N.; THIERRY, J. M.: «Le monastère de Koca Kalesi en Isaurie. La porte d'une église», *Cahiers Archéologiques*, IX (1957), pp. 89-98.
- THIERRY, N.; THIERRY, J. M.: *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce. Région du Hasan Dagi*, Paris, 1963.
- THOMPSON, E. P.: «Patrician society, plebeian culture», *Journal of social history*, t. 7, nº 4 (1974), pp. 382-405.
- TOLDRÀ, A.: *Après la mort. Un viatge amb sant Vicent al més enllà medieval*, València, 2000.

- TÖPFER, B.: «Escatología y Milenarismo», en LE GOFF, J.; SCHMITT, J. C. (eds.): *Diccionario razonado del Occidente medieval*, Madrid, 2003, pp. 252-260.
- TORO, F.; MORROS, B. (coords.): *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor". Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles*, Alcalá la Real, 2004.
- TORRE RODRÍGUEZ, V. de la: «Exemplos muy notables e de grand edificación», *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, nº 12 (1994), pp. 189-216.
- TORRELL, J. P.: «Saint Agustin et la pesée des âmes ou les avatars d'une citation apocryphe», *Revue des études augustinienes*, t. 27 (1981), pp. 100-104.
- TRENS, M.: *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946.
- TROTSMANN, C.: *La vision beatifique: des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma, 1995.
- TUÑÓN DE LARA, M.: *Metodología de la historia social de España*, Madrid, 1977 (1973).
- UGALDE, A. I.: *Un mirada al cielo. Iconografía de las claves de bóveda de la Diócesis de Vitoria*, Vitoria, 2007.
- URÍA, I.: *Panorama crítico del mester de Clerecía*, Madrid, 2000.
- URKULLU POLO, M. T.; ESTRADA, M.; MARTÍN URIBE, I.: *San Emeterio y San Celedonio de Goikolexea. La pintura mural religiosa en Bizkaia. II*; Bilbao, 1994.
- USABIAGA, J. J.: «Aproximación a la iconografía de los milagros punitivos en la pintura bajomedieval», en VÉLEZ, J. J.; ECHEVERRÍA, P. L.; MARTÍNEZ DE SALINAS, F. (eds.): *Estudios de Historia del Arte en memoria de la profesora Micaela Portilla*, Vitoria-Gasteiz, 2008, pp. 97-106.
- VAL VALDIVIESO, M. I. del: «El clero vasco a fines de la Edad Media», *Vasconia: Cuadernos de historia-geografía*, nº 23 (1995), pp. 31-53.
- VALDEÓN, J.: *El feudalismo*, Madrid, 1997.
- VALDEZ DEL ÁLAMO, E.: «Lament for a Lost Queen: The Sarcophagus of Doña Blanca in Nájera», *The Art Bulletin*, t. LXXVIII, 2 (1996), pp. 311-333.
- VAN DER MEER, F.: *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dan l'Art Chrétien*, Roma/Paris, 1938.
- VANRIE, A.: «L'Ange à la balance», *Saint Michael et sa symbolique*, Bruxelles, 1979.
- VAUCHEZ, A.: *La espiritualidad en el Occidente medieval (siglos VIII-XII)*, Madrid, 1985.



VAUCHEZ, A. (ed.): *Les textes prophétiques et la prophétie en Occident (XIIIe-XVIe siècle)*, Paris, 1990.

VAUCHEZ, A.: «Saint Michel dans la spiritualité des laïcs au Moyen Âge», en BOUET, P., OTRANTO, G. VAUCHEZ, A. (dirs.): *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale. Culte et sanctuaires de saint Michel dans l'Europe médiévale. Atti del Congresso Internazionale di studi (Bari-Monte Sant'Angelo, 5-8 aprile 2006)*, Bari, 2007, pp. 339-348.

VÁZQUEZ, P.: «Monumentos artísticos de Vizcaya», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 16 (1908), pp. 35-49, 126-147, 201-214, 306-318.

