# IMAGEN DE LOS INFIERNOS EN EL ARTE BIZANTINO

Miguel Cortés Arrese
Universidad de Castilla-La Mancha

"Una vez que muramos los hombres ¿nos disolvemos en la nada o hay otra forma de existencia después de marcharnos de aquí?".

La preocupación mostrada por el joven príncipe Josafat en el diálogo mantenido con el sabio Baarlam refleja muy bien cómo la idea de la muerte y el pensamiento en el Juicio Final estaban presentes en la mente de los bizantinos del siglo XI. Había acontecido así durante centurias. Y como el Señor anunció que no se sabría ni el día ni la hora, había que prepararse para ello. Por eso, aquellos que pudieron permitírselo alentaron la construcción y embellecimiento de monasterios: les acogerían al final de sus días y podrían recibir las beneficiosas oraciones de los monjes, tras su muerte, a la espera de la Segunda Venida de Cristo. De este modo cabe entender la ampliación del famoso monasterio de Hosios Lukas en la Grecia continental [1] por no hablar del de Cora en Constantinopla donde el gran Teodoro Metoquites empleó buena parte de su fortuna y lo mejor de su genio. Caído en desgracia poco después de la terminación de las obras -hacia 1321- allí acabaría sus días como un humilde monje [2].

Que la preocupación por el "más allá" en Bizancio era una idea firmemente asentada lo pone de manifiesto el que el héroe Digenis enterrase a su padre con todo tipo de honores "en el templo que él mismo erigió" [3]. El texto del *Digenis Akritas* pobló las bibliotecas de los personajes cultivados de Bizancio, tal es el caso de Eustacio Boilas [4] que contó igual-

---

[1] E. Stikas: *Chronique de la construction du monastère de Saint-Luc*, Atenas 1970, y C.L. Connor: *Art and miracles in medieval Byzantium. The crypt at Hosios Loukas and its frescoes*, Princenton 1991. Con carácter general: D.M. Nicol: *Church and Society in the Last Centuries of Byzantium*, Cambridge 1979.

[2] P. Underwood: *The Kariye Djami*, Londres 1967, 2 vols.; P. Underwood: *Studies in the Art of the Kariye Dami and Its Intellectual Background*, Londres 1975, y E. Vries van der Velden: *Theodore Métochite. Une réevaluation*, Amsterdam 1987.

[3] *Digenis Akritas*, traducción de Juan Valero Garrido, Barcelona 1981, pp. 294-295. N. Oikonomides: "L'épopée de Digenis et la frontière orientale de Byzance aux Xe. et XIe. siecles", en *Byzantium from the Ninth Century to the Fourth Crusade*, Norfolk 1992, XVII, pp. 375-397. R. Beaton y Ricks (eds.): *Digenis Akrites. New approaches to Byzantine Heroic Poetry*, Hamshire 1993. Sobre el significado del héroe. Vid.: A. Bravo: "El héroe bizantino", en *Cuadernos del Centro de Estudios Medievales y Renacentistas (CEMYR)*, 1 (1994), pp. 107, 115 y 132-133.

[4] E. Patlageau: "Bizancio siglos X-XI", en *Historia de la vida privada - I: Del Imperio romano al año mil*, Madrid 1988, p. 604.

mente con el *Barlaam y Josafat*: uno y otro permanentes recordatorios de la inescrutabilidad de la muerte. Este, también, de la acción de la justicia divina, del peligro del castigo eterno: "Luego, después de muchos años, Cristo Dios nuestro vendrá a juzgar al mundo en una Gloria terrible e inenarrable, y por miedo a Él las potencias de los cielos se tambalearán, y todos los ejércitos de ángeles se presentarán ante Él con espanto. Entonces a la voz del arcángel y al sonido de la trompeta de Dios los muertos se levantarán y se presentarán ante su trono terrible... Allí ni abogado, ni persuasión, ni falsa defensa, ni poder de riqueza, ni privilegio de rango, ni sobornos generosos podrán evitar la recta sentencia, pues aquel juez incorruptible y verdadero sopesa todo en la balanza de la justicia: acción, palabra y pensamiento. Los que han hecho el bien se encaminarán a la vida eterna, a la luz indescriptible, para exultar con los ángeles, para gozar de los bienes inefables, para presentarse ante la Santa Trinidad. Pero cuantos han obrado mal, todos los impíos y pecadores, irán al castigo eterno que es el llamado «geena» y tiniebla exterior y gusano que no duerme y crujir de dientes y otros diez mil tormentos"[5].

Tales relatos no podían dejar de impresionar a sus lectores del mismo modo que los sermones -como los de Proclo de Constantinopla- generaban ansiedad entre los fieles. Los ángeles podían hacer sonar sus trompetas en el momento menos pensado. Llegados a este punto, necesariamente hemos de preguntarnos: ¿Cómo llegaron a expresar los artistas estas preocupaciones?, ¿cómo dieron forma a las imágenes infernales que se extenderían por los manuscritos, decorarían los refectorios de los monasterios y despedían a los fieles que se disponían a abandonar el templo por el pórtico occidental?

## Etíopes y dragones

Tenemos noticias tempranas de la representación del infierno bajo el aspecto de una cabeza de gran tamaño por cuya garganta entran los condenados. Se trata de la cabeza de un etíope, imagen frecuente en la hagiografía bizantina. Así en el *Pratum Spirituale* de Juan Mosco se nos habla de la lucha entre un asceta y un gigantesco etíope: fiero combate al que asisten numerosos ángeles y demonios, los primeros vestidos de blanco y los segundos, bajo el aspecto de etíopes, de negros[6].

El *Prato* nos habla también de aquel ciudadano de Constantinopla, que por dedicarse a las artes mágicas, se dispuso a visitar una fortaleza poblada de etíopes con el propósito de adorar a uno de ellos. Al entrar no pudo menos que sobrecogerse ante la imagen que se ofrecía a sus ojos: el mayor de todos, grande y horrible, sentado sobre un elevado trono y rodeado de sus congéneres, le daba la bienvenida. Se trataba de una excelente imagen de los habitantes de las tinieblas aunque, en este caso, hubiese también un preciso mensaje racista[7].

