

**EL DIABLO EN LOS MANUSCRITOS
MONÁSTICOS MEDIEVALES**

Joaquín Yarza Luaces

Cosido al magnífico *Beato de Santo Domingo de Silos* que custodia la British Library londinense (Add. Ms. 11695), sin ninguna inscripción aclaratoria y fechable a principios del siglo XII, hay un folio con un Infierno muy extraño (Figs. 1 y 9), que de modo excepcional proporciona destacadas respuestas a algunas de las muchas preguntas que desea hacerse acerca de la presencia del diablo en los monasterios medievales todo el que siente interés por el asunto¹.

En primer lugar, aunque sorprenda, hay un aspecto que roza con creencias mágicas, más activas incluso en el interior de un monasterio de lo que conviene a una estricta ortodoxia. En la posición inicial compositiva, el arcángel Miguel debe verse en pie, con la balanza, enfrentado al diablo que pretende hacer trampa descompensándola a su favor. Si se quiere seguir la lectura ha de girarse el folio en sentido inverso al de las agujas de un reloj. Así, se puede ir leyendo la inscripción en la que se menciona un suplicio infernal: el paso del mayor de los calores a las aguas heladas y el proceso inverso². De este modo, cada diablo y sus castigados se nos presentará sucesivamente en pie, no acostado, comenzando por Atimos, siguiendo por Radamas y terminando con Beelzebub, a partir de esa postura primera en la que los protagonistas son Miguel y el diablo Barrabás.

Por otra parte, toda la composición tetralobulada se inscribe en una circunferencia ideal mayor, la medida de cuyo radio tiene una relación respecto al de cada uno de los correspondientes a los arcos de círculo del tetralóbulo que componen el infierno, que responde a la proporción áurea, al número áureo. Además, si se dibuja la circunferencia concéntrica con la mayor que pasa por los puntos de intersección de todos los otros de dicho tetraló-

¹ La importancia de esta representación ha motivado una abundante literatura desde hace tiempo. Comenzó M. Churruga: *Influjo oriental en los temas iconográficos de la miniatura española. Siglos X al XII*, Madrid 1940, pretendiendo demostrar la fuerte influencia de la escatología musulmana en los manuscritos románicos españoles, aunque con resultados poco positivos. El más importante análisis se publicó luego formando parte de una destacado estudio, M. Schapiro: "From mozarabic to romanesque in Silos", en *Art Bulletin*, 1939, pp. 313-372 (recogido luego en *Estudios sobre el románico*, Madrid 1984, pp. 37-120). Nuevas precisiones sobre la identificación de algunos diablos y el sentido de pantáculo de la ilustración, en J. Yarza Luaces: "El Infierno del *Beato de Silos*", en *Estudios Pro Arte* n° 12 (1977), pp. 26-39 (ahora en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona 1987, pp. 94-118).

² "Ad calore nimio transibunt ad aquas nivium. Et ad aquas nivium transibunt ad calorem nimium". La frase proviene de *Job*, XXIV, 19.

bulo, se ve que roza los cuerpos incurvados de los diablos, que parecen adaptarse a ella, colaborando a crear la impresión de rotación móvil que exige el conjunto. Estamos ante una suerte de pantáculo mágico, que implica ese girar acompañado de la lectura de los textos, terminado lo cual, probablemente, consigue encerrar a alguien, verosímilmente al avaro del centro, en el infierno.

El Infierno de Silos es en esto un "unicum" del arte monástico hispano, pero no en cuanto a la recurrencia a creencias paganas o populares, preservadas desde tiempos precristianos. El mal de ojo, la fascinación, esto es, el poder de la mirada para dañar a alguien, por ejemplo, es uno de los asuntos más firmemente establecidos³. Y no sólo considerado en casos concretos, sino con fundamentación razonable que se establece por encima de cualquier duda doctrinal, desde el Marqués de Villena que le dedica un pequeño tratado, hasta autores del siglo XVI. Fray Martín de Castañega publica en 1529 su *Tratado de las supersticiones*, titulado el capítulo 14: "Que el aotar es cosa natural y no hechizería"⁴. Cualquiera puede llevar a cabo el mal de ojo, aún sin proponérselo, pero "alguna persona maliciosa o bruxa o hechizera que desean hazer mal a las criaturas inocentes por servir al demonio su señor" actúa entonces con malicia. En lo que difieren los autores es en el sistema de evitar las consecuencias de tal acto.

Desde la Antigüedad, aquellas imágenes en las que la atención de los ojos parecía dirigirse a un posible espectador y cabía considerar negativas por una razón u otra, fueron atacadas en ellos para librarse del poder supuestamente maligno que emanaría de su mirada. En numerosos manuscritos medievales monásticos, como la *Biblia de Burgos* (Burgos, Biblioteca Provincial) o la de *Ávila* (Madrid, Biblioteca Nacional), los ojos de los diablos fueron raspados. El proceso de agresión seguido normalmente implicaba que, cuando nada quedara de ellos, se pasara a destrozar la cabeza. Que en esto se acuse un odio cierto al demonio por parte de monjes obsesionados, no excluye que, dado que el ataque comienza por los ojos, exista un eco de estas creencias en la fascinación. También para prevenir el mal se colocan corales, azabaches y otros objetos, colgados del cuello de los niños, como medida protectora, incluyendo entre ellos ¡al mismo Niño Jesús! El número de ejemplos que encontramos en nuestra pintura gótica y, en menor medida en la escultura, es la prueba más palpable de la vitalidad de tal creencia.

Tal vez tan poco común como esta meditada expresión mágica es la presencia de cuatro diablos identificados todos con sus nombres. Tres de ellos han sido citados. A ellos se añade el de Barrabás, el que pretende hacer trampas a San Miguel. El nombre de los seres

³ J. Yarza Luaces: "Fascinum. Reflets de la croyance au mauvais oeil dans l'art médiéval hispanique", en *Razo* nº 8 (1988): *Mythe et culture folklorique au Moyen Age*, pp. 113-128. Más general, sobre todo analizando lo islámico y aplicado a un ámbito concreto, A. García Avilés: "Religiosidad popular y pensamiento mágico en algunos ritos del sureste español. Notas sobre el mal de ojo en la Edad Media", en *Verdolay* nº 3 (1991), pp. 125-139.

⁴ "La virtud natural expulsiva, que es una de las virtudes de la potencia nutritiva, expelle e lança fuera del cuerpo todas las impuridades que no se tornan en sustancia y mantenimiento del cuerpo; y lo que es más grueso, expele y hecha por las partes inferiores... e lo que es más sutil expele por las vidrieras de los ojos, y assi salen por los ojos como unos rayos, las impuridades e suziedades más sotiles del cuerpo e quando mas sotiles, tanto son mas penetrantes e mas inficionan" (Fray Martín de Castañega: *Tratado de las supersticiones y hechizerias y de la posibilidad y remedio dellas*, ed. J. Robert Muro Abad, Logroño 1994, p. 34. La edición original es de Logroño en 1529. Se hizo una edición de bibliófilo a cargo de Agustín González Amezcua en Madrid, 1946, además de la reciente por la que cito).

siempre fue importante, porque detrás de él se esconde su esencia o su poder. Todavía Leónidas Andreiev, casi en nuestros días, en su *Diario de Satanás* ponía en boca de éste las palabras siguientes: “¿Satanás? Bueno... pues será Satanás. Ahora que mi verdadero nombre suena muy diferente. Es un nombre extraordinario, y por eso me sería imposible meterlo en la pequeñez de tu oreja, sin destrozártela y de paso, también, al cerebro”⁵. El cristianismo comenzó por debatir sobre la esencia del mal y de su máximo representante que identificó con ese ángel caído del que apenas hay rastro en la Biblia. Pero a medida que, resuelto el primero y esencial problema, fue desarrollando una demonología progresivamente más compleja, incorporó a este mundo seres ambiguos del Antiguo Testamento, como Asmodeo o Beelzebub, concediéndoles estatuto de malignidad, al tiempo que relacionaba ciertos diablos con otros tantos vicios, hasta el punto que reconoció que junto a cada hombre había un ángel y un diablo y consideró que el aire estaba lleno de espíritus impuros.

Nombres como Lucifer o Satanás sirven para identificar al diablo principal, el rebelde contra Dios y el tentador del hombre. A ellos se añaden multitud, como los mencionados. Progresivamente se incrementa el número de quienes o a quienes se les concede una identificación nominal. Son los propios demonios los que llegan a explicitar la suya al ser exorcizados y expulsados del cuerpo de los endemoniados, aunque las fuentes no siempre nos los transmiten, como en aquel milagro de Santo Domingo de Silos en el que una endemoniada es liberada por su intercesión: La habitan quince diablos principales y otros secundarios. Al ser expulsados, “confesaron sus repugantes nombres”, aunque el autor ve inútil el mencionarlos o transcribirlos⁶.

Parece como si a partir de su identidad, a partir del apelativo, se conocieran mejor y se pudiera actuar contra ellos del modo conveniente. ¿Cómo surgieron estos nombres? De algunos se ha indicado que su origen estaba ya en el Antiguo Testamento. Otros aparecen oscuramente en medios gnósticos o maniqueos y son adoptados con mayor o menor conocimiento en la Edad Media, perdido su vínculo conocido con aquellos. Pero la mayor parte se bautizaron ahora y, es muy probable, de modo harto caprichoso. De los que habitan el Infierno de Silos, Radamas parece recordar al juez de los infiernos de la Antigüedad clásica⁷.

