

Armando López Castro
María Luzdivina Cuesta Torre
(editores)

**ACTAS DEL XI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL**
(Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005)

VOLUMEN II



UNIVERSIDAD DE LEÓN
Secretariado de Publicaciones
2007

Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Congreso Internacional (11º. 2005. León)

Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval : (Universidad de León, 20 al 24 de septiembre de 2005) / Armando López Castro, María Luzdivina Cuesta Torre (editores). -- [León] : Universidad de León, Secretariado de Publicaciones, 2007

2 v. : il. ; 24 cm.

Contiene : Vol. I – Vol. II. – Textos en español, portugués y catalán
ISBN 978-84-9773-357-6

1. Literatura medieval-Historia y crítica-Congresos. I. López Castro, Armando. II. Cuesta Torre, María Luzdivina. III. Universidad de León. Secretariado de Publicaciones. III. Título

82.09"04/14"(063)

© **Universidad de León**

Secretariado de Publicaciones

© Los autores

ISBN: 978-84-9773-357-6

Depósito Legal: LE-1443-2007

Impresión: Universidad de León. Servicio de Imprenta

EL INFIERNO CITADINO

Nora M. Gómez

Universidad de Buenos Aires

La concepción infernal cristiana se fue gestando paulatinamente en distintos ámbitos del Occidente Medieval. El tema infernal funcionó como engranaje esencial del sistema religioso y social (Baschet 1993). La prédica de la Iglesia, basada en la promesa retributiva de los actos humanos terrenales, propiciadora de un actuar según la preceptiva dogmática cristiana, utilizó la creencia en el Infierno como factor persuasivo de la pastoral del miedo (Delumeau 1989).

Las fuentes escriturarias exegéticas y la apocalíptica judeo-cristiana proveyeron los elementos básicos para la conceptualización infernal; el andamiaje teológico depuró las creencias populares y elaboró la doctrina del castigo eterno (Minois 1994). Ante la parquedad descriptiva de estas fuentes con respecto a las torturas y la falta de precisión geográfica de la ubicación del Infierno, surge en el ámbito monacal un género literario de Viajes y Visiones al Más Allá, que abarca un amplio espectro del siglo VII al XIII. (Patch 1983 y Carozzi 1994).

Asimismo contamos con unos documentos que por impacto visual, por revelación directa, contribuyeron eficazmente en la creencia en el Infierno: tímpanos esculpidos, pinturas murales, mosaicos parietales o manuscritos iluminados visibilizaron fuentes teóricas y el imaginario mental de quienes las ejecutaron.

I

El presente estudio se centrará en dos tipos de testimonios infernales producidos en la Península Ibérica en el siglo XIII: el literario, plasmado en el *Libro de Alexandre* y el plástico figurativo en miniaturas y esculturas castellano-leonesas.

Con respecto a los testimonios lexicales, los primeros relatos ultramundanos hispanos se debieron a un anónimo diácono de Mérida hacia el año 650, y refieren a tres visiones de personajes próximos a la muerte (Díaz y Díaz 1985).¹ El autor no presenta un desarrollo doctrinario, ni una descripción de los lugares infernales. Dos narraciones de Valerio del Bierzo del año 685, caracterizan al Infierno como un abismo en el extremo de la tierra, con la presencia del diablo encadenado y sus acólitos (Díaz y Díaz 1985).²

Después de estos relatos de época visigoda, se produce un corte cronológico muy significativo; recién a comienzos del siglo XI se retoma la tradición literaria ultramundana con el *Viaje de Trezenzonio a la isla de Solistición*, pero éste adolece de la visita infernal (Díaz y Díaz 1985).

A mediados del siglo XII, en la segunda parte del *Liber Sancti Jacobi*, se narran dos milagros donde importa menos la descripción del Más Allá que la exaltación del poder milagroso de Santiago Apóstol.³

¹ Nos referimos a *Las Vidas de los Padres de Mérida*; el autor declara haber escrito la obra para demostrar que en su tierra tuvieron lugar hechos semejantes a los relatados por Gregorio Magno en el libro IV de su obra *Diálogos*.

² En uno de los relatos, el Monje Bonelo cae en el abismo infernal, pero Satán y sus secuaces le muestran unos pozos ardientes aún más profundos, con lo que el autor plantea la instancia de un infierno superior y otro inferior.

³ Destacamos el milagro referido al peregrino Giraldo, que conoció una difusión importante en la literatura devota hispana: se lo retoma en las *Cantigas de Santa María*, en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, y en los *Mirages de Santiago*.