---

[5] *Barlaam y Josafat, redacción bizantina anónima*, edición a cargo de Pedro Bádenas de la Peña, Madrid 1993, pp. 57-59. Sobre las ilustraciones de sus manuscritos *vid.* S. der Neresian: *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, 2 vols., París 1937. Sobre el *Codex* 463 del Monasterio del Iviron vid. S.M. Palenakidis y otros: *The Treasures of Mount Athos. Illuminated Manuscripts*, 2, Atenas 1975, pp. 306 y ss. Sobre el manuscrito posterior -s. XIV- de la Biblioteca Nacional de París -Grec. 1128- vid. J. Durand (dir.): *Byzance. L'art byzantin dans les Collections Publiques françaises*, París 1992, p. 458.

[6] J. Simón Palmer: *El monacato oriental en el <Pratum Spirituale> de Juan Mosco*, Madrid 1993, p. 361.

[7] *Ibid.*

Bajo esta forma: "sombrío, tenebroso y triste a la vista" en expresión de Miguel Pselo[8], se muestra en un icono que, procedente del convento de Santa Catalina del Monte Sinaí, representa la *Escala Santa del Paraíso* de Juan Clímaco: celebrado monje que llegaría a ser higúmeno del monasterio en el siglo VII (579/649).

El icono, del siglo XII, propone una escenificación didáctica de la célebre obra en la que el santo trata de la ausencia de afectos y pasiones que ha de caracterizar la perfección monástica. Son treinta escalones o capítulos que los monjes trepan presurosos camino del Paraíso. Unos diablillos dificultan su ascenso bien echándoles una soga al cuello -posesión iniciada de algún vicio-, ya acechándoles con arco y flechas -tentaciones-. En el ángulo superior derecho Cristo recibe a los que llegan, selecta comitiva encabezada por San Juan Clímaco, ante la mirada suplicante de los monjes situados más abajo. A su izquierda el infierno engulle a aquellos que no han sacado fruto de la lectura del texto. De ahí su trágico final[9] [Fig. 1].

La obra de Juan "el de la escala" fue la indiscutida obra maestra de las guías espirituales bizantinas. Por eso se leía en voz alta en los refectorios de los monasterios bizantinos[10]; se hacía todos los años por Cuaresma y como recordatorio permanente adornaba los muros de estos recintos junto a la representación del Juicio Final. Así lo podemos contemplar en la Gran Laura del Monte Athos o en el monasterio de Dionisyu, en este último caso en una escena de acusado sentido dramático y movimiento[11]. Son pinturas al fresco realizadas en el siglo XVI al amparo de la escuela cretense, liberada ya, en cierto modo, de la rígida y ceremoniosa concepción del arte bizantino clásico. Por eso no es de extrañar que ahora el infierno aparezca en forma de dragón: su boca desmedida, salteada de afilados colmillos, también engulle a uno de los monjes condenados. Sin patas, con su larga cola enroscada sobre sí misma, deambula ansioso por un paisaje lleno de oscuridades salpicado tan sólo por peladas montañas que emergen de las profundidades del abismo.

El éxito del tema acompañaría a la floreciente religiosidad ortodoxa del mundo eslavo que, en 1429, alcanzaría las heladas aguas del mar Blanco: allí se fundó el monasterio de Solovki[12]. La estructura compositiva se mantendría fiel a la tradición pero se incorporarían algunos elementos nuevos. Cobra ahora mayor relieve una mayor escenificación del mo-

---

[8] M. Pselo: *Opúsculos*, Madrid 1991, p. 89.

[9] San Juan Clímaco: *La escala espiritual o escala del paraíso*, traducción del griego por Isabel Gil Almolda y Mauro Matthei O.S.B., con notas explicativas del archimandrita Plácido Deseille, Zamora 1990. Sobre su traducción en imágenes vid. J.R. Martin: *The illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princenton 1954. Sobre su representación en el campo de la miniatura y, en concreto, en el manuscrito -*Coislin* 263- de la Biblioteca Nacional de París, que fue encargado por Eustacio Boilas vid. J. Spatharakis: *Corpus of dated illuminated greek manuscripts to the year 1453*, I, Leiden 1981, p. 24, y J. Durand: *op. cit.*, p. 359. Sobre las soluciones dadas a este tema en un manuscrito del Monte Sinaí contemporáneo del icono de referencia vid. K. Weitzmann y G. Galavaris: *The monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The illuminate greek manuscripts. I: From the ninth to the twelfth century*, Princenton 1990, pp. 153-154. Sobre el icono de referencia, K. Witzmann: *The Icon. Holy images*, Nueva York 1978, pp. 88-89.

[10] P. Brown: *El cuerpo y la sociedad*, Barcelona 1993, p. 328.

[11] E.R. Galbiati: *Monte Athos. La república de la fe*, Madrid 1985, lám. p. 97, y M. Capuani: *Monte Athos*, Novara 1988. Para la Gran Laura: diagrama con la distribución de las pinturas, estudio, etc., pp. 166-169, y para el monasterio de Dionysiu, pp. 232-233 y 236.

[12] R. Milner-Gulland: *Rusia*, Madrid 1992, p. 54.