Beelzebub es personaje que proviene de una divinidad del Próximo Oriente demonizada. Incluso se llega a utilizar parte del nombre, eliminando el prefijo Baal o Beel, y quedando en Zebub o Zebul⁸, siendo así mencionado especialmente en textos hispanos o en miniaturas, como el *Beato* de Gerona (Gerona, Catedral), donde un diablo de este nombre acompaña ansioso a Judas (“Zabule inimicus”) cuando se ahorca (fol. 17v.)⁹. En la

⁵ I. Andreyev: *Obras completas*, I, trad. Rafael Cansinos, Madrid 1969, “El Diario de Satanás”, p. 504. Sin embargo, en el desarrollo de la obra se comprueba que la madurez alcanzada por los hombres en todo tipo de maldades ha llegado a dejar atrás al diablo, que será el verdadero burlado.

⁶ Me estoy refiriendo a la *Vida* escrita por Grimaldo, por tanto en el propio monasterio, pero con la intención de promover el culto del sepulcro del santo y la peregrinación a él (V. Valcárcel: *La “Vita Dominici Siliensis” de Grimaldo*, Logroño 1982, XXVII, p. 387).

⁷ Tanto en el estudio de Schapiro como en el mío citados en la nota 1 se analiza la probable procedencia de cada uno.

⁸ En la traducción bíblica derivada de la *Vulgata* se usa el término Beelzebub, mientras en la traducción griega se prefiere decir Beelzebub, más próximo a nuestro Zabul. Zebul en hebreo significa estancia, siendo Belzebub, el Señor de la estancia (E. Langton: *La Démonologie*, París 1951, pp. 174-176).

⁹ J. Yarza Luaces: “Del ángel caído al diablo medieval”, en *Boletín Seminario Arte y Arqueología Universidad de Valladolid*, XLV (1979), pp. 299-317, ahora en *Formas artísticas de lo imaginario*, p. 59.

cancillería de Fernando I se utilizó tal nombre al menos en 1047 en un documento legal relativo a posesiones de tierras, donde se amenaza a quienes incumplan el trato objeto del texto con penas infernales compartidas con Judas y Zabulo¹⁰. También Grimaldo, el biógrafo de Santo Domingo de Silos, usó la palabra “zabulus”, pero para convertirla en nombre común de los diablos: “Insidias zabulorum funditus atras” (“somete totalmente las amenazas de los negros demonios”)¹¹. Es fácil suponer que lo que fue un nombre propio en origen se transformara con el tiempo, siempre dentro de la Alta Edad Media, en un nombre común¹². No obstante, en nuestra miniatura se ha preferido mantener el nombre más clásico: Beelzebub, con la terminación en b, propia de la tradición latina derivada de la *Vulgata*.

Lo normal es que no conozcamos bien el proceso de asimilación de ciertos personajes con diablos. El nombre de Barrabás es el del malhechor liberado en vez de Jesús, pero aunque se entienda su demonización, desconocemos el momento preciso en que se llevó a cabo o si existió alguna razón concreta que lo justificara entonces. Ya los grandes escritores antiguos lo creyeron imagen del Anticristo, como San Ambrosio¹³. Pero, sobre todo, con denominaciones que presentan ciertas variantes, es personaje común en fórmulas y textos de origen gnóstico¹⁴. Más incomprensible es el nombre de Atimos, sin duda demonio lujurioso, como se deduce del modo de representación y de las personas a quienes ataca. Se adivinan detrás nombres de procedencia antigua y se cita un nombre casi igual entre los referenciados en un concilio de la Francia merovingia.

¹⁰ Dice: “et penas eternas cum Iuda, Domini traditore horribiliter semper luceat cum Zabulo in inferni baratro” (*Libro de las Estampas*, ed. facsímil, León 1981; J. Yarza Luaces: “La ilustración del *Beato de Fernando y Sancha*”, en *Beato de Liébana. Códice de Fernando I y doña Sancha*, Barcelona 1994, pp. 89-90). Prueba de que tal imprecación se había convertido en fórmula de uso de la cancillería real, es que se repite exactamente igual en otro “testamento” emitido por Alfonso VI en 1067 desde Palanquinos, y recogido del mismo modo en la citada edición del *Libro de las Estampas* (doc. XXII).

¹¹ V. Valcárcel: op. cit., “Carmen in laudem dominici”, pp. 156-157, de quien tomo la traducción de “zabulorum” por “de negros demonios”. De hecho, es posible que Grimaldo hubiera usado tal palabra como procedente de Lactancio que en su *Sobre la muerte de los perseguidores*, recurre a ella para expresar al protagonista de las luchas de su interlocutor sobre el mal personalizado en el diablo y sus seguidores (Lactancio: *Sobre la muerte de los perseguidores*, ed. y trad. de Ramón Teja, Madrid 1982, n.º 16, pp. 110-111).

¹² Es el caso asimismo de la *Vida de San Guthlac* escrita por el monje Félix en East Anglian hacia 730-740, donde se cita al diablo como Satanás en alguna ocasión, también se habla de espíritus malignos, pero repetidas veces al mencionar en general a los demonios se les llama “Zabulae”. Incluso para lo diabólico se utiliza la expresión “zabulicum” (*Felix’s Life of Saint Guthlac*, ed. y trad. inglesa de Bertram Colgrave, Cambridge 1985 [1956], por primera vez en cap. XXIX, pp. 98-99; luego, inmediatamente, en cap. XXX encabezando el título del capítulo, donde dice que “illum zabulus” disfrazado pretende tentar; poco después comenta el “zabulicum magisterium” [pp. 100-101]; finalmente, en cap. XXXV, pp. 110-111, vuelve a mencionar de este modo al diablo, que quizás aquí no es un diablo cualquiera sino uno concreto). No se debe considerar, no obstante, que el nombre de “zabulus” es el normal en la literatura latina de las Islas. Por ejemplo, en dos *Vidas* de San Cuthbert, una anónima y otra escrita por Beda el Venerable, los términos usados son “demonium” y “diabulus” en todas las ocasiones (*Two Lives of Saint Cuthbert*, ed. y trad. inglesa de Bertram Colgrave, Cambridge 1985 (1940), pp. 90, 96, 202, 228 y otros).

¹³ San Ambrosio: *Tratado sobre el evangelio de san Lucas*, Madrid 1966, X, 102, pp. 597-598.

¹⁴ M. Shapiro: op. cit. p. 329; J. Riviére: *Amuletos, talismanes y pantáculos*, Barcelona 1974, p. 115, indica además que un signo distintivo de este diablo en los talismanes son los cuernos.

Ninguno es el demonio, pero todos son diablos servidores del principal, y todos eran conocidos en los medios monásticos silenses hacia el año 1100. Si hay un lugar medieval poblado de diablos éste es el monasterio. Los religiosos estuvieron siempre atentos y obsesionados con el enemigo. Intentaron explicar demasiadas cosas como añagazas demoníacas y llegaron a inventar responsables para todo lo malo o desordenado que ocurría en la cotidianidad de su vida. Y así nos encontramos con un Titivillus o Tutuvillus, engañador de copistas y escribas distraídos en los “scriptoria” medievales¹⁵. Algunos textos lo mencionan como un personaje molesto que colabora a que se derrame la tinta sobre un códice, se olvide un copista de realizar algo que le corresponde y que moleste de mil maneras a cualquiera que pretende sestear en su trabajo cotidiano. Quizás se vea como un pequeño diablo. De hecho, en la época clásica romana, Plauto (*Casiana*, 347) utilizó el término “titivillium”, para indicar una cosa de poca importancia. Si Radamas y Zabule son demonios preferentemente altomedievales, Titivillus pertenece a la última Edad Media. Sus misiones son secundarias, pero tocan aspectos muy diversos. Por ejemplo, se colocaba sobre la espalda de las mujeres que chismorreaban durante la prédica de un sermón, en tanto que escribía palabras que ellas no llegaban a entender, porque eran iletradas¹⁶. En alguna ocasión se le ha identificado en la escultura arquitectónica de determinadas iglesias góticas (Ig. St. Denis, Lincolnshire).

De las menciones sobre su representación en la entrada de la biblioteca y en ciclos de frescos nada o muy poco queda, pero quizás su huella se encuentre más o menos disimulada en otros lugares. Por ejemplo, se le ha visto en los muros de una iglesia de Rørby en Dinamarca, fechados hacia 1425 acompañando a “scribe blasphemantes”¹⁷. ¿Es posible rastrear su presencia en alguna imagen española? Yo propondría al menos una, aunque su nombre no se encuentre por ninguna parte. En el monasterio de Las Huelgas de Burgos se custodia una tabla recientemente restaurada en exceso con una *Virgen de la Misericordia* o *Mater Omnium* (Fig. 2) que ha sido atribuida a Diego de la Cruz o su taller, tal vez encargada como tal, sin formar parte de un retablo, aunque si así lo fuera se entiende su sentido al margen de un posible conjunto más complejo¹⁸. Por encima del manto protector de María pasean, caminan o vuelan dos diablos. El de nuestra izquierda cumple con su misión más normal, provisto de flechas que se prepara a lanzar contra los humanos protegidos por el manto mariano. Pero el de la derecha, situado sobre las monjas del monasterio, es portador de un hato de libros sobre sus espaldas. No conozco otro ejemplo igual, aunque tal vez exista. ¿Quién podría ser este individuo sino el Titivillus merodeador de bibliotecas portador aquí de los volúmenes de que se nutren éstas? De no reconocerse como tal, sería necesario inventarse a otro que en Burgos tuviera sus mismas ocupaciones y causara idénticas angustias o similares.