VÁZQUEZ DE PARGA, M. J.: «Un Manuscrito toscano del siglo XIV del Purgatorio de San Patricio», *Medievalismo*, nº 18 (2008), pp. 397-425.

VÉGH, J.: «The Particular Judgment of a courtier. A Hungarian Fresco of a Rare Iconographical Type», *Arte Cristiana*, 74 (1986), pp. 303-314.

VELASCO, L. de: *Memorias del Vitoria de antaño*, Vitoria, 1985 (1889).

VERZONE, P.: *Alahan Monastir*, Turin, 1956.

VIDAL, F.: «El Sacramental de Clemente Sánchez de Vercial y el manuscrito 432 del fond espagnol de la Bibliothèqne Nationale de París», en TORO, M. I. (coord.): *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, vol. 2, Salamanca, 1994, pp. 1147-1152.

VIDAL, F.: «Itinerario literario de Gómez Manrique: su primera etapa», en BERESFORD, A. M.; DEYERMOND, A. (eds.): *Proceedings of the Ninth Colloquium*, London, 2000, pp. 201-210.

VIDAURAZAGA E INCHAUSTI, J. L. de: *Nobiliario alavés de Fray Juan de Victoria. Siglo XVI*, Bilbao, 1975.

VILLALOBOS, I. A.: «Sobre el atrio románico y la fortaleza de Rebolledo de la Torre», *Boletín de la Institución Fernán González*, nº 171 (1968), pp. 214-219.

VINCENT-CASSY, M.: «Les animaux et les péchés capitaux: De la symbolique a l'emblematique», en *Actes du XVeme Congrès de la Societé des Historiens Médiévistes: Le monde animal et ses représentations au Moyen Age (XIe-XVe siècles)*, Toulouse, 1985, pp. 121-132.

VINCENT-CASSY, M.: «Un modèle français: les cavalcades des sept péchés capitaux dans les églises rurales de la fin du XVe siècle», en BARRAL I ALTET, X. (ed.): *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age. Volume III: Fabrication et consommation de l'oeuvre*, Paris, 1990, pp. 461-488.

VIÑAYO, A.: «Lucas de Tuy y los valores espirituales de la peregrinación cristiana», *Astórica: revista de estudios, documentación, creación y divulgación de temas astorganos*, año 14, nº 16 (1997), pp. 225-230.

VIVES, J.: «Santoral visigodo», *Analecta Sacra Tarraconensia*, XIV (1941), pp. 31-58.

VOVELLE, M.: *Ideologías y mentalidades*, Barcelona, 1985.

WAILES, S.: *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, Berkeley, Los Angeles and London, 1987.

WALKER BYNUM, C.: *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, 1995.

WARD, B.: *Miracles and the medieval mind. Theory, record and event, 1000-1215*, Oxford, 1982.

WARNER, M.: *Alone of all her sex: the myth and the cult of the Virgin Mary*, New York, 1976.

WARNER, M.: *Tú sola entre las mujeres; el mito y el culto de la Virgen María*, Madrid, 1991.

WEIR, A.; JERMAN, J.: *Images of Lust. Sexual carvings on medieval churches*, Londres, 1986.

WELTER, J. Th.: *L'Exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Age*, París/Toulouse, 1927.

WILLIAMSON, P.: *Escultura gótica: 1140-1300*, Madrid, 1997.

WILLINGHAM, E. M.: «A thirteenth-century view of sin and salvation in Berceo's *Milagros*», *Monographic Review/Revista Monográfica*, vol. XVIII (2002), pp. 13-30.

WITKOWER, R.: «Maravillas de Oriente: estudio sobre la historia de los monstruos», en *Sobre arquitectura en la Edad Media del Humanismo*, Barcelona, 1979, pp. 265-311.