Frente a estos escasos ejemplos del siglo XI y XII, la literatura hispana nos brindará testimonios de extraordinaria calidad literaria en el siglo XIII. Mientras que el género de Visiones y Viajes se diluía y desaparecería en el ámbito transpirenaico, los ejemplos hispanos comportan una originalidad:

- a) Son escritos en lengua vernácula, lo que implica facilitar el acceso a su lectura y divulgación.
- b) Proviene del ámbito religioso y laico, lo que indica la progresiva usurpación por parte de los seculares del control de la palabra escrita.
- c) Las visiones del trasmundo se hallan insertas en textos de la literatura devota y hagiográfica, apartándose de la literatura infernal «ortodoxa».
- d) Se caracterizan por una original concepción del Infierno.⁴

Nos centraremos en el *Libro de Alexandre*, de la primera mitad del siglo XIII. Su autor anónimo incluyó «una larga digresión sobre la materia infernal en el cuerpo principal de su obra (estrofas 2334-2423), y ésta es, salvo error de mi parte, la primera manifestación del tema en la literatura vernácula castellana» (Arizaleta 1993: 69). Con respecto a las fuentes que manejara el autor las opiniones son encontradas: pudo haber sido el *Roman d'Alexandre* (Lida de Malkiel 1956) o el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon (Michael 1965: 220-29). Si bien hay coincidencias con el texto de Gautier, el autor español se basó en la Biblia, San Agustín y San Gregorio para formular una concepción infernal original y propia (Arizaleta 1993: 71).

El autor parte de una concepción binaria del Otro Mundo:⁵

Fizo pora los buenos que lo aman servir
que su aver non dubdan con los pobres partir
el parayso do non pueden morir
do non podran un punto de lazerio sufrir (2336).

Pora los otros malos que fazen mala vida
que an la carrera derecha avorrida
fue fecho el infierno ciudat mala complida
assaz ha mal forado sin ninguna exida (2339).

Al paraíso le dedica tan sólo tres estrofas y ochenta y cuatro al Infierno; no hay indicios del Purgatorio. El Infierno es descrito como una ciudad, rodeada de murallas inexpugnables, con muros de azufre y betún, muy resistentes, bordeada por el río infernal:

Silvan por sus riberas muchas malas serpientes
están día y noche aguzando los dientes
assechan a las almas non tienen a al mientes (2341)

En los terrenos contiguos a la ciudad infernal no nacen flores, sino espinas duras, cardos y peñiscales agudos. La puerta de la ciudad está custodiada por los vicios;⁶ en su interior el autor diferencia dos lugares:

⁴ Nos referimos, además del *Libro de Alexandre*, objeto de nuestro estudio, a *Milagros de Nuestra Señora* y *De los signos que aparecerán antes del Juicio* de Gonzalo de Berceo; en este segundo texto se presenta una imagen cabal del Infierno y sus tormentos.

⁵ Seguimos la edición de Francisco Marcos Marín; la digresión infernal corresponde a las páginas 411-422. Citaremos solo las estrofas para no abundar en citas.

⁶ En la entrada al Orco Virgiliano, Encas se encuentra con el Dolor, la Vejez, Miedo, Hambre, Muerte, Discordia: personificaciones de la desgracia del hombre. Aquí se trata de los vicios capitales, pero la semejanza no nos parece forzada.

Dexemos de las islas digamos del raval
aun despues iremos entrando al real (2345)

Con lo que se evidencia la concepción de un Infierno periférico, en el arrabal, donde se castiga a los pecadores, y uno central, en el real, donde mora Satán y está vedado. Esta concepción dual remonta a San Gregorio y fue indefectiblemente asimilada por los visioneros y viajeros: el Infierno superior y el inferior, el transitorio y el eterno. «Las principales visiones del Infierno no describen más que un Infierno provisorio, en el cual las almas esperan el Juicio. El Infierno inferior permanece infranqueable. Así se pudo resarcir el deseo de conocer el Otro Mundo, sin romper el misterio absoluto del fin de los tiempos» (Baschet 1993: 121).

En este caso no se trata de distintos niveles topográficos, sino que se lo describe en términos urbanos de periferia y centro, lo que recrea una experiencia más humana y concreta, y comporta una originalidad del texto español.⁷ Posiblemente la intención del autor haya sido que «el reconocimiento de las estructuras facilitaría la recepción de esta lección moral» (Arizaleta 1993: 73).

Este espacio infernal está envuelto en tinieblas impenetrables:

Fondo yaz el infierno, nunca entra i lumbre
de sentir luz ninguna non es su costumbre (2340)

Esta carencia de luz es el castigo infernal para todos los pecadores: los que se apartaron de la luz divina están condenados a la oscuridad eterna. Otro elemento imprescindible de la caracterización infernal, es el fuego: el autor cae en la contradicción general de prácticamente todos los relatos medievales, al considerar que el fuego es espiritual y eterno pero a la vez es material y quema a las almas en distintos grados según el pecado. Esta correspondencia entre gravedad del pecado y graduación ígnea, había sido esbozada por San Jerónimo y reflejada mayoritariamente en otros textos que hemos analizado; pero se trataba de una inmersión en el fuego purgativo, sea en hornos, calderas, ríos de fuego; aquí se lo considera punitivo y eterno.⁸

Podríe más rafezmente essas penas sofrir
si sopiesse en cabo que podrie end exir;
mas esta es la cueita: que non podrá morir
nin podrá de las penas nunca jamás salir (2417)

Entonces, el autor no reconoce ni un espacio ni un medio purgativo. Arizaleta piensa que ello se debe a la fecha de composición de la obra, acordando con Le Goff que la noción de Purgatorio nace en la transición del siglo XII al XIII.

Nosotros consideramos, que el concepto y la caracterización de ese lugar intermedio entre la salvación y el castigo eterno, ya estaba planteado y traducido literariamente en las centurias anteriores. Creemos que no se trata de una cuestión cronológica o de un primitivismo del texto con respeto a escritos transpirenaicos, sino que el autor deliberadamente ignora la instancia purgativa porque lo que se está castigando son los pecados capitales.