¹⁵ J. Vieillard: “Titivillus, démon des copistes étourdiés”, en *Revista Portuguesa de Historia*, VII (1957), pp. 399-403.

¹⁶ Según V. Sekules: “Women and Art in England in the XIII and XIV centuries”, en *The Age of Chivalry, Art in Plantagenet England 1200-1400*, Londres 1987, p. 41, quien sigue a G.R. Owst: *Preaching and Pulpit in Medieval England*, Londres 1961 (1933), p. 387. También M. Camille: “Seening and reading: some visual implications of medieval literacy and illiteracy”, en *Art History*, VIII (1985), pp. 26-49. Una visión más completa en M. Jennings: “Tutivillus. The literacy career of the recording demon”, en *Studies in Philology*, 74/75 (177), pp. 10-34.

¹⁷ U. Haastруп, R. Egevang: *Gotik 1375-1475. Danske Kalkmalerier*, Copenhagen 1985, ejemplo nº 20.

¹⁸ P. Silva Maroto: *Pintura Hispanoflomenca castellana: Burgos y Palencia*, s.l. 1990, pp. 398-400.



Fig. 1
Beato de Santo Domingo de Silos. Infierno.
British Library



Fig. 2
Virgen de la Misericordia, atribuida a Diego de la Cruz o su taller.
Monasterio de las Huelgas (Burgos)

Además de identificarse con sus nombres, y volvemos sobre el Infierno de Silos, los demonios poseen diversas características de monstruosidad, tal vez menos acusadas que en otros congéneres, pero de todas maneras, bien visibles, como son el tipo de rostros, los cuernos, la forma de las extremidades, etc. No constituyó un problema inicial cristiano el conocer la forma del diablo, porque la mayor preocupación residía en justificar su existencia, así como la del mal, en un mundo que era todo resultado de la creación "ex nihilo" de un Dios infinitamente bueno. Sólo después de resuelta la tremenda paradoja a satisfacción de los escrituristas, comenzó a indagarse sobre la presencia del diablo en textos bíblicos, así como a tratar de ver de qué modo y quiénes eran los que actuaban sobre los hombres.

En una nueva etapa, promovida sobre todo a partir de la época de mayor ímpetu de la vida cenobítica en el desierto, singularmente de los padres de la Tebaida, cuyas proezas espirituales fueron el punto de partida de una literatura hagiográfica de éxito, es cuando el asunto de su forma hizo acto de aparición. Los ermitaños eran tentados por los diablos continuamente. ¿Qué forma adoptaban para hacerlo? Como corresponde al gran burlador, por lo general se aparecía bajo aspectos diversos. Pero comienza a precisarse ya que, al descubrir su juego y quitarse el disfraz engañoso mostrándose en su forma más o menos verdadera, ésta aterrorizaba, aunque no se fuera muy preciso sobre cómo era. Nace la imagen de un diablo espantable y, por tanto, en buena parte se deja en manos de escritores y artistas el concretar el horror.

En el Infierno de Silos tenemos al tiempo diablos especializados y con caracteres monstruosos. Ya Orígenes afirmó que cada vicio tenía tras él un demonio con sus colaboradores¹⁹. Atimos, el más misterioso de todos los demonios silenses, posee sólo una pierna y aunque da la impresión de llevar el cuerpo cubierto por una tela entre azul y verde, exhibe unos gigantescos genitales. Son objeto de su atención dos personajes en pleno ayuntamiento carnal sobre un lecho. Por tanto, es evidente que se trata de un diablo especializado en castigar a los lujuriosos, uno de los dos pecados más obsesivamente perseguidos en la Alta Edad Media. Beelzebub y Radamas se ocupan del avaro, que es asimismo el que recibe un mayor castigo de todos, porque no sólo es objeto del hostigamiento de dos diablos, sino que serpientes y otros animales le atacan directamente. Su pecado es, con la lujuria y la soberbia, uno de los tres más lamentado y perseguido.

Por fin, otra cuestión al menos plantea la singular imagen. ¿Qué uso se le dio y quién fue el destinatario? Con frecuencia se comenta que el arte románico y, en general, parte del altomedieval, tiene un fin inmediato didáctico. Pero la realidad es más compleja. Es claro que buena parte de lo que se hace está destinado a ser expuesto públicamente ante cualquier cristiano, por lo que el fin didáctico, incluso la idea de una enseñanza a través de imágenes para quienes no saben leer es válida en muchos casos. En especial, cuando son obras públicas encargadas por el clero secular. Pero buena parte de la vida monástica transcurría tras la clausura a la que no tenían acceso más que los monjes o personajes muy singulares. Y al "scriptorium" y su biblioteca, en mayor medida. Por tanto, los destinatarios eran pocos. El Infierno de Silos sería visto y usado por los monjes del monasterio y nada más que por ellos, salvo situaciones excepcionales que, por serlo, se apartan del ámbito de lo usual. ¿Con qué fin? En esto creo que tenemos que considerar que nos encontramos ante un ejemplar muy diferente de los que son comunes. A través de las imágenes

¹⁹ J. Danielou: "Démon", I, col. 187-189, en *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, doctrine et histoire* (dir. M. Villar), París 1937.

de los manuscritos se fijaba mejor en la memoria la lectura previa o se explicitaba un programa temático apenas sugerido en el propio texto. Aquí no existe texto, la imagen es el único referente. Es un infierno, un lugar de castigos de pecadores, un aviso para prevenir las tentaciones. Además, es un pantáculo, un objeto mágico cuya lectura permitía facilitar ciertas cosas, como encerrar a los avaros y los lujuriosos en ese infierno. ¿Poco justificable desde una estricta ortodoxia o rigorismo conventual? Seguramente, pero esto no excluye que situaciones semejantes se produjeran con mayor frecuencia de lo que una mirada ingenua supondría. De un modo u otro, lo cierto es que todo esto sólo ocurría dentro de los muros del monasterio.

Insistamos una vez más: Si hubo un personaje familiar a todos los monjes de Oriente y Occidente, éste fue el diablo. Espejo de unos y otros fue la vida de San Antonio abad, contada por diversos biógrafos. San Atanasio escribió en griego una de las más famosas y difundidas. Es sorprendente la extensión concedida en ella a las tentaciones y presentaciones del diablo. Primero se nos cuenta la historia en tercera persona. Antonio, antes de retirarse a la vida contemplativa, ya tuvo noticias directas del maligno que comenzó insinuándosele espiritualmente para forzarle a la continuación de una vida pública, como la que había mantenido hasta entonces. La segunda trampa afectó a la carne hasta el punto de que “el diablo llegó a disfrazarse de mujer e imitar sus gestos para engañar a Antonio”²⁰. Finalmente se le aparece en forma de menudo niño negro, el pequeño etíope que tendrá una historia literaria y artística muy larga.

Vencidos todos los obstáculos diabólicos marcha al desierto. Allí sufre agresiones físicas impresionantes, cuando un grupo de demonios entra en su cueva y le propina una tremenda paliza, hecho que se repite con variantes²¹. Luego es él quien habla a sus monjes, les cuenta sus experiencias y les previene contra el enemigo. Dice que se metamorfosea en cualquier cuerpo: de monje, de mujer, de fiera, de ángel de luz. Y cuenta sus experiencias: en una ocasión se presenta ante él un demonio muy alto, sin disfraz. Otra vez es un negro gigantesco quien le dice sin ambages: “Soy Satanás”. También recuerda como le apalizaron los demonios en más de una ocasión y como intentaron asustarlo con gritos, rugidos y toda clase de sonidos²². Es una segunda narración con carácter de aviso, donde la presencia del diablo es de nuevo obsesionante.

¿Qué reflejo tuvo esto en el arte? En los tiempos de Atanasio, Jerónimo y otros, ninguno, de acuerdo al menos con lo que se nos haya conservado. Pero más adelante se elaboraron nuevos textos inspirados directa o indirectamente en éste y otros similares y se tradujeron en imágenes. Muchas veces fue en medios monásticos donde se encargaron ciclos que transcribían en imágenes estas historias, bien a través de retablos, bien cubriendo los muros de una capilla o iglesia. Y no sólo dedicados a los grandes ermitaños de Oriente, sino a los monjes de Occidente.

Precisamente el caso de San Antonio adquirió un relieve inesperado en las postrimerías medievales, sin que se encuentre una explicación que satisfaga a todos²³. Por un lado, se pueden recordar sus supuestas virtudes curativas y el llegar a considerarse singularmente

²⁰ Cito de acuerdo con San Atanasio: *Vida de S. Antonio, padre de los monjes*, ed. y trad. de A. Ballano, Zamora 1981, 5, pp. 29-30.

²¹ Op. cit. 8-9, pp. 34-36.

²² Op. cit. 39-42, pp. 61-63.

²³ Ver ahora M. Nuet: “San Antonio tentado por la lujuria. Dos formas de representación en la pintura de los siglos XIV y XV”, en *Locus Amoenus*, 2 (1996), en prensa, donde se analizan todos los textos que dan lugar a las imágenes, centrándose en el asunto de la tentación lujuriosa del diablo bajo aspecto femenino.