YARZA, J.: «El Infierno del Beato de Silos», en *Formas artísticas de los imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 94-118 (publicado por primera vez en *Estudios Pro Arte*, nº12 (1977), pp. 26-39).

YARZA, J.: «San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales», en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, pp. 119-155. Este mismo estudio había sido publicado anteriormente en el *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, VI-VII (1981), pp. 5-36.

YARZA, J.: *Beato de Liébana. Manuscritos iluminados*, Santander, 1998.

YARZA, J.: «La escultura monumental de la Catedral calceatense», en *La cabecera de la Catedral calceatense y el Tardorrománico hispano. Actas del Simposio en Santo Domingo de la Calzada. 29 al 31 de enero de 1998*; Santo Domingo de la Calzada, 2000, pp. 151-206.

YARZA, J.: «El Juicio Final del maestro de los Balbases en San Nicolás (Burgos)», en *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, 2005, pp. 283-288.

YEPES, A.: *Crónica General de la Orden de San Benito*, Valladolid, 1617.

YOYOTTE, J.: «Le jugement des morts dans l’Egypte ancienne», en *Le Jugement des morts (Sources orientales)*, Paris, 1961, pp. 15-80.

ZABALA, A.; GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTOYA, D. (dirs.): *Monumentos de Bizkaia. Uribe-Busturialdea-Lea-Artibai*, tomo II, Zamudio, 1987.

ZABALA, A.; GONZÁLEZ MARTÍNEZ DE MONTOYA, D. (dirs.): *Monumentos de Bizkaia. Duranguesado-Arratia*, tomo III, Zamudio, 1987.

ZUNZUNEGUI, J.: «La legación en España del cardenal Pedro de Luna (1379-1380)», *Xenia Piana. Miscellanea Historiae Pontificiae*, 7 (Roma, 1943), pp. 83-137.

ZURIAGA, V. F.: «Entre la tierra y el cielo: el tipo iconográfico del Ángel Custodio», en *Entre cielos e infiernos: memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz (Bolivia), 2010, pp. 279-288.

# **CATÁLOGO ICONOGRÁFICO**



## Imágenes capítulo 1.- San Miguel y la balanza



Imagen I- 1: capitel con alegoría de la justicia de Nuestra Señora de la Asunción de Santa María del Campo (Burgos)<sup>860</sup>

---

<sup>860</sup> El número romano asignado a cada imagen se corresponde con el capítulo en el que es analizada, mientras que el segundo indica el orden en el que aparece en dicho capítulo.