⁷ La homologación ciudad-mal fue planteada por San Agustín en *La ciudad de Dios*: la ciudad como creación humana está destinada a hundirse en el pecado, mientras que la Iglesia, la ciudad de Dios, es metahistórica y destinada al gozo eterno. Asimismo destaquemos la referencia bíblica a Babilonia como ciudad del mal, contrapuesta a Jerusalén.

⁸ La noción de fuego purgativo y regenerador tiene apoyatura bíblica (I *Corintios* 3, 11-15) y se lo relaciona con el paso a través del río de fuego antes de la Resurrección final. A este aspecto positivo del fuego, se le contraponen el de la gehena, inextinguible y eterno. Desde San Agustín y Gregorio Magno, el tema ocupó a los teólogos medievales. En la Península Ibérica, San Julián de Toledo expresa claramente la diferencia entre ambos fuegos.

Otra característica de este Infierno es el paso insoportable del frío al calor.⁹

Ardiendo en las flamas tremen de gran friura
y aziendo en las nieves mueren de calentura (2415)

Este espacio infernal, descrito en términos urbanos, tenebroso, ígneo, con amplitudes térmicas, carece del sádico detallismo descriptivo de las Visiones del siglo XII extra-peninsulares; creemos que ello se debe a una opción deliberada por parte del autor, cuyo objetivo no fue aterrorizar con descripciones truculentas, sino ofrecer una sistematización (literaria) de los pecados capitales.

El texto intercala en el cortejo de los pecadores y sus suplicios, los siete pecados capitales personificados; con un afán de claridad expositiva disociaremos ambos grupos.

La procesión de los vicios y sus correspondientes castigos, está encabezada por los malos clérigos:

Clérigos e canonges que fazen simonías
non serán ende menos, por las çapatias mias
el plomo regalado bevrán todos los días (2366)

Siguen los lujuriosos:

[...] fierven sobre los fuegos otras tantas calderas
en que assan e cuezen las almas fornicueras (2367)

Los perjuros:

[...] otras están desnudas que fueron perjuradas
éstas tienen las lenguas de gusanos cargadas. (2377)

Los borrachos y glotonos:

[...] teniendo agua cerca yazen de set perdidos,
vediendo los conduchos están tan desanfridos
que querrien ser muertos antes que ser nacidos (2386)

Los que pecaron por acidia:

[...] lieva lo al infierno, manda lo bien servir
fazelo en resina e en plomo bollir (2389).¹⁰

Los avaros:

Estos son con el diablo en infierno metidos (2386)

El desfile de vicios se completa con homicidas, infanticidas, sacrílegos y jugadores, pero no se especifican sus castigos. El texto menciona que son recibidos por una cohorte de demonios con el aspecto de serpientes; por lo demás, la figura demoníaca casi no aparece en el texto. Tal

⁹ El motivo literario frío-calor fue largamente reiterado en relatos ultramundanos, y tiene fundamento escriturario: *Job*, 24, 19 «Ad nimum calorem transeat ab aquis nivium».

¹⁰ Como se puede comprobar hay una adecuación «metonímica» entre la falta y el tipo de castigo: a los que pecaron con la palabra se los tortura con la ingestión de metal fundido o gusanos comerán sus lenguas; los que abrazaron el fuego de la lujuria se consumirán en calderas infernales; y así sucesivamente.

como acontece en el tratamiento del espacio y la geografía infernal, el autor no presenta un cuadro dramático de los suplicios porque se mantiene fiel a su fuente bíblica canónica. El autor acuerda más con la depuración y racionalización de la temática infernal que estaba llevando a cabo la Teología escolástica del siglo XIII.

La enumeración y caracterización de los siete pecados capitales hace de este *excursus* infernal «la primera expresión literaria castellana del sistema de vicios» (Arizaleta, 1993: 83), lo que indica que estamos frente a un discurso moralizante. El primer pecado es la Avaricia, caracterizada como «madrona cabdelera», la Codicia que «es su compañera está lo ascondiendo dentro en la pechera». (2346c). Siguen la Envidia: «la que fue e siempre será mesquina» (2350); la Ira: «pone esta diabla un fijo traidor / odio, el que de vieda Dios, el nuestro Señor / de todos los pecados estí es el mayor» (2367); la Lujuria que «con su poder corrompe todo el mercadal» (2372); la Gula: «estas fazen al ome fazer grant villania»; la Acidia: « esta suele al ome uenir con grant pesar / por tal duelo que faz al ome deserrar» (2387).

La lista la cierra la Soberbia: «ella es la reina, ellos son sus criados / a todos siet los tiene ricament doctrinados (2406) [...] porque es de los vicios emperadriz llamada (2407) [...] ella es la reina, ellos son sus criados» (2406).