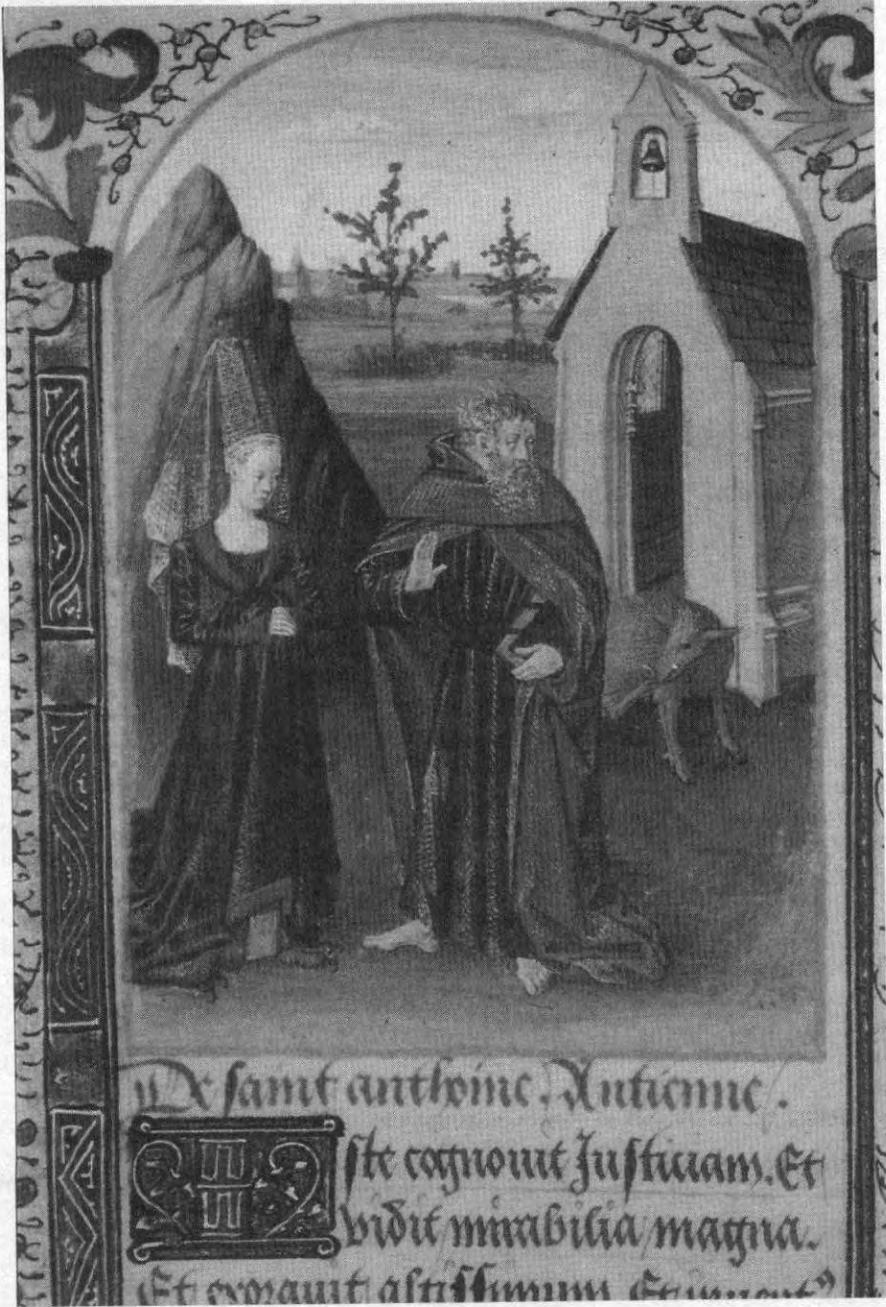


Fig. 3

*Libro de Horas Rothschild, folio 153v., atribuido a Colin de Amiens.
Biblioteca Nacional de París*

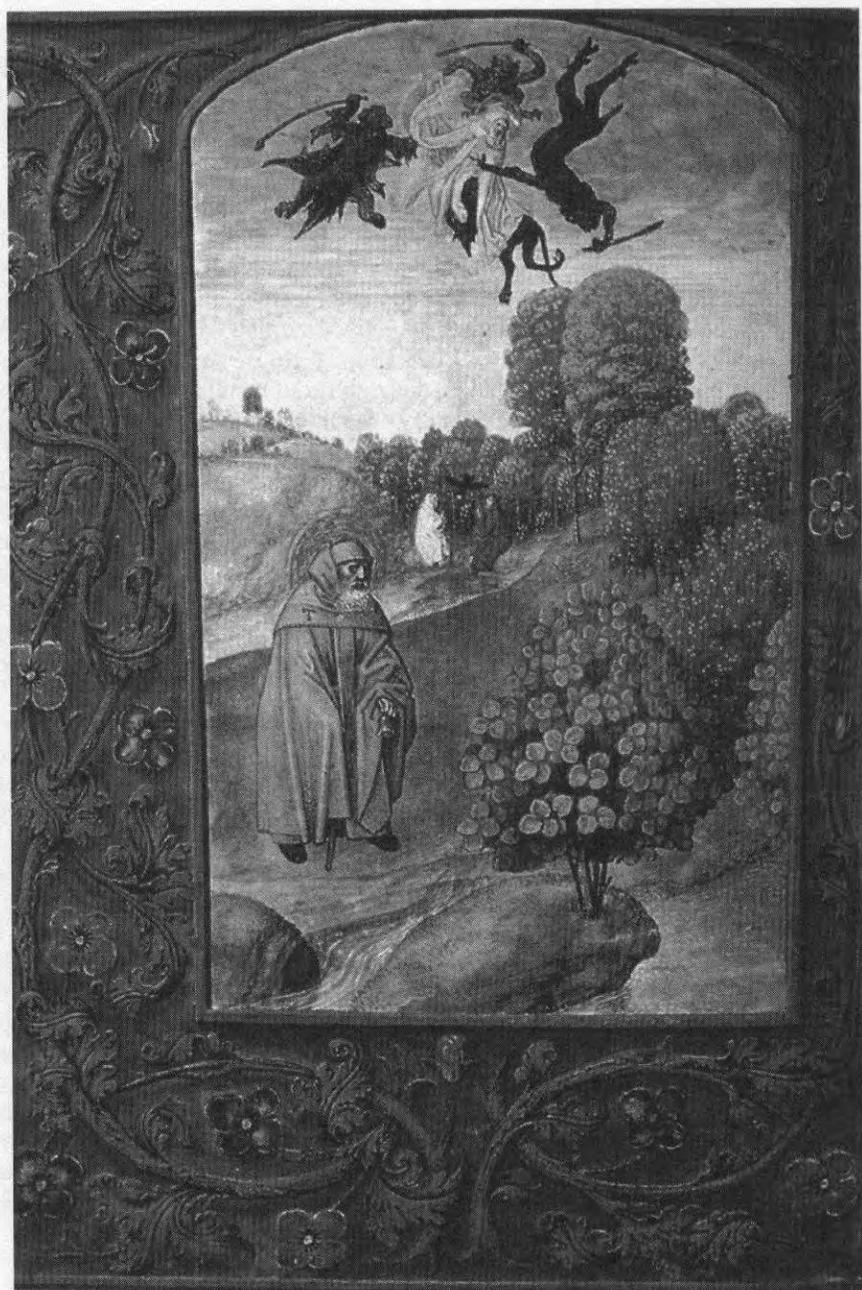


Fig. 4
Libro de Horas de Hastings, folio 50v.
British Library

protector de los animales domésticos, tan importantes para el desarrollo de la vida campesina o el alimento cotidiano. Pero esto no es suficiente, porque donde se pone el acento es en sus tentaciones, sobre todo las que se refieren a los ataques que hubo de sufrir a manos de los diablos. Todo el mundo tiene en mente las pinturas del Bosco, incluso el grabado anterior de Martín Schongauer o las dos tablas del retablo de Issenheim de Matías Grünewald, en los bordes de 1500.

Menos popular, pero igualmente destacable es su continua presencia entre los sufragios de santos de los *Libros de Horas*. Nos encontramos con ellos ante una obra pensada para uso particular, normalmente de miembros de la aristocracia, tanto masculinos como femeninos, muy lejos del ámbito ascético que rodeó al famoso cenobita. Piénsese, por ejemplo, en el *Libro de Horas Rothschild* (París, Biblioteca Nacional, Ms. Rothschild 2530, fol. 153v.) (Fig. 3), atribuido entre otros al problemático Colin de Amiens²⁴, y fechado hacia 1455-1460, donde San Antonio se encuentra delante de su capilla cerca de un cerdo o jabalí, atributo entonces obligado, rechazando con un gesto la amenaza que supone la presencia de una mujer lujosamente ataviada, sin duda el demonio. Si del ámbito francés pasamos al flamenco, nos encontramos con similar historia en el *Libro de Horas Hastings* (Londres, British Lybrary, Add. Ms. 54782, fol. 50v.) (Fig. 4), encargado por Guillermo, lord Hastings, importante noble inglés de quien se acuerda Shakespeare en su *Ricardo III*. Es algo anterior a 1483. Antonio está abajo paseando, mientras su figura se repite al fondo, en compañía de otro ermitaño ilustre, Pablo, mientras en el cielo se ve como ha sido elevado por un grupo de diablos que pretende aterrorizarlo, mientras le golpea con saña. Aparte otros méritos, San Antonio era por entonces asimismo patrón de la orden de Hospitalarios de san Antonio, lo que aumentaba su popularidad.