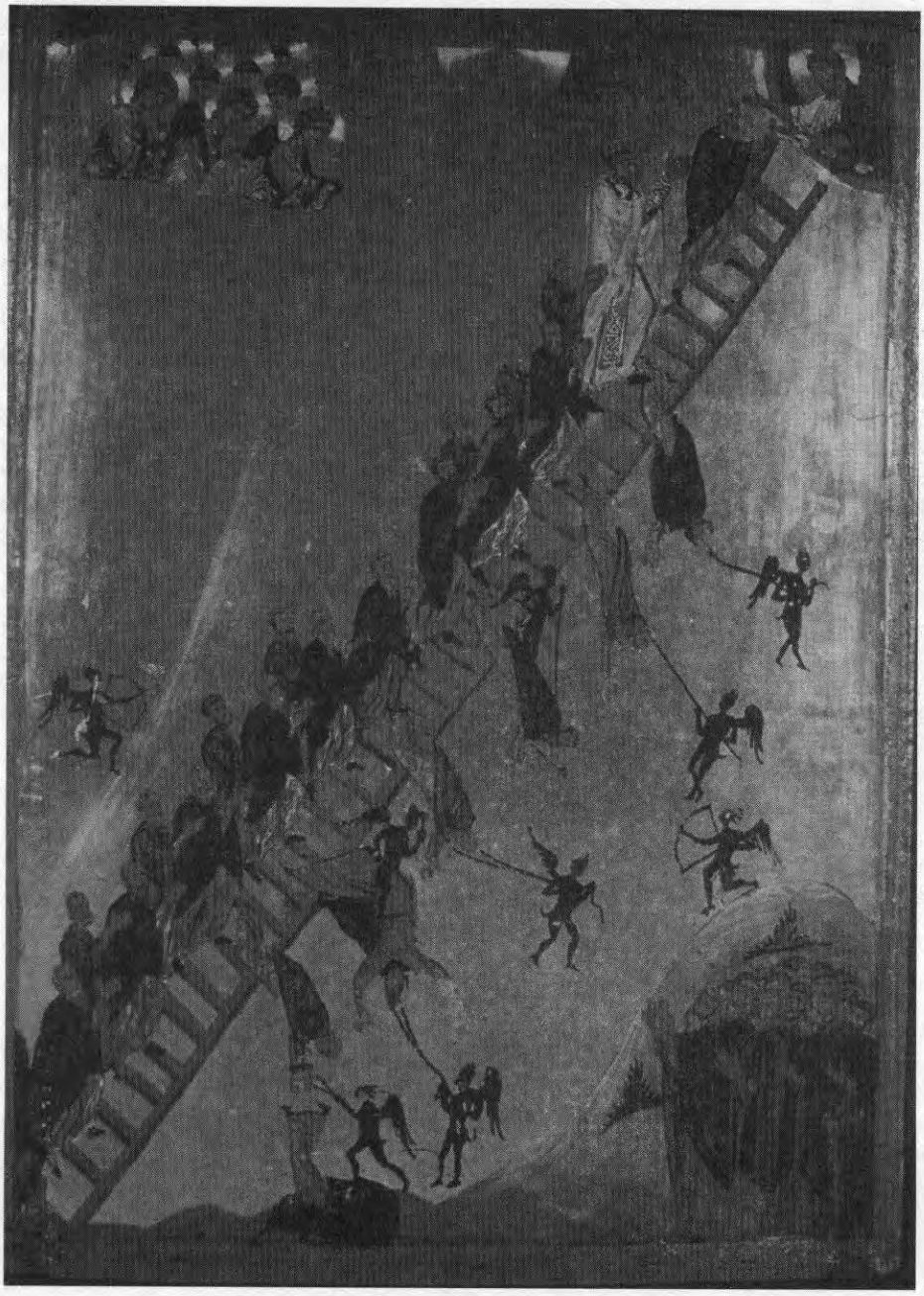

Fig. 1
Escala santa del Paraíso de San Juan Clímaco. Siglo XII
Monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí

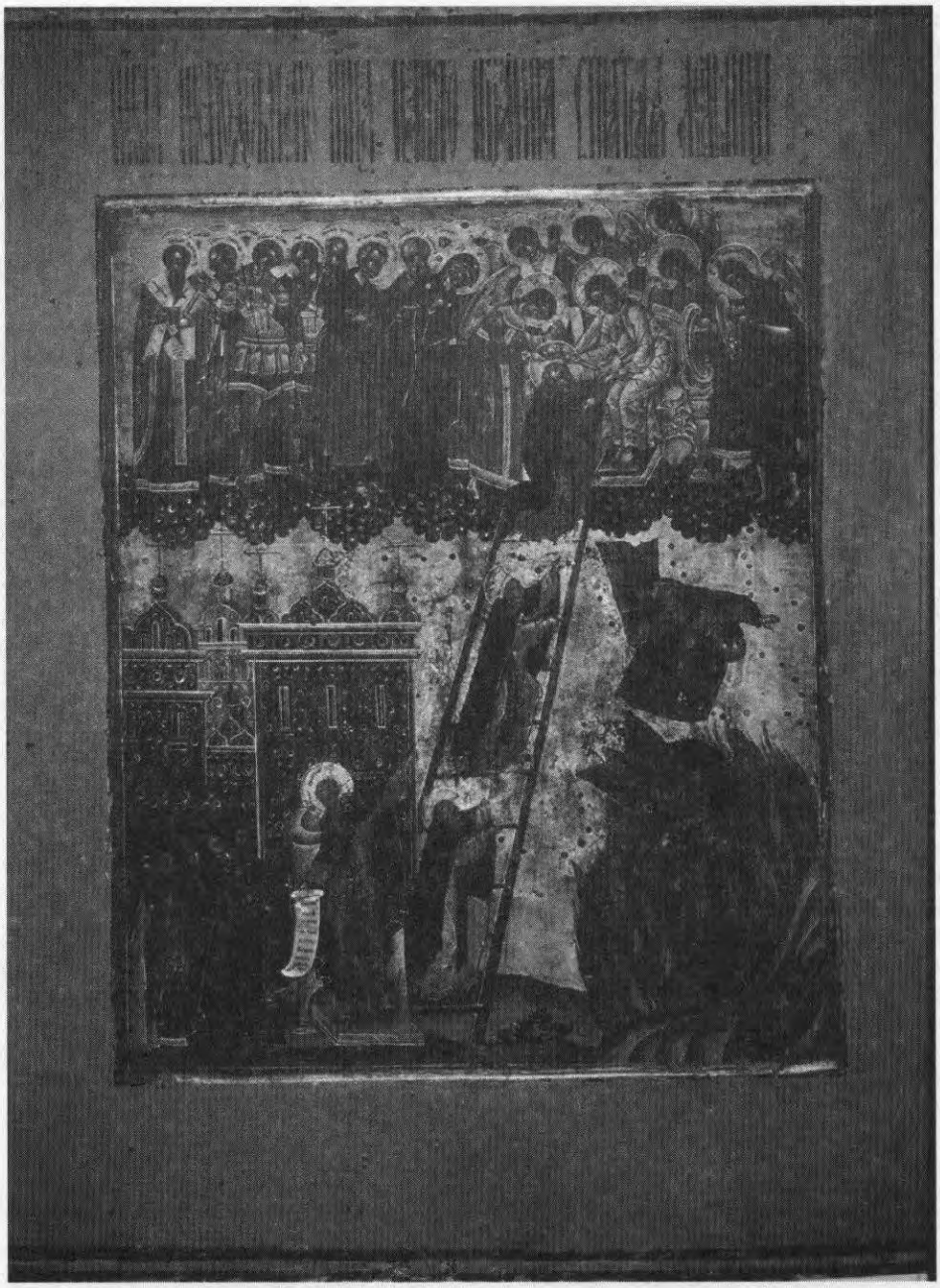

Fig. 2
Escala santa del Paraíso de San Juan Clímaco. Siglo XVIII
Colección privada. París

nasterio de Santa Catalina [13]; a Cristo se le ve acompañado por la Virgen y San Juan Bautista y el resto de la corte celestial: todos ellos reciben a los bienaventurados monjes [14]; ángeles y demonios luchan físicamente por atraerse a su campo a aquellos que suben por los peldaños [15]. Pero en todos los casos el dragón de los abismos da buena cuenta de los condenados; sólo asoma su cabeza que, a veces, lanza intensas llamaradas [16] [Fig. 2].

Se trata de la boca de Leviatán de la que habla el *Libro de Job* cuando Dios, dirigiéndose al profeta, le describe el monstruo que ha creado y le interroga severamente: "Y a Leviatán, ¿le pescarás tú a anzuelo, sujetarás con cordel su lengua?... ¿Quién abrió las hojas de sus fauces? ¡Reina el terror entre sus dientes!... Salen antorchas de sus fauces, chispas de fuego saltan. De sus narices sale humo, como de un caldero que hierve junto al fuego... Hace del abismo una olla borbotante" [17].

Es el dios de los muertos de *Los Hechos de Pilatos*, aquél que está "ávido por engullir a cuantos han preferido los placeres del presente a los bienes del futuro" en opinión de Barlaam [18]. Es, por lo demás, la imagen del infierno tan familiar a las catedrales góticas [19].

El pasaje mencionado más arriba, al aludir a aquél que abrió las puertas de la boca de Leviatán, se pensó que también se refería a la bajada de Cristo a los infiernos y su victoria sobre Satán. Al romper las puertas del infierno, señala Bruno de Asti [20], Jesucristo rompió las puertas detrás de las cuales ocultaba sus rostros Leviatán. De ahí nació la tradición artística bien conocida que consiste en representar en la escena del descenso de Cristo a los infiernos, junto a las puertas rotas que Jesús pisa con sus pies, la boca abierta de Leviatán. Así cabe entender, por ejemplo, la escena correspondiente de la *Biblia* de Ávila [21], pero también la composición central del tríptico de bronce del siglo XVIII o la del icono de las Fiestas de la misma época y origen ruso; obras que se conservan en el museo de iconos de la Casa Grande de Torrejón [22] [Fig. 3].

---

[13] E. Smirnova: *Moscow Icons 14th-17th Centuries*, Leningrado 1989, p. 32.

[14] E. Yon y Ph. Sers: *Les saintes icones*, Paris 1990, p. 316 y lám. 172.

[15] M.C. Bandera: *Icone Bizantine e postbizantine*, Bolonia 1988, pp. 38-39.

[16] Incluso en el monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí se difundirá esta representación del infierno. Véase, si no, el fol. 13v del códice árabe 343 de la biblioteca del monasterio. Reproducida en J. Galey: *Sinai and the Monastery of St. Catherine*, El Cairo 1985, lám. 115.

[17] *Ib.* 40,25 a 41,23. Su contenido contemplativo y su valor literario proporcionaron al *Libro de Job* un gran atractivo en el mundo ortodoxo.

[18] *Barlaam y Josafat, redacción bizantina anónima, op. cit.*, p. 95.

[19] E. Male: *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid 1986, p. 378.

[20] *Ibid.*

[21] J. Yarza: *La Edad Media. Historia del Arte Hispánico - II*, Madrid 1982, p. 175, y lám. 134 de M. Durliat: *El arte románico*, Madrid 1992.

[22] M. Cortés Arrese: *Los iconos de la Casa Grande*, Madrid 1993, pp. 124 y 144. De la boca del monstruo salen, en ambos casos, Adán y sus acompañantes. En la representación del Descenso a los Infiernos de un tríptico de viaje moscovita del siglo XVII reproducido en V. Candea: *Icônes grecques, melquites, ruses. Collection Abou Adal*, Ginebra 1993, pp. 320-321, se llega un poco más lejos. Ahora tiene lugar la personificación del infierno bajo el aspecto de una gran fiera humana roja, de rasgos orientalizantes y luenga barba, vista de medio cuerpo y de frente. El extremo superior de su cabeza incorpora las fauces abiertas del monstruo del que venimos hablando y de ellas salen varios muertos, fajados de blanco, que imploran la misericordia divina.