De los versos citados se desprende claramente que el autor, ante las vacilaciones entre siete u ocho, opta por el septenario, ya que la Soberbia es presentada como instructora y generadora de los otros. Y a su vez, considera a la Avaricia como «madrona cabdalera»; pero sea uno u otro el pecado rector, se mantiene el septenario. Asimismo, esta vacilación al asignar preeminencia a la Soberbia o a la Avaricia traduce los titubeos teológicos. En la Península Ibérica el texto de Gregorio Magno, *Moralia in Job*, proveyó el modelo de la sistematización de los pecados capitales; tradición que recogió Casiano, Evagro, Eutropo de Valencia e Isidoro de Sevilla, con lo cual el tratamiento de los pecados capitales que presenta el autor letrado del *Libro de Alexandre*, entronca con la tradicional doctrina teológica hispana.¹¹

El texto ofrece una personificación alegorizada de tres pecados: la Avaricia es una mujer que junta sus posesiones en un caldero y lo entierra.¹² La Ira está caracterizada como una figura presa de convulsiones. La Lujuria se presenta como «descarnada» y consumida. Es obligada la referencia a la *Psychomaquia* de Prudencio, excepto que aquí se presentan y se personifican sólo los vicios, faltan sus contrincantes, las virtudes, y es por ello que el tema del combate se elide. La alegoría literaria e iconográfica prudenciana influyó notoriamente en los siglos siguientes; en el período románico y gótico se opta por la representación de figuras aisladas tanto de virtudes como de vicios. (O'Reilly 1988). En el Infierno «alejandrino» sólo se presentan los pecados, creemos que es coherente con los propósitos del autor: primero porque se trata de un espacio infernal definitivo; segundo porque el autor se ha propuesto ofrecer una exposición contundente y definitiva de la lista de pecados, más acorde con la tradición teológica, con las fuentes bíblicas canónicas, que con la literatura infernal.

Creemos poder afirmar que el *excursus* infernal del *Libro de Alexandre* no se inscribe en la pastoral del miedo que utilizara la iglesia como arma de conversión y conducta, sino que vehiculiza un mensaje donde prima la idea de ejemplaridad moral. Intenta mostrar los riesgos de una vida pecaminosa acorde con una preceptiva teológica, que en el siglo XIII abogaba por implantar la confesión de los pecados y la consecuente penitencia en vida. Apunta a una forma de conciencia individual en el Más Acá.

¹¹ El texto *Moralia in Job* fue dedicado por su autor a Leandro, arzobispo de Sevilla y hermano de Isidoro; ejerció larga influencia en la Edad Media hispana. Se conservaron dos ejemplares del siglo IX, nueve del siglo X, tres del XII, cuatro del XIV y cinco del XV, algunos de ellos bellamente ilustrados.

¹² Recordemos que Hades, dios del Infierno griego, también respondía al nombre de Plutón, que aludía a las riquezas inagotables de la tierra, tanto de la tierra cultivada, como por las minas subterráneas. De aquí la asociación generalizada con el enterrar las riquezas acumuladas bajo tierra.

II

Pasemos a considerar el testimonio plástico-figurativo. Al primer tercio del siglo XIII pertenece uno de los últimos manuscritos iluminados de los *Beatos*, el de San Andrés de Arroyo.

Presentamos la escena de la Sexta trompeta.¹³ Sin que el texto lo requiera y sin haberse representado en otros códices, el iluminador exhibe en el ángulo inferior derecho una escena infernal, en que cuatro diablos infligen castigo a cuatro figuras desnudas. Señalemos la gestualidad de los demonios y el empleo de objetos de uso cotidiano para el castigo: los diablos atan con sogas, apalean con bastones, fustigan con látigo, pellizcan con tenazas. Esta gesticulación vinculada al trabajo manual tiene un sentido específico: los monjes que menosprecian el trabajo manual, imaginaron un sitio perfecto en el que las cosas apenas se rozaban, el Paraíso, y, en contrapartida, un ámbito nefasto donde todo se hacía con las manos, el Infierno. Este actuar de los demonios implica «la manipulación de los individuos, cuyos gestos, son el resultado de esa acción a la cuál están sometidos» (Le Goff 1985: 47).

La ferocidad de los rostros demoníacos está enfatizada por la dentadura evidente, enormes y desorbitados ojos. Por apariencia y actuación los podemos relacionar con las descripciones de suplicios infernales de relatos ultramundanos o la iconografía traspirenaica de fines del XII y principio del XIII.¹⁴ No encontramos correspondencia entre esta escena y la sucinta aparición diabólica en las estrofas alejandrinas.

La mención en el texto del río Eufrates y su proximidad a la denostada Babilonia, tal vez fueron la excusa para esta representación infernal; de otro modo se trataría de una osadía del iluminador que rompe con la tradición iconográfica de la escena, y decide incluir una representación de los castigos infernales (Yarza 1998).

Del mismo códice presentamos la escena del Juicio Final.¹⁵ Es un tema fundamental de la escatología cristiana; su consumación connotará la salvación eterna de los justos y píos, y la condena definitiva de pecadores e impíos.¹⁶

El texto apocalíptico y la explicación de Beato son muy sucintos, razón por la cual los miniaturistas debieron abreviar en otras fuentes escritas o figurativas, o poner a prueba su imaginación creadora. La tradición hispana de esta representación finalista presentaba la instancia infernal con gran austeridad descriptiva y ausencia de suplicios: un espacio inferior plomizo o rojizo con trazos de líneas rojas, albergaba a los condenados desnudos y en distintas posiciones y sin diablos acosadores (Yarza Luaces 1998).