En Occidente, la experiencia ascética, conocida por los escritos de San Jerónimo y otros, causó igualmente una fuerte impresión, como bien es sabido, en los primeros siglos cristianos. Piénsese en el papel jugado por San Benito como fundador de la orden de frailes negros de tanta difusión al menos hasta el siglo XIII. Un hombre procedente de Oriente, Casiano, escribió dos obras fundamentales, las *Collationes* y, sobre todo, el *De institutis cœnobiorum*. En ésta se habla del modo de descanso de los monjes de Egipto, considerado ejemplar, con el mejor momento para levantarse que es con el canto del gallo, a fin de estar convenientemente preparados para “el combate del día contra el diablo”²⁵. En Hispania, Valerio del Bierzo es ejemplo de eremita, y su experiencia como tal está llena de ataques insidiosos del diablo, aunque, como sucedía allá, tampoco encuentra momentáneamente su reflejo en las formas artísticas más próximas cronológicamente a él. Después Benito, sobre todo, pero también otros, fueron sujeto de grupos de imágenes en los que se contaba su vida y sus encuentros con el demonio directo o travestido. Uno de los ciclos más destacados, desarrollados y donde la presencia del diablo en el monasterio se pone de manifiesto con ostentación es en la sacristía de San Miniato al Monte, en los alrededores de Florencia, que Spinello Aretino pintó poco después de 1387. Quiere decir asimismo que los monjes habían salido del claustro y que la ejemplaridad de los eremitas se había integrado en la vida devota de cualquier fiel.

²⁴ Ch. Sterling: *La peinture médiévale à Paris, 1300-1500*, II, París 1990, pp. 133 y ss. Esta identificación de autor no ha sido aceptada por la mayoría. Ver F. König: *Französische Buchmalerei um 1450. Der Jovenel-Maler, der maler des Genfer Bocaccio und die Anfänge Jean Fouquets*, Berlín 1982, pp. 221 y ss.; F. Avril: “Heures à l’usage de Rome”, n° 57, en F. Avril y N. Reynaud: *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, París 1993, pp. 117-118.

²⁵ Jean Cassien: *Institutions cénobitiques*, ed. y trad. J.-C. Guy, París 1965, lib. III, cap. 5,2, pp. 106-107: “contra diurnam conluctationem diaboli”.

Anteriormente, se ha mencionado la *Vida de Guthlac*, un monje que vivió a caballo entre los siglos VII y VIII. No sólo se conoce la redacción latina de Félix mencionada, sino que existen varias versiones anglosajonas que han merecido la atención de los estudiosos²⁶. Colgrave utilizó trece manuscritos distintos para su edición de Félix. Entre ellas no figura el curioso *Rollo* de la British Library (Harley Roll. Y. 6) donde, siguiendo un procedimiento apenas en uso entonces, pero con larga vida en la Antigüedad tardía, se despliega en dieciocho círculos tangentes la vida del santo según la tradición latina. Seguramente se haría hacia 1210 para algún monasterio. De estas 18 escenas, al menos en cinco hace su aparición el demonio. Tres de ellas nos cuentan como Guthlac es llevado por los aires por estos personajes, cómo San Bartolomé le entrega unas disciplinas para que las emplee contra ellos (Fig. 5) y cómo los expulsa con este procedimiento de su casa. Además, libera del demonio a un tal Ecga y en su tumba se descubre a otro endemoniado que es curado por el poder que emana de ella²⁷.

El cristianismo medieval llegó a entender de un modo extremadamente inmediato los contactos del hombre en general, y aún más de monjes y santos, con el demonio. La cotidianidad de su temida presencia llevó al monje al convencimiento, que en parte contradecía su esencia, de que era capaz de percibirlo materialmente con todos sus sentidos: lo toca, lo huele, lo oye, lo ve.

Desde luego, los monjes no pretenden tocar al diablo, pero no llegan a evitarlo siempre. Es evidente que Antonio Abad no pudo impedir que una tropa de diablos le diera una tremenda paliza o lo llevara por los aires, de modo que son ellos los que tocan al monje, no al revés. Así se suele ver en el grabado de Schongauer o la pintura de Grünewald. Esto no excluye que en circunstancias muy especiales, sean los religiosos los que pretenden tocar a los demonios travestidos. En la *Historia monachorum in Aegypto* se cuenta como uno de estos ermitaños vivió una experiencia tan negativa, que le hizo abandonar sus propósitos de alejamiento del mundo. Había resistido las privaciones de una vida ascética sin problemas, cuando ante su cueva se presentó una tarde una mujer joven y bonita que le rogó que le permitiera pasar la noche allí, para evitar los peligros que correría si continuara su camino dado que comenzaba a oscurecer. Lo consiente el monje, seguro de su fuerza. Hablan, se animan, bromean, hay insinuaciones. La muchacha toca la barbilla, la barba, el cuello.... del monje y levanta en él una tempestad de deseo que se dispone a satisfacer. Pero en ese momento la muchacha se transforma en un diablo que se ríe a carca-

²⁶ En primer lugar, *Felix's Life of Saint Guthlac*, ya mencionada. También la edición de los textos anglosajones en J. Roberts: *The Guthlac Poems of the Exeter Book*, Oxford 1979. Añadir el estudio de A.H. Olsen: *Guthlac of Croyland. A study of heroic hagiography*, Washington 1981, que pretende destacar la semejanza de tratamiento de la épica y la biografía hagiográfica aplicada al caso de Guthlac. Además, por otro lado, los capítulos correspondientes (I y IV) en R.E. Bjork: *The Old English verse Saint's Lives*, Toronto 1985. Parece ser interesante, aunque no lo he podido consultar, J.D. Mason: *Monsters with human voice: The anthropomorphic adversary of the hero in Old English and Old Norse literature*, Tennessee 1976 (tesis dactilografiada).

²⁷ G. Warner: *The Guthlac Roll*, Roxburghe Club 1928 (facsimil); N.J. Morgan: *Early gothic manuscripts, 1190-1250, I (A survey of manuscripts illuminated in the British Isles)*, Oxford 1982, nº 22, pp. 68-69. Generalmente se databa en 1196, pero Morgan propone una fecha posterior. No se sabe por qué se eligió el formato de Rollo, sugiriéndose que existió una versión textual concebida así, del mismo modo que consta de la existencia de otra en anglosajón con idéntica forma. También, y esto parece bastante verosímil, se ha dicho que pudo haber servido de modelo a una vidriera, donde con frecuencia se exige una composición en círculos tangentes o secantes, acomodada a la forma muy alta y bastante estrecha que suele tener.

jadas, en una versión, o bien se disuelve en el aire, mientras se escuchan las estridentes risas de los demonios²⁸. En concreto, esta historia bastante fantástica (muchas críticas ha merecido Rufino y los autores de este tipo de narraciones, comenzando por las de San Jerónimo) no tiene su correlato en el arte. Pero la tienen otras no tan distintas que suceden a algunas monjas de la Baja Edad Media. Recordemos a Santa Coleta.

Reformadora de las clarisas, viviendo entre 1381 y 1447, con una existencia muy activa que le llevó a la difusión de su reforma, por encima de lo que parecía aceptable incluso para Roma, es canonizada a fines del siglo. Se hace entonces un manuscrito de lujo, hoy en el convento de clarisas coletianas de Gante, con numerosas ilustraciones de una biografía ya más hagiográfica que realista²⁹. Es de destacar que, en un primer momento, se tiene la impresión de que nada haya cambiado respecto a la época de San Antonio. No bajan de cinco o seis las imágenes en las que hace acto de presencia el diablo. Por primera vez, cuando Coleta ve el infierno desde su celda (fol. 19), convenientemente protegida tras una reja. También sufre el ataque demoníaco con palos, con lo que entra en contacto directo con ellos (fol. 103v.). Quizás el hecho más singular lo protagoniza una dama enviada para avisar al papa Benedicto XIII de la llegada de Coleta. Al no vestir decentemente (fol. 23) es tocada y manoseada por dos diablos (Fig. 6), lo que le forzará a cambiar de atuendo para presentarse ante el prelado, con el atuendo que corresponde. De nuevo santa y mujer deshonestas son tocadas de diversa manera por los seres negativos.

El diablo huele. Es sabida la insistencia de los textos en destacar el buen olor que desprenden los cuerpos santos. Se trata de un lugar común. Como es normal, los diablos huelen fétidamente. Viviendo hoy en día en una cultura que huye de los olores naturales fuertes y habiendo perdido en buena medida la sensibilidad olfativa, es complicado hacerse una idea de cómo entonces se percibían esos efluvios y el valor que se les daba. Naturalmente, en una obra artística no resulta nada fácil hacer inteligible la idea de un olor. En ciertas pinturas se ha conseguido manifestar, como en la resurrección de Lázaro, haciendo que los espectadores se tapen las narices con gesto de desagrado, dado que el cuerpo del hermano de Marta y María se encontraba ya en período de putrefacción. No es frecuente que se manifieste ante la presencia diabólica, aunque los textos son taxativos.

Recuérdese la historia de San Martín contada por Sulpicio Severo, un verdadero tratado de demonología. El diablo ronda en torno a él sin tregua, disfrazado de mil maneras, que no le impiden ser reconocido de inmediato. En una de ellas se reviste con un grande y solemne aparato, queriendo hacerse pasar por el mismo Cristo. Martín, una vez más, lo

²⁸ Existió una redacción latina y otra griega de esta historia, que fue resumida asimismo por Rufino de Aquileia. Las versiones a las que me refiero pueden encontrarse en los siguientes lugares: La llamada versión de Rufino en J.B. Russell: *Satanás. La primitiva tradición cristiana*, México 1986, pp. 221-222. La original en *Moines d'Orient. IV/1. Enquete sur les moines d'Egypte (Historia monachorum in Aegypto)*, trad. A. Festugière, París 1964, "Sur Jean de Lycopolis", pp. 18-19.