## El descenso a los Infiernos

El descenso a los Infiernos fue un tema conocido en el arte medieval europeo pero, en ningún caso, sus representaciones alcanzaron la importancia que consiguieron en Bizancio, sobre todo a partir del siglo X. Esta relevancia se debió a que la Anástasis fue considerada como la forma más adecuada de representar la Resurrección de Cristo y por ello fue incluida dentro del programa de las doce Fiestas; habitual, en consecuencia, en los iconostasios y oratorios familiares y particulares[23].

En el caso que nos ocupa el infierno será ahora concebido como una estancia y no como un gran monstruo: un abismo sobre el que se suspende la composición. La densa oscuridad del fondo es el símbolo del alejamiento de Dios y de la luz, del submundo tenebroso del "más allá"; recuerda la cavidad tenebrosa de la Navidad y del Calvario y es parecida a las aguas que brotan del Jordán: son los abismos de los poderes del mal donde Cristo "luz que resplandece en las tinieblas" entra victoriosamente para salvar a la humanidad. Un abismo de tal profundidad, se indica en el *Apocalipsis* de Pablo que: "en el supuesto de que alguien fuerte cogiese una piedra y la arrojase a un pozo muy profundo, ésta llegaría al fondo al cabo de muchas horas. Este abismo es como ese pozo. Pues cuando las almas son arrojadas a él, apenas llegan al fondo al cabo de quinientos años"[24].

No siempre está presente Satanás, el dueño y señor de aquellos lugares. Sí en el icono de alrededor del año 1400 que se conserva en el museo de iconos de Venecia[25]: mientras Jesús extiende su mano a Adán, un ángel encadena las manos, pies, cuello y boca de su enemigo[26]. Adán y los otros justos salen de sus sarcófagos[27]. Sarcófagos diseñados de ma-

---

[23] Sobre la acepción del término en Bizancio *vid.* A.P. Kazhdan (ed.): *The Oxford Dictionary of Byzantium*, 2, Nueva York-Oxford 1991, p. 911. Sobre el origen iconográfico del tema, *vid.* J. Yarza: *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona 1987, pp. 76 y ss. *Vid.* también el trabajo en este mismo volumen de Miguel Ángel Elvira Barba: "De Hades A Satán".
Sobre la liturgia del domingo de Pascua, *vid.* G. Passarelli: *El icono de la Resurrección*, Madrid 1991, pp. 19 y ss.; sobre el significado de esta fiesta en la devoción rusa actual *vid.* Mgr. Pitirim y F. Mayer: *L'église ortodhoxe russe*, París 1982, pp. 61 y ss. y 283 y láms. 10-17.
Una visión general sobre la evolución del cristianismo ruso la ofrece A. Poppe: *The Rise of Christian Russia*, Londres 1982, y N. Teteriatnikov: "The role of the Devotional Image in the Religious of Pre-Mongol Rus", en *Christianity and the Arts in Russia*, Cambridge 1991, pp. 30-45.
Sobre el "más allá" *vid.* igualmente P. Xella (ed.): *Archeologia dell'inferno*, Verona 1987, y A. Morgan: *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge 1990.

[24] Citado en M. Godwin: *Ángeles una especie en peligro de extinción*, Barcelona 1990, p. 133.

[25] M.C. Bandera: *op. cit.*, pp. 33 y 34 y lám. 38. *Vid.* Manuscrito del *Exultet* I del Archivo de Bari en F. di Palma (coord.): *Splendori di Bisanzio*, Milán 1990, pp. 220 y 223). Cristo camina aquí sobre el cuerpo del diablo encadenado y lo mismo sucede en el díptico de las Fiestas del Señor -también en el siglo XI- del Tesoro del Duomo de Milán (Ibid.: pp. 182-183). Sin embargo en el marfil con escenas de la Pasión de la Fundación Luton Hoo, de la misma época y composición muy cercana, Cristo se apoya sobre las hojas de la puerta del Infierno, habiendo desaparecido el habitante infernal de los ejemplos anteriores. *Vid.* D. Buckton: *Byzantium. Treasures of Byzantine Art and Culture*, Londres 1994, p. 146.

[26] G. Minois: *Historia de los infiernos*, Barcelona 1994, p. 11.

[27] Como en la Anástasis de Miguel Damascenos que se conserva en el Museo Benaki de Atenas. *Vid.* A. Delivorrias: *Guide to the Benaki Museum*, Atenas 1988, pp. 67 y ss.

Fig. 3
Tríptico de bronce. Siglo XVIII
Museo de iconos de la Casa Grande de Torrejón (Madrid)

Fig. 4
Descenso a los Infiernos. Siglos XIV-XV
Museo de iconos del Instituto Helénico de Venecia

nera sencilla pero que en algún caso imitarán el mármol, como en la obra que, procedente del monasterio de San Atanasio del Monte Athos fue llevada a Rusia y hoy se conserva en el Ermitage[28] [Fig. 4].

El laconismo en el tratamiento del tema, el paisaje o los detalles remiten a la época tardía de los Comnenos, al siglo XII, aunque fuese trasladado a Rusia en 1860 por la expedición dirigida por Sebastianov. Se trata, pues, de una obra importada pero hay constancia de la existencia de esta representación en suelo ruso desde el siglo XI: en los frescos de la catedral de Santa Sofía de Kiev, en la catedral del Salvador del monasterio Mirozhsky en Pskov -1156- o la iglesia de la Transfiguración del Salvador de Nereditsa en Novrogod -1199-[29]. Las variantes que se introduzcan con el tiempo tenderán a enriquecer la escena a la vez que la imaginación de los fieles. Así ocurre en el icono de la Galería Tretiakov -s. XIV- con el acusado contraste que se establece entre el gesto temeroso de Satanás y el tono imperioso de Cristo que arrolla, al mismo tiempo, al administrador de aquél. No puede expresarse de manera más plástica el negativo que Satanás supone frente a la imagen mayestática del Señor. Ellos junto a Adán, Abel, David y Salomón por un lado y Eva, San Juan Bautista, patriarcas y profetas, conforman una escena magnífica[30]. En los iconos procedentes de la escuela de Pskov se pondrá el acento en la flagelación de Satán[31].