Aquí los cambios compositivos e iconográficos son notables. El Infierno se representa como una enorme boca animal abierta, en cuyo interior tienen lugar los castigos. Dicha imagen se forjó sobre la terrible boca de Leviatán descrita en el libro de *Job*;¹⁷ de ella surgen dos motivos iconográficos: la gran caldera hirviente sobre el fuego, y la boca abierta en posición horizontal o lateral. Este símbolo infernal, forjado en el Occidente medieval traspirenaico en el siglo XI, asimila la figura de Satanás y el espacio infernal: el iluminador hispano sigue ese modelo. Los acólitos de Satán organizan las torturas; la muchedumbre desnuda es castigada

¹³ En el folio 99 del manuscrito. Foto 1.

¹⁴ Puntualizamos la amplia difusión y tradición a lenguas vernáculas de los relatos de *Tungdal*, *el Purgatorio de San Patricio*, el *Viaje de San Brandán*, del siglo XII. Con respecto a la representación de la figura del Diablo, notamos aquí una innegable influencia de los ejemplos románicos y góticos franceses.

¹⁵ En el folio 160r. Foto 2.

¹⁶ La principal fuente iconográfica es *Apocalipsis* 20, 1-3, y también los textos evangélicos: *Mateo* 24, 30-32 y 36-44; *Marcos* 13, 24-27; *Lucas* 21, 27-28.

¹⁷ *Job* 40, 25 y 41 y 41, 1-25. Los comentaristas del libro de *Job* no dudaron en homologar a Leviatán con Satanás.

colectiva e indiferenciadamente. Una rueda con cuchillos troza los cuerpos: el texto adjunto no la menciona y desconocemos ejemplos contemporáneos en que pudiera haberse basado el iluminador.¹⁸

Todo indica que no hubo contacto entre el testimonio lexical «alejandrino» y el testimonio figurativo de este folio: el espacio infernal es una ciudad en el literario, la boca de Satán en el plástico; se adecuan los castigos a la falta cometida en el primero, se castiga uniformemente a todos en la miniatura.

En el dintel del tímpano de la Catedral de León, en la segunda mitad del siglo XIII, se representa el Infierno mediante el símbolo de la caldera y la boca.¹⁹ La febril actividad de los diablos (atizan el fuego, torturan y arrojan condenados a las marmitas) otorga gran dinamismo y truculencia a la escena. El tallista duplica las calderas, y triplica el motivo de la boca: las tres cabezas monstruosas y devoradoras aluden a las tres caras de Lucifer,²⁰ y paródicamente a la Trinidad (Russell 1995). «La inspiración iconográfica de las cabezotas antedichas, ligada al simbolismo Leviatán-marmita, viene de Bourges, quien a su vez adopta el referente de París» (Franco Mata 1998: 277). Aquí lo que debería ser sólo la entrada al Infierno, se ha convertido en un lugar de suplicio.

Este Infierno leonés se continúa en seis dovelas de las arquivoltas, descollantes por la variedad y el énfasis descriptivo de los tormentos y maestría de ejecución.²¹

En el portal occidental de la catedral de Toledo, persiste el modelo de las fauces de Leviatán por el que optara el iluminador del *Beato de San Andrés*, se asimila la figura diabólica de Satán y el espacio infernal.²²

Presentamos el último ejemplo, la miniatura de Babilonia del *Beato* arriba mencionado.²³ El dualismo bien-mal que atraviesa todo el texto apocalíptico, se enfatiza en el *Comentario* del monje liebaniego; una de las dualidades queda expresada entre la Babilonia terrenal y la Jerusalén celestial; y podemos homologarlas a la dupla castigo-premio.

La condena de Babilonia en el texto apocalíptico concuerda con el del profeta Jeremías acerca de la cólera de Yavé, que la destruirá y la hará arder en fuego por ser la ciudad opresora de los judíos, por su soberbia y altivez. El texto juanino alude a Roma, a su castigo por las persecuciones y muertes de los cristianos,²⁴ por su idolatría, por sus lujos y riquezas. Se trata de una condenación colectiva de sus habitantes y de su entidad como ciudad del pecado.

En su *Comentario* Beato ratifica que es la ciudad del Diablo, que alberga a todo el mundo pecaminoso, y que su fin será el fuego y humo del Infierno.²⁵ En la miniatura el ángel superior (que es Cristo según Beato) ordena la destrucción y advierte al pueblo de Dios que huya.

Si bien texto e imagen aluden a una ciudad concreta, situada en el tiempo histórico del cautiverio de los judíos en Babilonia, o de las persecuciones cristianas en Roma, la escena representada se sitúa en el tiempo escatológico de su castigo eterno. Como mencionáramos

¹⁸ La rueda de fuego como castigo ultramundano aparece tempranamente en la *Visión de San Pablo*, pero sin función cortante.

¹⁹ Foto 3, León y Foto 4 para Toledo.

²⁰ Dante utiliza esta triplicidad de la cara del Diablo en el descenso a la Judeca (*Infierno* XXXIV, 37 y ss).

²¹ En la catedral de París, Chartres y Amiens los castigos infernales se extendían a las arquivoltas, pero en León se le dedican más dovelas.