**Imagen I- 2: capitel con alegoría de la justicia de Nuestra Señora de la Asunción de Santa María del Campo (Burgos)**



**Imagen I- 3: Infierno del Beato de Silos**



**Imagen I- 4: psicostasis de la iglesia de San Martín de Tours de Gaceo (Álava)**



**Imagen I- 5: infierno de San Martín de Tours de Gaceo**





**Imagen I- 6: san Miguel con la balanza en la iglesia de Santa Olalla de La Loma (Cantabria)**



**Imagen I- 7: pesaje en capitel de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantabria)**



**Imagen I- 8: demonios en capitel de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantabria)**



**Imagen I- 9: ángeles en capitel de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantabria)**



**Imagen I- 10: ángel en capitel de la colegiata de Santa Juliana de Santillana del Mar (Cantabria)**



**Imagen I-11: capitel con pesaje de la iglesia de La Purísima de Sobrepenilla (Cantabria)**



**Imagen I-12: la lujuria (La Purísima de Sobrepenilla, Cantabria)**



**Imagen I-13: el avaro (La Purísima de Sobrepenilla, Cantabria)**



**Imagen I-14: capitel frente al pesaje de la Purísima de Sobrepenilla (Cantabria)**



**Imagen I-15: psicostasis de San Severino de Balmaseda (Vizcaya)**



**Imagen I-16: ángeles y elegidos en San Severino de Balmaseda (Vizcaya)**



**Imagen I-17: infierno y condenados en San Severino de Balmaseda (Vizcaya)**



**Imagen I- 18: tímpano de la iglesia de San Miguel de Vitoria (Álava)**



**Imagen I- 19: pesaje de San Miguel de Vitoria (Álava)**



**Imagen I-20: portada de la iglesia de San Miguel de Santiuste (Burgos)**



**Imagen I-21: san Miguel con la balanza de Santiuste (Burgos)**





**Imagen I-22: portada de la iglesia de Santa María de Gernika-Lumo (Vizcaya)**



**Imagen I-23: atormentados en Santa María de Gernika-Lumo (Vizcaya)**



**Imagen I-24: san Miguel de Santa María de Gernika-Lumo (Vizcaya)**



**Imagen I-25: portada de San Bartolomé de Oso de Elgoibar (Guipúzcoa)**



**Imagen I-26: atormentados en San Bartolomé de OIaso de Elgoibar (Guipúzcoa)**



**Imagen I-27: san Miguel de San Bartolomé de OIaso de Elgoibar (Guipúzcoa)**



**Imagen I-28: psicostasis de la parroquia de San Miguel de Labraza (Álava)**



**Imagen I-29: san Miguel de la iglesia de San Pedro Apóstol de Barrios de Villadiego (Burgos)**



**Imagen I-30: clave de la iglesia de San Pedro de Vitoria (Álava)**



**Imagen I-31: relieve de la iglesia de la Purísima Concepción de Elorrio (Vizcaya)**



**Imagen I-32: san Miguel de la catedral de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)**



**Imagen I-33: talla perteneciente al Museo Diocesano de Vitoria (Álava)**



**Imagen I-34: angelito de la talla del Museo Diocesano de Vitoria (Álava)**



**Imagen I-35: san Miguel de la iglesia de San Pedro de Tabira de Durango (Vizcaya)**



**Imagen I-36: figura de la parroquia de la Asunción de Nuestra Señora de Valluerca (Álava)**





## Imágenes capítulo 2.- El juicio del alma



**Imagen II-1: capitel derecho perteneciente a la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villahernando (Burgos)**



**Imagen II-2: imagen de san Miguel y los elegidos en el capitel derecho de la Asunción de Nuestra Señora de Villahernando (Burgos)**



**Imagen II-3: el demonio y un condenado ubicados en el capitel derecho en la Asunción de Nuestra Señora de Villahernando (Burgos)**



**Imagen II-4: capitel izquierdo de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Villahernando (Burgos), con plañideras y sepulcro**



**Imagen II-5: juicio del alma escenificado en un capitel de San Martín Obispo de Palacios de Benaver (Burgos)**



**Imagen II-6: demonio con condenados en un capitel de San Martín Obispo de Palacios de Benaver (Burgos)**



**Imagen II-7: antigua portada de Nuestra Señora de la Asunción de Avellanosa del Páramo (Burgos)**



**Imagen II-8: el pesaje en una dovela de Nuestra Señora de la Asunción de Avellanosa del Páramo (Burgos)**



**Imagen II-9: el transporte del alma en la antigua portada de Nuestra Señora de la Asunción de Avellanosa del Páramo (Burgos)**



**Imagen II-10: la tentación del diablo en una dovela de Nuestra Señora de la Asunción de Avellanosa del Páramo (Burgos)**



**Imagen II-11: avaro y demonio en la galería de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (Burgos)**



**Imagen II-12: personaje con bastón o con pez en uno de los capiteles de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (Burgos)**



**Imagen II-13: la muerte del avaro en la galería de San Julián y Santa Basilisa de Rebolledo de la Torre (Burgos)**





**Imagen II-14: san Miguel representado en el capitel adosado a un pilar de la galería de San Julián y Santa Basilia de Rebolledo de la Torre (Burgos)**