En algún caso[32] la incorporación de un osario y la presencia de dos condenados, vistos de medio cuerpo, desnudos y afligidos, proporciona un nuevo elemento de análisis. Los apócrifos cristianos señalaban que tras Jesús se habían ido todos los que poblaban el lugar. Sólo una versión copta del *Evangelio de San Bartolomé* indicaba que habían quedado allí únicamente Herodes, Caín y Judas. No estarían solos, en cualquier caso, pues les acompañarían asesinos, adúlteros secretos, apóstatas de la fe, ladrones y avaros. Tenían en mente, precisa Yarza[33] sólo las partes más altas del infierno, los pisos superiores, separados unos de otros por arquerías -como puede apreciarse en Torcello- hasta llegar al fondo del abismo.

A partir del siglo XVII, al concederse una mayor importancia a lo narrativo y acentuarse la influencia occidental, la austeridad en el tratamiento del tema, propia de los tiempos más antiguos, se desvanece [Fig. 5]. El acento puesto hasta entonces en la fuerza de la Resurrección de Cristo se diluye ante el trasiego de los que suben y bajan, la confluencia de temas diversos y el quehacer nervioso de ángeles y demonios. Así en el tríptico portátil ru-

---

[28] A. Bank: *L'art byzantin dans les musées de l'Union Sovietique*, Leningrado 1985, lám. 241 y p. 317. Una variante serbia del mismo tema y de la época de los Paleólogos -s. XIV- caracterizada por las formas poderosamente modeladas de las figuras y, sobre todo, el movimiento agitado e intenso de Cristo puede contemplarse en la obra correspondiente del Museo Nacional de Ohrid. Vid. S. Radojicic: "The icons of Macedonia and Serbia from the twelfh to the end of the seventeenth century", en *Icons*, Londres 1993, pp. 151 y 228 y lám. 177.

[29] M. Alpatov y I. Rodnikova: *Pskov Icons 13th-16th Centuries*, Leningrado 1990, p. 294.

[30] E. Smirnova: *op. cit.*, lám. 59-61 y p. 270.

[31] M. Alpatov y I. Rodnikova: *op. cit.*, p. 308. De la llegada temprana de este tema al norte del país nos habla el icono procedente del monasterio del Arcángel San Miguel, hoy en el Museo Histórico de Moscú. Aun perteneciendo al siglo XV, al limitar el número de personajes al mínimo, al simplificar la composición y propender al hieratismo de gestos y poses, al remitirse a la tradición antigua, en definitiva, se ofrece como un arcaísmo consciente de la cultura antigua. Vid. I. Kyzlassova: *L'icone russe. XIVe.-XVIe. siècles. Musée Historique Moscou*, Leningrado 1988, pp. 23-24 y lám. 89.

[32] A. Bank: *op. cit.*, lám. 315 y p. 331.

[33] J. Yarza: *op. cit.*, p. 84.

so de la colección Abou Adal[34] Cristo resucita "a la manera occidental" y, al mismo tiempo, desciende a los infiernos. Esta última representación se complementa, por lo demás, con la de «La entrada de los Justos en el Paraíso» que ocupa la zona superior del icono. Abundantes textos tratan de hacer comprensibles las distintas escenas.

En un icono de las Doce fiestas, del siglo XVIII y de la misma colección[35], un grupo de ángeles desciende al infierno y dos de ellos sacan de las fauces del monstruo las almas de los justos. Entonces se inicia un cortejo, encabezado por Adán y Eva, que llega al Paraíso: rodeado por un muro, con las puertas abiertas que permiten contemplar los jardines habitados por los santos. Todavía no ha entrado el Buen Ladrón. La claridad luminosa que inunda este recinto se opone radicalmente a la sombría oscuridad del palacio infernal.

## El infierno del Juicio Final

Si el Descenso a los Infiernos fue un tema habitual en los iconos, lo fue también en el interior de las iglesias desde fecha temprana, al menos desde la época de la renovación macedónica, cuando se fijó la decoración en el interior de los templos. Así puede contemplarse en el Katholicon de Hosios Lukas o junto a la cúpula en el recinto principal de Dafni, por no citar otros ejemplos igualmente relevantes.

En Torcello el esquema pictórico del Descenso antecede y se inserta en un conjunto iconográfico más amplio que incluía la Crucifixión: el conocido como Juicio Final ofreció pronto nuevas posibilidades expresivas a las representaciones infernales[36]. La iglesia de Torcello es del siglo XII y para entonces la estructura iconográfica del Juicio Final estaba ya definitivamente constituida a partir de un grupo de imágenes superpuestas en torno a un eje vertical. Imágenes que procedían, en parte, de los sermones de Efrén el Sirio[37], de las ilustraciones de la *Topografía Cristiana* de Cosmas Indicopleustes[38] o de la escenografía

---

[34] V. Candea: *op. cit.*, p. 335 y lám. 114-115. Mayor riqueza de detalles presenta un icono de la escuela Stoganov, del siglo XVIII, reproducido en A. Remizov: *El Salvador*, Milán 1989, p. 14. Además de mostrar la cabeza del **Hades** que abre sus fauces para dejar salir a los justos del Antiguo Testamento, Pedro, una vez que Cristo ha resucitado, se inclina sobre el sepulcro ya vacío. Abajo a la derecha, por último, se observa la aparición del Cristo a sus discípulos en el lago Tiberíades: va adornado con las vestiduras luminosas del Tabor, atributo del cuerpo glorificado y símbolo de la gloria divina. Un buen ejemplo de la pervivencia de este modelo iconográfico lo encontramos en el icono de Piotr Selianov, de hacia 1800, reproducido en A. Rastorov (comp.): *Icona Russa*, Mallorca 1994, p. 118, y en el de las Doce Fiestas, de mediados del siglo XIX, de la p. 143.