²² Así representado en el *Salterio de Margarita de Borgoña*, el *Salterio de Amiens*, el *Libro de Horas de Jean de Mountalban* para lo francés; el *Salterio de Winchester* y varios *Apocalipsis* ingleses.

²³ Folio 147 v. Foto 5.

²⁴ *Jeremías* 50 y 51. *Apocalipsis* 18, 1-24.

²⁵ *Commentarius in Apocalypsin*, libro X.

anteriormente San Agustín y el autor del *Libro de Alexandre* asignan a la ciudad el carácter de pecaminosa, uno con argumentos teológicos, el otro la homologa directamente con el Infierno.

La representación pictórica de «Arde Babilonia» es una gran metáfora arquitectónica de la condena divina al Infierno; pero no representa el lugar de los castigos ultramundanos.

Cualquier presumible influencia del Infierno ciudadano del *Alexandre* debe descartarse, debido a que Babilonia - pecadora ya se había representado en los primeros *Beatos* de mediados del siglo X. En todo caso, se podría conjeturar acerca de la persistencia de la homologación agustiniana ciudad-mal.

El testimonio lexical y los testimonios figurativos infernales que hemos analizado abrevaron en fuentes foráneas. El autor del *Libro de Alexandre* no registra el tratamiento infernal de los relatos al Más Allá, permanece fiel a las fuentes bíblicas y a la tradición agustiniana y gregoriana bien conocidas en la Península Ibérica; y crea una representación originalísima del Infierno como espacio ciudadano.

Los iluminadores y tallistas reproducen modelos iconográficos transpirenaicos, y abandonan la tradición figurativa infernal hispana.

Ambos testimonios hispanos, si bien producidos en ámbitos geográficos y cronológicos equiparables, no se influyeron ni interactuaron. Concluimos que son dos tipos de testimonios paralelos pero independientes, que nos permiten reconstruir la concepción infernal y punitiva de aquellos tiempos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARIZALETA, Amaia (1993), «'El imaginario infernal' del autor del *Libro de Alexandre*», *Atalaya: Revue française d'études médiévales hispaniques*, 4, pp. 69-92.
- BASCHET, Jérôme (1993), *Les justices de l'Au-Delà*, Rome, École française de Rome.
- CAROZZI, Claude (1994), *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (V^e-XIII^e Siècle)*, Rome, École française de Rome.
- DELUMEAU, Jean (1989), *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus.
- DÍAZ Y DÍAZ, Manuel (1984), *Visiones del más allá en Galicia durante la Alta Edad Media*, Santiago de Compostela, Bibliófilos Gallegos.
- FRANCO MATA, Angela (1998), *Escultura Gótica en León y Provincia. 1230-1530*, León, Instituto leonés de Cultura.
- LE GOFF, Jacques (1986), «Los gestos del purgatorio» en *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente Medieval*, Barcelona, Gedisa, pp. 44-51.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1956), «La visión del trasmundo en las literaturas hispánicas», en PATCH, Howard, *El otro mundo en la literatura medieval*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico, pp. 369-449.
- MICHAEL, Ian (1965), «The Description of Hell in the Spanish *Libro de Alexandre*», en *Medieval Miscellany presented to Eugene Vinaver*, Manchester University Press, pp. 220-229.
- MINOIS, George (1994), *Historia de los Infiernos*, Barcelona, Paidós.
- O'REILLY, Jeanne (1988), *Studies in the Iconography of the Virtues and Vices in the Middle Age*, Londres, Garland.
- PATCH, Howard R. (1956), *El otro mundo en la literatura medieval*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económico.
- RUSSELL, Jeffrey Burton (1995), *Lucifer El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, S.A.
- YARZA LUACES, Joaquín (1998), *Beato de Liébana, Códice del monasterio cisterciense de San Andrés de Arroyo*, Barcelona, M. Moleiro Editor, S.A.

p malos. qui regali amicitia scitate
similant in ecclesia in a malis. apia
nis fira sine uecundia securitatem
eis peccant. ⁊ habebat sup se regē
anglim abyssi. Idest diablin ⁊ regē
hui⁹ scli. Abyssi ei pple ē: in quo di
abol⁹ in octo uordis eoru ligatus te
net. Et rex hui⁹ scli pspicue pna
patat. Nomen hē hebraey. Abada
on. Grece Apolon. latine. Edens.
Se unum abijt unum. Nae uenit
ad hnc dno ue postea.

Incapit hystoria sexta tuba.
Et sextus anglic tuba occit ⁊
auduit unū ex. iiii. uordib⁹
anglin are auree que ē in of
pui di dicitur sexto anglo q hē tubam.
Solue. nū. anglos ligatos in sinuie
magnu eufiate. Et soluti sūt. iiii. an
gli. inchoata psecutio ē. parat in ho
ram ⁊ diem ⁊ mensē ⁊ annū. ut oc
ciderēt iam partē hōmū. Et nūme
rus in quod certū. bis miriades mi
riadū auduit nūmū eorum.