**Imagen II-15: el juicio del alma en la galería de San Julián y Santa Basilia de Rebolledo de la Torre (Burgos)**



**Imagen II-16: san Juan Bautista y la Misa de san Gregorio pertenecientes a la iglesia de Santa María de Valberzoso (Palencia)**



**Imagen II-17: las pinturas de san Miguel y Santiago Peregrino de Santa María de Valberzoso (Palencia)**



**Imagen II-18: Santa Cena, inscripción y caballero en Santa María de Valberzoso (Palencia)**

## Imágenes capítulo 3.- Juicio Final



Imagen III-1: sepulcro de doña Blanca de Navarra (cara principal)



**Imagen III-11: sepulcro de doña Blanca de Navarra (cara posterior)**



**Imagen III-3: lateral del sepulcro de doña Blanca (restos de brazo y cabeza de Cristo crucificado)**



**Imagen III-4: Cristo Pantocrátor rodeado por el Tetramorfos y los apóstoles en el sepulcro de doña Blanca**



**Imagen III-5: fallecimiento de doña Blanca**



**Imagen III-6: el rey Sancho III llora la muerte de su esposa**



**Imagen III-7: llanto por el fallecimiento de doña Blanca**



**Imagen III-8: Cristo y las vírgenes prudentes y las vírgenes necias**



**Imagen III-9: Vírgenes necias y escena de la Visitación**





**Imagen III-10: Epifanía del sepulcro de doña Blanca**



**Imagen III-11: juicio de Salomón y Matanza de los Inocentes**



**Imagen III-12: capitel de las vírgenes necias de Santo Domingo de la Calzada (La Rioja)**



**Imagen III-13: las vírgenes prudentes de Santo Domingo de la Calzada**



**Imagen III-14: águila símbolo del evangelista san Juan (Santo Domingo de la Calzada)**



**Imagen III-15: alas posiblemente pertenecientes a san Gabriel (Santo Domingo de la Calzada)**



**Imagen III-16: sepulcro del caballero de San Martín de Elines (Cantabria)**



**Imagen III-17: sepulcro del caballero de San Martín de Elines**



**Imagen III- 18: ángel trompetero del sepulcro de San Martín de Elines**



**Imagen III- 19: ángel con incensario del sepulcro de San Martín de Elines**



**Imagen III-20: portada de la Coronería de la catedral de Burgos**



**Imagen III-21: Cristo Juez y los intercesores del tímpano de la Coronería**



**Imagen III-22: san Miguel realizando el pesaje y el paraíso en la catedral burgalesa**



**Imagen III-23: elegidos custodiados por ángeles en la Coronera**



**Imagen III-24: demonios y condenados del tímpano burgalés**



**Imagen III-25: réprobos torturados por demonios en la Coronera**





**Imagen III-26: arquivoltas con serafines, ángeles y resucitados en la catedral de Burgos**



**Imagen III-27: serafines, ángeles y resucitados (portada de la Coronería)**



**Imagen III-28: eje central de las arquivoltas de la