[35] Ibid., p. 347 y lám. 119.

[36] Podría añadirse el ejemplo de San Angelo in Formis, cerca de Capua, en la Campania italiana, pero es objeto de aguda controversia. Mayoritariamente se piensa que las pinturas del nártex -San Miguel, la Virgen orante- son obra de un artista griego, pero los frescos de la nave y el ábside son obra de pintores autóctonos. Aunque, eso sí, con bizantinismos acusados: no puede entenderse de otra manera la ordenación del tema del Juicio Final y su ubicación en el reverso de la fachada occidental.

[37] Entre los temas de sus sermones se encuentran aquéllos que se refieren a la gloria de Dios, el trono del Juicio, la imagen de la belleza de los cielos destinados a los elegidos, la condena de los pecadores y su inclusión en los castigos eternos.

[38] El diagrama de la concepción del mundo con el Señor arriba, el mundo debajo, como una montaña y, más abajo, las aguas bajo la tierra puede apreciarse en el fol. 43 del manuscrito griego 699 de la Biblioteca Apostólica del Vaticano del citado autor. Está reproducido en D. Talbot Rice: *Art of the Byzantine Era*, Londres 1963, lám. 75 y p. 89.

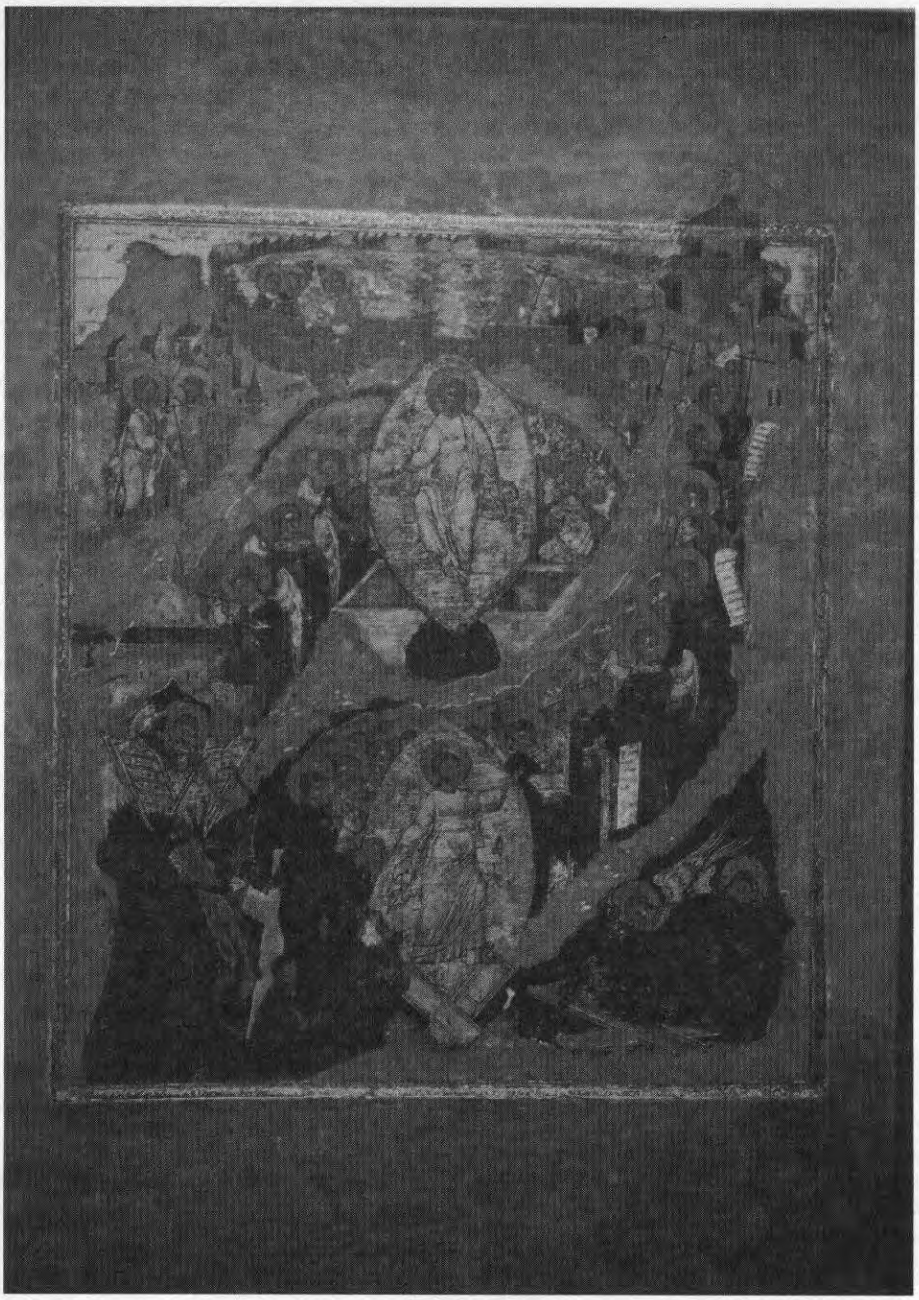

Fig. 5
Descenso a los Infiernos. Siglo XVIII
Colección privada. París

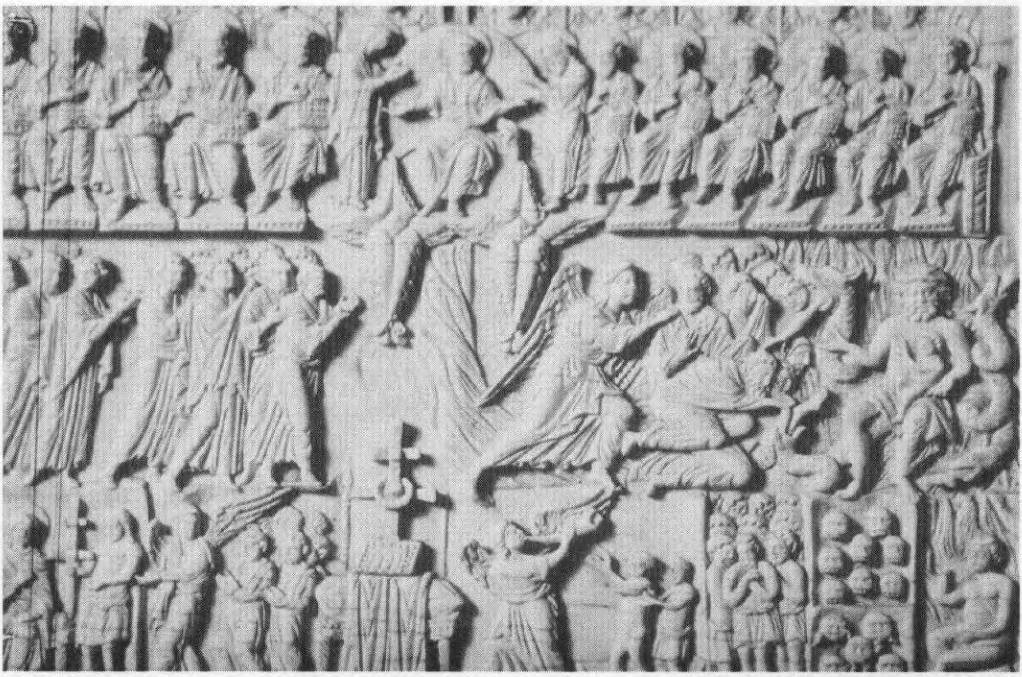

Fig. 6
Juicio Final. Marfil. Siglo XI
Museo Alberto y Victoria. Londres

de algunas ceremonias imperiales que darían lugar a la Deesis[39] de modo que a fines del siglo XI el tema se había formalizado ya. Un icono del monasterio de Santa Catalina del Monte Sinaí[40], la imagen correspondiente del *Tetraevangelio* de la Biblioteca Nacional de París[41] o el marfil del Museo Alberto y Victoria de Londres[42] jalonan esta trayectoria. En este último caso, aunque las figuras son reducidas en tamaño y han sido omitidos muchos detalles reflejan una composición compleja derivada de modelos de gran escala que, en algún caso, remiten a Torcello. Así parece colegirse del gesto de Cristo por el que separa a los condenados de los elegidos, las figuras de los apóstoles detrás de ellos y, por último, los grupos de los elegidos [Fig. 6].

En ambos casos un río de fuego mana a los pies del Cristo de la Deesis, el río del que habla el profeta Daniel[43] y que lleva a una estancia, el lago donde son arrojados los condenados. Un ángel les empuja con fuerza hacia el centro del recinto donde vemos a un horrible monstruo: está sentado en su trono y flanqueado por descomunales llamas de fuego que se elevan hacia lo alto. Es Satán[44] quien sostiene sobre sus rodillas a un condenado: el rico malo de la parábola[45]. Abraham, por su parte, acoge al pobre Lázaro en su seno ya en el Paraíso, escena que se ubica en ajustada contraposición.