Foto 1

160

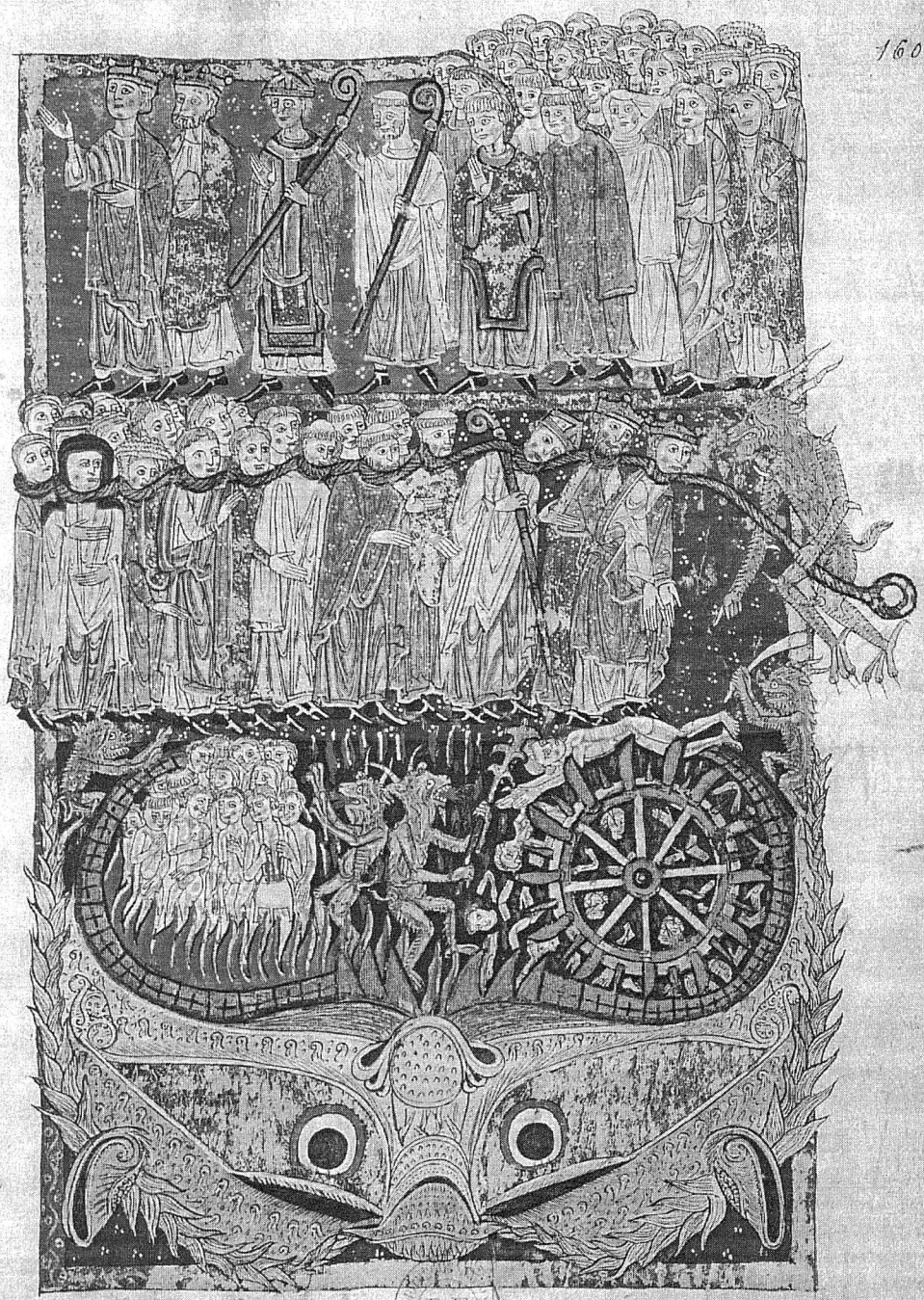


Foto 2

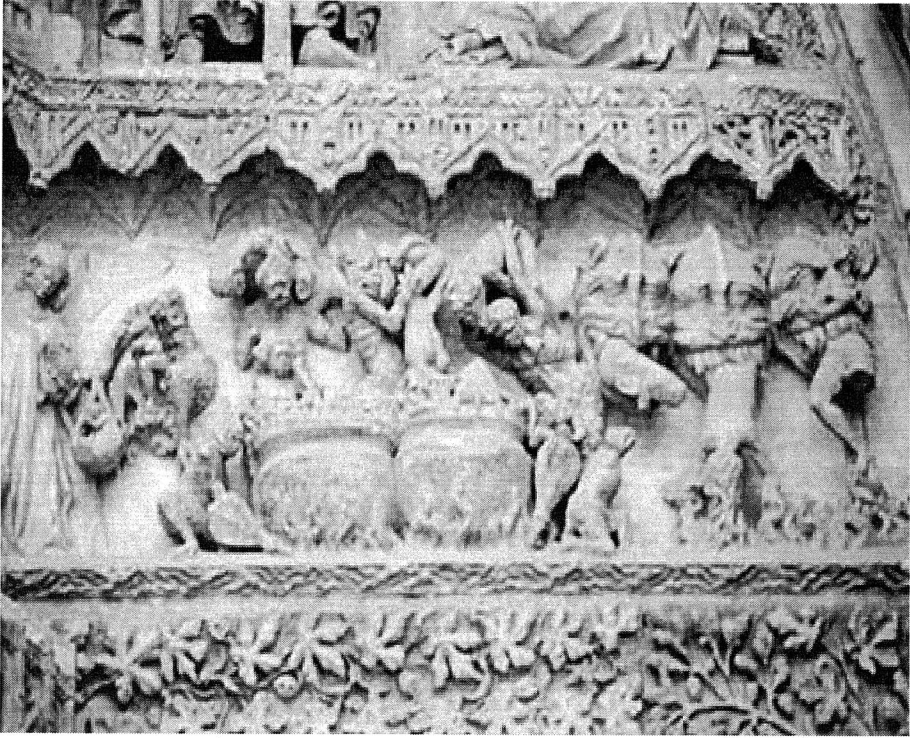