Coronera**



**Imagen III-29: apostolado de la portada burgalesa de la Coronera**



**Imagen III-30: algunos de los resucitados de las archivolts de la Coronera**



**Imagen III-31: portada de Santa María de Elexalde de Galdakao (Vizcaya)**



**Imagen III-32: lateral izquierdo de la portada de la iglesia de Galdakao**



**Imagen III-33: lateral derecho de la portada de Santa María de Galdakao**



**Imagen III-34: ángeles trompeteros y resucitados de la iglesia de Galdakao**



**Imagen III-35: portada derecha de Santa María de Vitoria (Álava)**



**Imagen III-36: Cristo Juez e intercesores del tímpano vitoriano**



**Imagen III-37: pesaje, infierno y paraíso de la portada de Santa María de Vitoria**



**Imagen III-38: dintel dedicado a un santo en la portada del Juicio Final de Santa María de Vitoria**



**Imagen III-39: santas y apostolado de la portada del Juicio Final (Santa María de Vitoria)**



**Imagen III-40: alabastro vizcaíno con la Resurrección de los muertos**



**Imagen III-41: Juicio Final de Santa María la Real de Vileña (Burgos)**





**Imagen III-42: el Tetramorfos de la iglesia de San Juan Bautista de Matamorisca (Palencia)**



**Imagen III-43: Juicio Final de la iglesia de Matamorisca**



**Imagen III-44: Cristo Juez en San Juan Bautista de Matamorisca**



**Imagen III-45: Pesaje y Separación de los elegidos y condenados en Matamorisca**



**Imagen III-46: Resurrección de los muertos e infierno en la iglesia de Matamorisca**



**Imagen III-47: Juicio Final conservado en la iglesia de San Nicolás de Burgos**



**Imagen III-48: Cristo Juez e intercesores en la pintura de San Nicolás de Burgos**



**Imagen III-49: San Miguel y la Separación de los elegidos y los condenados en San Nicolás de Burgos**



Imagen III-50: el infierno en la pintura de San Nicolás de Burgos



Imagen III-51: el paraíso de la pintura de San Nicolás de Burgos

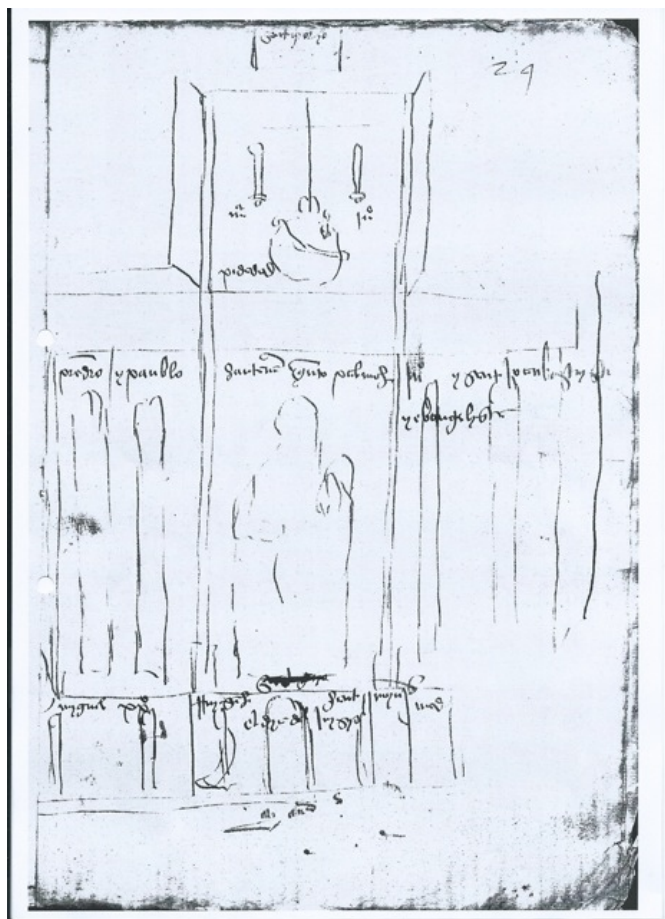


Imagen III-52: dibujo que acompañaba el contrato del retablo perdido de Luzuriaga (Álava)



Imagen III-53: Juicio Final del santuario de Nuestra Señora de la Encina (Artziniega, Álava)



**Imagen III-54: Cristo Juez, intercesores y san Miguel en la pintura mural de Artziniega**



**Imagen III-55: los resucitados en la pintura del santuario de la Encina (Artziniega)**



**Imagen III-56: el infierno de las pinturas de Artziniega**



**Imagen III-57: Orgullo, Avaricia, Gula y Lujuria de la cabalgata de pecados de Artziniega**





**Imagen III-58: Ira, Envidia y Pereza de la cabalgata de pecados de Artziniega**



**Imagen III-59: demonios y ángel en la pintura del santuario de la Encina (Artziniega)**