²⁹ Considerado el manuscrito como obra próxima al Maestro de Margarita de York (también identificado con dudas por algunos especialistas), por tanto realizado en Bruselas (*La miniature flamande. Le mécénat de Philippe le Bon*, texto de L.M.J. Delaisé, Bruselas 1959, n.º 186, p. 149. Ha sido objeto de un estudio, pero más para resaltar el carácter de santa de la protagonista, que con fines científicos, AA.VV.: *Vita Sanctae Coletae*, Leiden 1982, con textos en varias lenguas, entre ellas la castellana). Ver otro caso en el que unos monjes en una barca son atacados por diablos, que llevan bien cogido el cuerpo desnudo de uno por los aires, en Jean Mielot: *Miracles de Notre Dame* (París, Bibliothèque nationale, ms. fr. 9199, fol. 6), obra de Jean le Tavernier (*La miniature flamande*, n.º 98, pp. 97-98, lám. 39).

descubre al decirle que Cristo no aparecerá a los hombres en su gloria, sino con los estigmas visibles de su pasión. La reacción es inmediata: "Ante estas palabras se desvaneció aquél (el demonio) al punto como el humo. Llenó la celda de tal hedor que dejó rastros indudables de que era el diablo"³⁰. Es de toda evidencia que para Sulpicio Severo, que escribe entre los siglos IV y V, el mal olor es un signo de la presencia del maligno.

En el siglo XIII, Raimundo Llull habla del valor de los olores y de la complacencia de las personas con algunos, mientras existen otros que son aborrecibles. Los buenos están creados para que al sentirlos el hombre "mediante este placer que recibe, alabe y ame a Dios". Pero, asimismo, el olfato está pensado para que "percibiendo los malos olores, considere los que padecerá en el infierno, de azufre y de otras cosas semejantes"³¹. Se podrían multiplicar los ejemplos, tanto de ese signo en momentos en que se vence una tentación, como en historias de endemoniados salvados, o en aspectos generales como los que toca Llull. Pero, insisto, es casi imposible que en las formas artísticas se manifieste o haga visible de una u otra manera.

Finalmente, el monje y los hombres oyen la voz del diablo. Una vez más es casi imposible traducir esta impresión en imágenes. En textos aparece sin descanso y es muy variada, pasando de la extrema suavidad cuando engaña, al horror y al rugido cuando se manifiesta tal como es. Tal vez nunca es tan claro el signo visible de que habla como cuando se manifiesta como mal consejero de un rey, un monje o cualquier otra persona. Sobre todo asistimos a su aparición corriente en la historia de Herodes y la matanza de los inocentes. En medios monásticos o de otra índole le vemos surgir pegado a la oreja del mal aconsejado³². No sabemos desde cuando, pero en todo caso podemos mencionar la catedral de Poitiers, donde, en las zonas más antiguas de la segunda mitad del siglo XII, lo encontramos formando parte de la iconografía de la portada Norte (Fig. 7). Luego o casi contemporáneamente, se instala en lo hispánico con una extraordinaria fuerza, quizás mayor que en cualquier otro lugar³³. Se encuentra en retablos, fachadas monumentales, capiteles, etc. En un pórtico tan imponente y aún poco conocido como el que contiene las tres puertas esculpidas de los pies de la catedral de Vitoria, la principal de ellas, dedicada a la Virgen, se hace eco en la zona de la Matanza de los Inocentes de esta particularidad. El asunto siempre se presenta del mismo modo: Herodes, o quien va a ser mal aconsejado por el diablo, tiene a su oreja un pequeño monstruo de formas muy diferentes, animales o ligeramente humanizadas, que le susurra algo.

³⁰ Sulpicio Severo: *Obras completas*, estudio y traducción de Carmen Codoñer, Madrid 1987, "Vida de Martín", 24, p. 168.

³¹ Ramón Llull: *Obras literarias*, ed. Miguel Batllori y Miguel Caldentey, B.A.C., Madrid 1948, "Félix de las Maravillas", cap. 58, p. 787.

³² M. Melero: "El diablo en la matanza de los inocentes: una particularidad de la escultura románica hispana", en *D'Art* n° 12 (1986), pp. 113-126; J. Yarza Luaces: "La présence du diable dans l'art roman espagnol: Forme, déguisement, rôle", en *Démons et merveilles au Moyen Age (Niza 1987)*, Niza 1990, pp. 215 y ss.

³³ La propuesta de M. Melero, op. cit., era excesiva, pero signo de la frecuencia con que se encontraba el tema en el área castellana especialmente. Después, yo mismo puse de manifiesto que se daba en otros lugares, como Cataluña, para acabar formando parte de lo común en la etapa gótica del siglo XIII (J. Yarza Luaces: "La portada occidental de la colegiata de Toro y el sepulcro del doctor Grado, dos obras significativas del gótico zamorano", en *Studia Zamorensia*, 1988, p. 128; Idem: "Tabernacle", n° 384, en Español y Yarza (coord.): *Fons del Museu Frederic Marès/1 Catàleg d'escultura i pintura medievals*, Barcelona 1991, pp. 393-394).



Fig. 5
Vida de Guthlac, Harley Roll. Y.6.
British Library



Fig. 6
Vita Sanctae Coletae, fol. 23.
Convento de Clarisas coletianas de Gante

Si Herodes es el que se presta casi siempre a tales sugerencias, no es el único. Podemos hablar también, por ejemplo, de Judas que se encuentra en la misma situación cuando acepta vender a Jesucristo. Ya en la etapa románica lo descubrimos en el claustro de la catedral de Tudela, pero el mismo Giotto lo presenta así en la *capella Scrovegni* o *de la Arena* de Padua. Más ocasionalmente el mal consejero se dirige a otros personajes no menos importantes. Por ejemplo, en el *Salterio Winchester* o de Enrique de Blois, inglés de la segunda mitad del siglo XII, no se encuentra el maligno próximo a la oreja de Herodes en la Matanza de los Inocentes, pero se le ve con idéntica intención junto a Pilatos quien, a consecuencia, ha ordenado azotar a Cristo (fol. 21)³⁴.

Aunque la explicación de este hecho es clara y no requiere de apoyos textuales, quiero mencionar una anécdota escrita, ya tardía, muy significativa de lo que sería tal vez consecuencia del conocimiento de una imagen por parte del narrador, no como es común, al revés. Se trata de Lull, que no inventa el asunto desde luego, sino que lo interpreta después de haberlo visto no sabemos en qué lugares. Describe una imagen en un supuesto libro iluminado: “una figura que manifestaba un rey en un palacio, donde comía con gran multitud de caballeros; y en la misma sala, muchos juglares y truhanes que tocaban diversos instrumentos; y delante de la figura del rey había pintados una serpiente y un león, que entre sí combatían: y a la oreja del rey tenía un demonio la boca, lo cual significaba que la serpiente con alabanzas y vanidades combate al león, que significa al rey”³⁵. El tema surgido en los medios monásticos de época románica se había difundido en muchos otros y Lull la transformaba sin que perdiera parte de la esencia que le había dado nacimiento.

Cuando es mal consejero, el diablo susurra. Pero, al manifestarse como tal ser maligno en su esencia, grita, ruge, muge, lanza horribles aullidos y produce el espanto de quienes lo escuchan. Multitud de textos lo presentan así. Seguramente hacia 1152 se representa por vez primera en Rupertsberg el *Ordo Virtutum* de la monja alemana Hildegarda de Bingen. Es un drama litúrgico como otros, que es cantado e interpretado seguramente por diversas monjas del monasterio. El diablo juega un papel, pero mientras existe música para todos los personajes, él tan solo habla con voz destemplada y buscadamente desagradable. Este mismo aire se mantiene exagerándolo aún en los siglos XV y XVI. Ya no se trata de representaciones en el ámbito monacal, sino de obras destinadas a un público cristiano muy amplio al que hay que entretener y adoctrinar, quizás asustar o librar del miedo para darle fuerzas en su supuesta lucha contra la tentación. No se canta, se cuenta la historia de la tentación de Jesús. Hay reunión de diablos presididos por Lucifer. Es de suponer que suenen las mismas voces destempladas. En un texto del *Bautismo y Tentación de Cristo* de inicios del siglo XVI se escriben signos de interjección tales como “¡Haro, haro!” en cada ocasión que suena la voz de unos y otros seres malignos. Es la voz que se quería que el público escuchara³⁶.

³⁴ Se trata de Londres, British Library, MS Cotton Nero C.IV. Ha sido estudiado en varias ocasiones. Sobre todo F. Wormald: *The Winchester Psalter*, Londres 1973, y K.E. Haney: *The Winchester Psalter, an iconographic study*, Leicester 1986. Es curioso que en la segunda y amplia obra, pese a que se trata de un análisis iconográfico no se presta la más mínima atención a esta particularidad, aunque no es nada común. Más aún si tenemos en cuenta que lo compara con la misma escena en el *Salterio Saint Albans* (Hildesheim, St. Godehard) y señala las diferencias, sin fijarse en que ésta es una de las más llamativas, no en lo compositivo sino en lo iconográfico.

³⁵ R. Lull: op. cit., cap. 57, p. 786.