Foto 3

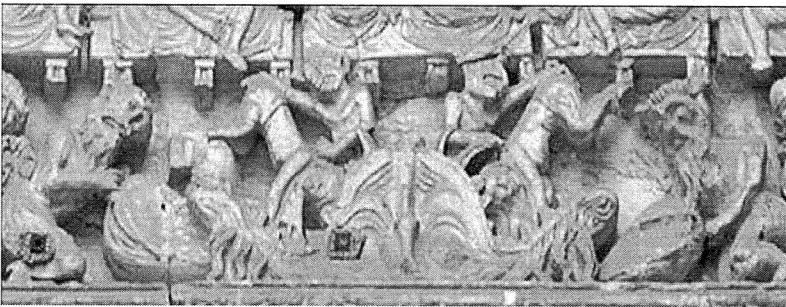


Foto 4

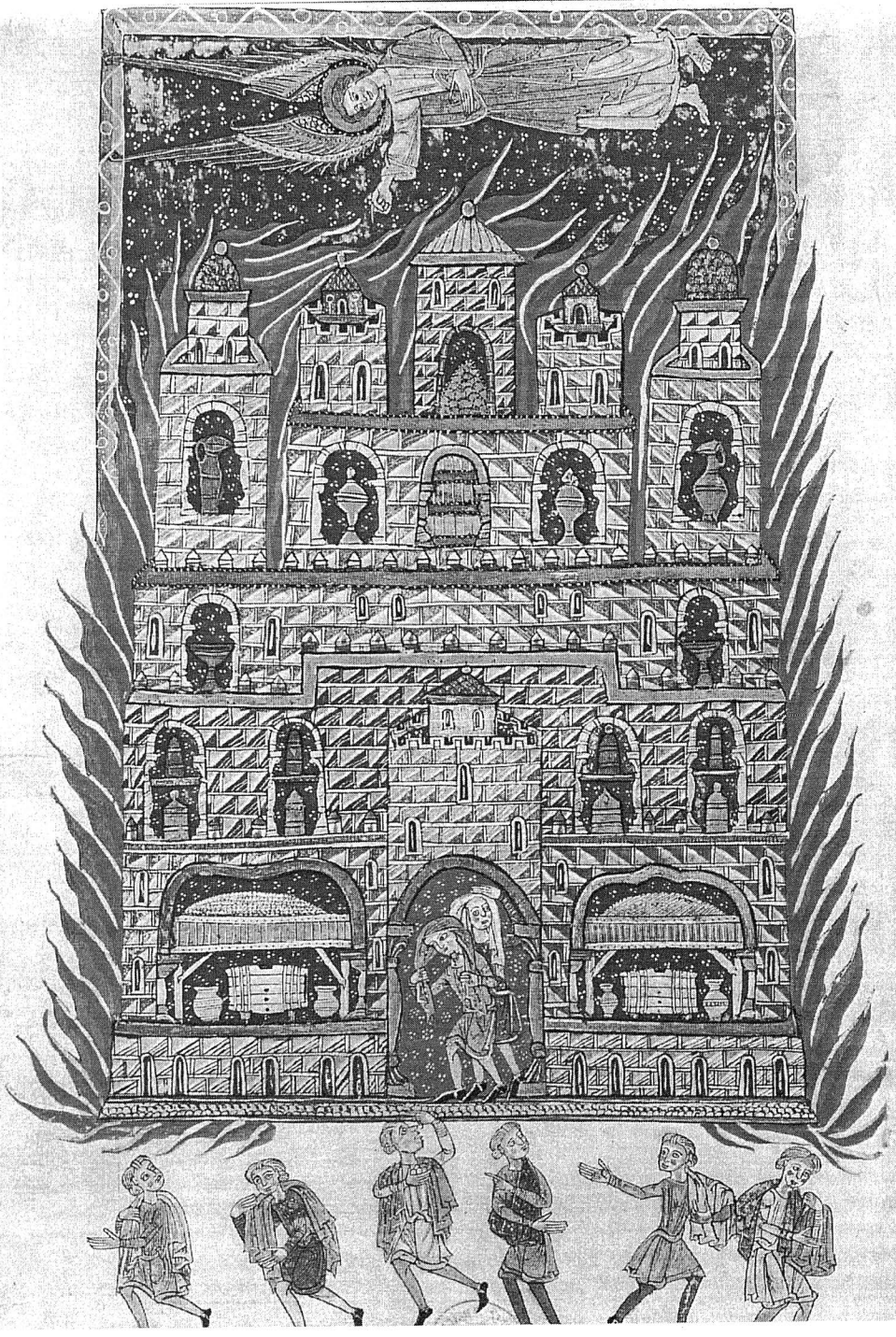


Foto 5