³⁶ *The Baptism and Temptation of Christ*, ed. y trad. J.R. Elliott, Jr., y G.A. Runnalls, New Haven y Londres 1978.

Las aullidos que producen horror provienen de los endemoniados. La literatura religiosa de los siglos altomedievales y románicos está llena de historias de humanos cuyo comportamiento cambia a partir de un momento de modo radical, suponiéndose entonces que estaban poseídos. Como se cuentan historias ejemplares, acababan siendo librados de esa posesión, después de sufrimientos atroces, por algún santo o persona de probada virtud. Se suponía que a través de ellos se escuchaba la verdadera voz del diablo. Volviendo al caso de la endemoniada relacionada con el sepulcro de Santo Domingo de Silos ya mencionada, de nombre Momalega, que vivía probablemente en Canales de la Sierra (Rioja), nos encontramos con dos momentos diferentes de su historia en los que se escuchan tales voces. Recordemos que eran muchos los demonios que se habían aposentado en su cuerpo. Ella entonces “gritaba de manera horrible, con voces no humanas sino diabólicas; silbaba con silbos de serpientes nunca oídos; imitaba los rugidos y lamentos de bestias y fieras enfurecidas y producía también sonidos de aves y reptiles”. Cuando finalmente, lleguen a ser expulsados todos se deja oír primero la voz más o menos humana del príncipe de los demonios: “nos obligan ya a salir de esta casa, que en otro momento ha sido de nuestra propiedad”. Comienza a salir la horrorosa muchedumbre aposentada y se oyen entretanto: “rugidos de leones, relinchos de caballos, mugidos de bueyes, rebuznos de asnos, aullidos de lobos, ladridos de perros, balidos de ovejas y de cabras y otros sonidos desconocidos, que apenas podría explicar elocuencia alguna”³⁷.

Imágenes de endemoniados gesticulantes y retorcidos nos han llegado muchas. Siempre los diablos que abandonan el cuerpo salen de su boca y se lanzan al aire. Las bocas abiertas de los castigados apuntan a hipotéticos gritos rechinantes. En todo caso, es el único signo de la sonora manifestación con que los ocupantes expulsados suelen despedirse del lugar previamente invadido.

Es impresionante hasta qué punto pretende el imaginario medieval dar a entender, sobre todo en el amplio mundo monástico, que unos seres como los espíritus del mal, en principio incorpóreos, inmateriales, aéreos, como se dice en todas partes, tienen capacidad de manifestarse a través de todos los sentidos materiales del ser humano, incluida la vista, que falta en pocas ocasiones y que es la que hay que poner a prueba a través de las imágenes abundantes que se crearon en todos los soportes usados por los artistas, desde el pergamino de las miniaturas, hasta la tabla de las pinturas. Después de todo, ya el obispo Lope de Barrientos en el siglo XV, en su *Tractado de la Divinança*, afirmaba “que los espíritus toman cuerpos, segunt se prueba por el espíritu maligno que apareció a Eva e le fabló e respondió, segunt se contiene en el primero libro de la Ley”, incluyendo luego entre estas pruebas las que se cuentan significativamente en la vida de San Antonio abad³⁸. Lope de Barrientos no venía sino a hacerse eco de una creencia más generalizada.

Este tratamiento tan inmediato dado a la figura de la imagen del mal entre los cristianos es muy propia de los monasterios hasta el siglo XII y del intento de incidir sobre los fieles de una forma directa y impactante. Nunca se prescindió del sistema, pero ha habido

³⁷ V. Valcárcel: *Vita Dominici Siliensis*, cap. 27, pp. 385 y 391.

³⁸ Lope de Barrientos: *Tractado de la Divinança*, ed. crítica y estudio de Paloma Cuenca Muñoz, Cuenca 1994, cap. II, pp. 142-143. Lo prueba asimismo con la historia de San Martín, que ya hemos citado según Sulpicio Severo, a quien se aparece el demonio a la hora de la muerte. Cita luego a San Bernardo y termina con San Antonio. Comenta la contradicción entre lo incorpóreo del demonio y su manifestación material porque, indica, los espíritus malignos “toman cuerpos, e aparecen, e fablan, e oyen, e responden”. Debe dedicar un nuevo capítulo entero para aclarar la paradoja, recurriendo a la autoridad del *Decretum Gratiani*, San Agustín, Juan Damasceno, etc. (pp. 144 y ss.).

otras aproximaciones más conceptuales a través de una literatura de símbolos y metáforas. Agotado está el tema del pacto del monje con el diablo y su liberación final. Teófilo es imagen del clérigo ambicioso que acepta la ayuda maligna que sella con un documento por el que le entrega su alma. Su historia era muy antigua, procedía de Bizancio, fue traducida al latín por Pablo Diácono y reutilizada por la monja alemana Roxwita, en el siglo X. Aparte del interés que el asunto tiene desde el punto de vista de la importancia que alcanza lo jurídico, aspecto que interesó más de lo creíble a los clérigos medievales, comenzando por el “ingenuo”, pero estupendo Gonzalo de Berceo, la popularidad de esta historia se extrema a partir de fines del siglo XII, a causa del cambio de mentalidad que conduce a un culto a la Virgen sin precedentes, al margen de que será recuperada y manipulada en tiempos modernos. Se multiplican las colecciones de milagros realizados por ella, en las que siempre tienen cabida las cuitas del imprudente clérigo. Lo encontrábamos ya, como asunto importante en sí mismo, en la modificada portada románica de la abadía de Souillac, pero reaparece en la puerta norte de Nôtre Dame de París, cuando se hace responsable a María de la salvación final del arrepentido y asustado monje.

La miniatura no es ajena a esta situación, aunque los códices más importantes que la contienen no proceden necesariamente del medio monástico, que comienza su decadencia a fines del siglo XII en lo que se refiere a los benedictinos y órdenes afines. El *Salterio de Ingeburge* (Chantilly, M. Condé, ms. 1695) lo incluye. Pero es un manuscrito pensado para uso particular de una reina y nada tiene que ver con el monasterio. En Francia se repite en vidrieras y otros soportes, además del libro ilustrado y la escultura monumental.

Es digno de un análisis detallado a varios niveles el ciclo que se le dedica en las *Cantigas de Alfonso X*. La historia transcrita es muy breve y poco atenta a detalles (*Cantiga 3*). Todo se limita a contar que hubo un pacto que duró tiempo, no sabemos por qué o a cambio de qué, salvo la indicación genérica de obtener poder. Luego Teófilo, de quien ni aun se dice que fuera monje, llora con desconsuelo ante una imagen de la Virgen, quien en consecuencia le ayuda y arrebató la carta maldita al diablo³⁹. Pero los miniaturistas contaron la historia con más detalle. Hay que recalcar cómo se destaca el pacto y sus efectos como si se tratara de un ritual vasallático bien organizado, en el que los gestos marcan la diferencia del sistema de signos castellano respecto al europeo⁴⁰. El diablo es un señor feudal que recibe el homenaje del que se sitúa ante él como un hombre de leyes y vasallo. El principal diablo se acompaña de varios demonios de menor categoría. La segunda parte del relato está dedicada a las consecuencias de la actuación de María, ante los ruegos del descuidado hombre de leyes.

³⁹ Alfonso X, o Sabio: *Cantigas de Santa Maria*, ed. W. Mettmann, Vigo 1981, I, Cantiga 3, pp. 109-110. Son muy interesantes múltiples detalles, como el hecho de que en los versos se llame simplemente “judeu” al que le aconseja el pacto con el diablo “por gaar poder”, mientras en los textos que acompañan a las miniaturas se le añade un calificativo “judeu encantador” (J. Guerrero Lovillo: *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid 1949, p. 377). En tanto que en los versos todo acaba cuando el diablo entrega la carta ante el altar, este momento corresponde a la tercera escena iluminada, existiendo aún otras tres posteriores, terminando con la presentación de la carta por parte del obispo a los fieles: “Como o obispo mostrou aquella maldita carta a a gente”.

⁴⁰ Especialmente interesante para explicar esta situación, así como para conocer otras miniaturas, entre ellas las de códices que contienen el texto de Gauthier de Coincy, antecedente ilustre de las *Cantigas* y Gonzalo de Berceo, P.K. Klein: “Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons’ des Weissen von Kastilien und León (1252-1284): die Illustration der <<Cantigas>>”, en *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, 1981, pp. 186 y ss.

El siglo XIII ve también nacer nuevas asociaciones religiosas cuyas intenciones y propósitos son distintos de los mantenidos hasta ahora, entre otras cosas porque desean una mayor participación en la vida cristiana general, al situarse en las ciudades, no en el ámbito rural. Son las órdenes mendicantes, en primer lugar, masculinas y femeninas. Más tarde aún surgirán otras, de nuevo lejos de las ciudades, como los jerónimos que en la Península Ibérica alcanzarán en el siglo XV a desempeñar un papel excepcional, con múltiples monasterios y una posición preeminente en la vida política, ideológica e intelectual. En buena medida, ellos son responsables de una parte de esta literatura alegórica en la que el diablo tiene asimismo un lugar destacado, pero algo más distante. Sin embargo, por menciones hechas anteriormente, es claro que sólo en determinadas circunstancias se produce tal alejamiento, porque siguen repitiéndose, al menos literariamente esas situaciones atroces antiguas, como en la biografía hagiográfica de santa Coleta.

No es éste el momento de analizar la incidencia que estas órdenes tuvieron en la creación de imágenes con presencia demoníaca. Sin embargo, quisiera simplemente referirme a dos hechos que contrastan entre sí poderosamente, pero que ambos constituyen parte de la realidad ideológica de fines de la Edad Media. Por un lado, se tiene la impresión de que la intervención continua y diversificada de diablos en cada actividad del ser humano, el papel destacado que juegan estos seres en el teatro religioso, la repetición frecuente de ediciones manuscritas o impresas de textos como el *Ars Moriendi*, que exige su inmediata presencia ante el moribundo, incluso la redacción de ciertos escritos que tienen como protagonista único a un diablo como Belial o al Anticristo, siempre rodeado por ellos, la existencia de las diablerías como se les llama a veces, acaba convirtiéndoles en seres de la cotidianidad, más que objeto de temores y repulsa.

Pero esto es relativamente cierto y tan sólo válido para situaciones más colectivas que personales. Porque aún siguen siendo espeluznantes las confesiones de ciertos religiosos o religiosas. Angela de Foligno (1249-1309), entre ellas, nos ha legado casi directamente un documento estremecedor de un aspecto de su vida. Casada primero y de vida supuestamente disipada o no del todo correcta, se hace clarisa en una segunda etapa. Dicta sus experiencias en italiano y son trasladadas inmediatamente al latín. En ellas afirma: "Los mismos demonios me hacen sufrir casi sin descanso tormentos y pasiones del alma, más numerosas y acerbos sin comparación que las del cuerpo. No se me ocurre otro símil que el de un hombre colgado en una galería, con las manos atadas a la espalda, vendados los ojos y él ahorcado, pero vivo, sin ayuda, ni remedio, ni apoyo. Pues digo que todavía más desesperada y cruelmente me veo atormentada por los demonios". Tampoco son nimias las pasiones del cuerpo, porque le llevan en un momento a tomar decisiones terribles, luego prohibidas: "Corporalmente padezco por lo menos en tres partes. En mis partes vergonzosas tengo tanto fuego que, para apagar el de la concupiscencia, solía aplicar fuego material, hasta que mi confesor me lo prohibió"⁴¹.

No sólo es interesante en sí este testimonio, sino el hecho de que resultara suficientemente atractivo en 1505 para justificar la edición toledana y aún más si tenemos en cuenta que la sigue utilizando Martín del Río rondando ya el 1600. En contraste, insisto, el numeroso grupo de diablerías en textos, pinturas o colecciones de grabados, sobre todo

⁴¹ El texto lo cita así Martín del Río: *La magia demontaca*, trad. J. Moya, Madrid 1991, cap. 24, pp. 419-420, en el Libro II de sus *Disquisiciones mágicas*. La obra transcrita de Angela Foligno, trasladada al latín por fray Arnaldo, tuvo una edición en Toledo en 1505 con un título distinto al original. Martín del Río pudo haberla conocido, aunque también estuvo en situación de usar otra porque residió en los Países Bajos.



Fig. 7
Catedral de Poitiers. Portada Norte

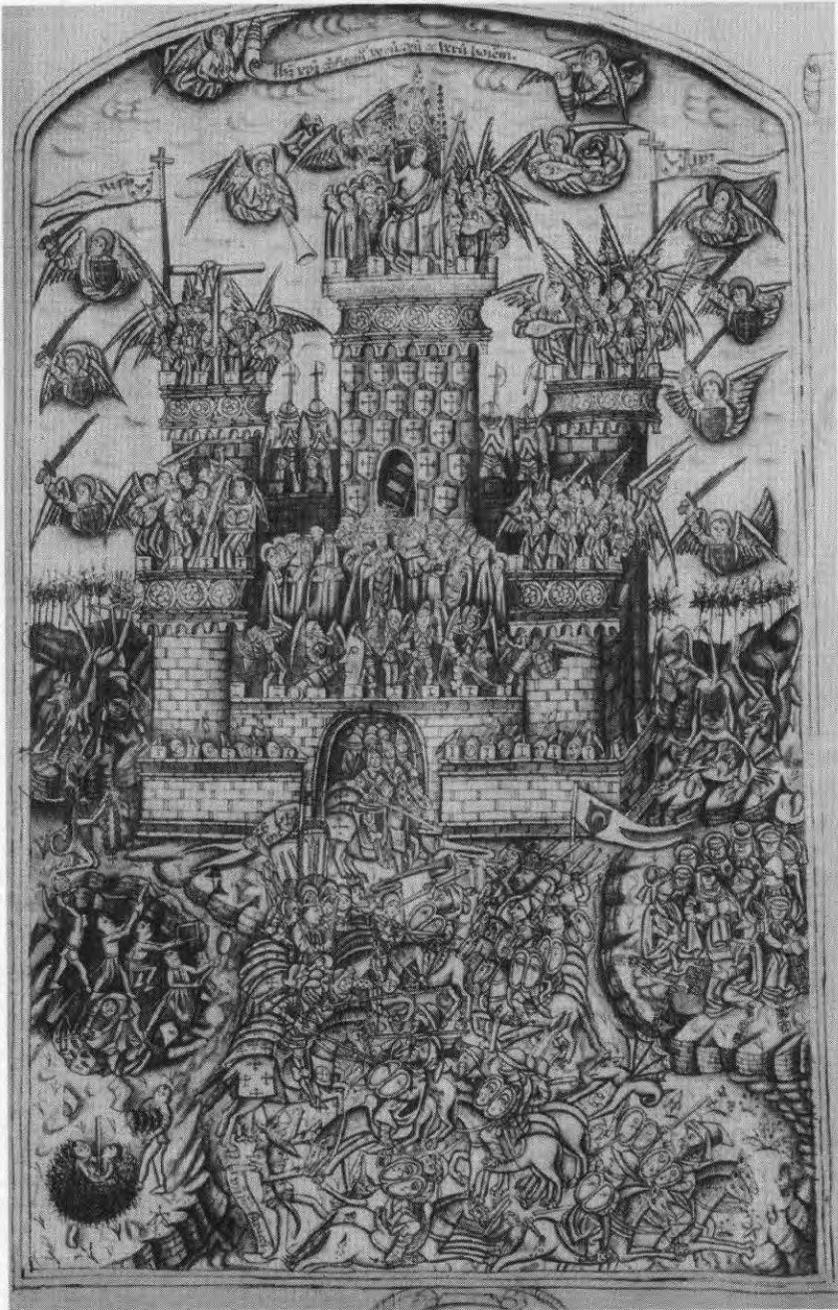


Fig. 8
Fortalitium Fidei, de Alonso de Espina, fol. 90v.
Catedral de Burgo de Osma



Fig. 9
Beato de Santo Domingo de Silos. Infierno: detalles.
British Library

franceses, que banalizan el asunto y restan peligrosidad a esos diablos que Angela de Foligno suponían que se ocupaban de su persona de modo tan terrible y preocupante.

Italiana era la beata mística, franceses, alemanes o flamencas las pinturas, grabados y textos mencionados. ¿Qué se puede decir en lo que respecta a imágenes en la España de entonces? Desde luego que son más escasos estos testimonios. Incluso, aunque sería excesivo considerarlo muy significativo, se diría que eran muchos los enemigos contra los que se creía que había que luchar espiritualmente (también de una forma material) aquí y el demonio era sólo uno de ellos. Y la prueba la tendríamos en una obra tan destacada como el *Fortalitium Fidei* de Alonso de Espina. Nacida en medio de la polémica antijudaica contra los conversos⁴², se pretende que sea una alegato contra los judíos que asaltan la fortaleza de la fe. Tal vez el autor, muy comprometido en esta lucha y ferviente anticonverso, quiso privilegiar este aspecto, pero lo cierto es que la tal fortaleza no tan sólo es asaltada por judíos, sino por musulmanes y herejes, sin olvidar además a los diablos (Fig. 8). Es más, cuando el obispo Montoya de la catedral de Burgo de Osma encargue una copia que aún se encuentra en la catedral de esa ciudad, la principal intención patente en la ilustración es otra. Da la impresión de que el obispo quiso en ella destacar la lucha contra el Islam, resaltar el espíritu de cruzada mortecino que ahora comienza a reavivarse y que años más tarde se concretará en la guerra de los Reyes Católicos contra Granada. Por eso importa más el ataque de los musulmanes y la respuesta de los seguidores de la Cruz que los restantes. En un caso, los enemigos más temibles eran los judíos, en otro, los musulmanes. Los diablos estaban allí, pero no parecían tan peligrosos como los otros⁴³.

⁴² Una introducción al problema, con menciones expresas a Alonso de Espina, de cuyo texto, que gozó de gran éxito en la época, con traducciones al francés y ediciones impresas en Europa, no existe una edición en nuestro tiempo, en E. Benito Ruano: *Los orígenes del problema converso*, Barcelona 1976. Una opinión documentada, pero menos objetiva, en Y. Baer: *Historia de los judíos en la España cristiana*, Madrid 1981, II, pp. 533 y ss. Partidista del otro lado, N. López Martínez: *Los judaizantes castellanos y la Inquisición en tiempo de Isabel la Católica*, Burgos 1954. Una historia general de la situación en los años siguientes en M.P. Rábade: *Los judeoconversos en la Corte y en la época de los Reyes Católicos*, tesis doctoral, Madrid 1990.

⁴³ J. Yarza Luaces: "Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español", en *Boletín Museo Instituto Camón Aznar*, XVI (1984), pp. 19 y ss.; Idem: "Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro medieval", en *Actas V Congreso Español Historia del Arte (C.E.H.A.) (Barcelona 1984)*, I, Barcelona 1986, pp. 196 y ss.