En Torcello, rodeando al señor de los infiernos, pequeños demonios azules parecen jugar a la pelota[46] con la cabeza de los enemigos de Cristo: un emperador, Mahoma, un jefe bárbaro mostachudo, un obispo, monjes, princesas... condenados a las llamas. Todavía conservan su identidad terrenal e incluso sus nombres, que el iconógrafo se ha tomado la molestia de escribir. Les acompañan también los monstruos que sostienen el trono de Satanás: se entretienen vomitando los miembros de los hombres que la Resurrección obligará a recomponer [Fig. 7].

Más abajo y en el lado opuesto al jardín paradisíaco podemos apreciar una singular evocación de los infiernos en forma de pequeños rectángulos rojos o negros -en otras ocasiones serán sustituidos por círculos-; en su interior los condenados son castigados con los tormentos de los que habla el Evangelio y nos recuerda Josafat: el fuego que no se apaga, el llanto y crujir de dientes, el gusano que no muere y las tinieblas exteriores[47]. Como los

---

[39] En el siglo IX un funcionario era el encargado de presentar al emperador las peticiones del pueblo. Aquí la Virgen y San Juan Bautista interceden ante Cristo por los fieles.

[40] Reproducido en J. Galey: *op. cit.*, lám. 104; otro icono de época ligeramente posterior puede contemplarse en la lám. 102.

[41] Reproducido en E. Coche de la Ferté y G. Ostuni: *L'art de Byzance*, París 1981, lám. 430.

[42] K. Weitzmann y otros: *The Icon*, Londres 1987, p. 14 y lám. 39; *vid.* también sobre esta representación D. Gaborit-Chopin: *Ivoires du Moyen Age*, Friburgo 1978, pp. 119 y ss.
Con anterioridad se había utilizado el simbolismo de las ovejas y cabras para las representaciones del Juicio Final. Ahora, precisa Runciman, el gusto de la época exigía la escenificación de una humanidad mucho más realista (S. Runciman: *Bizancio, estilo y civilización*, Bilbao 1988, p. 127).

[43] *Dn.* 7,10. La literatura apócrifa judía se ocupará del río de fuego, el sendero que conduce a las brasas; una idea que será adoptada por las primeras comunidades cristianas y por textos como el *Apocalipsis* de Pablo. Vid. G. Minois: *op. cit.*, pp. 98 y ss. Sobre las personificaciones hebreas del mal *vid.* J. Burton Russell: *El Diablo. Percepciones del mal, de la antigüedad al Cristianismo primitivo*, Barcelona 1995, pp. 176 y ss.

[44] *Lc.* 22,53

[45] *Lc.* 16,19-37.

[46] A. Grabar: *La peinture byzantine*, Ginebra 1959, p. 119.

[47] Sobre el infierno en los Evangelios, *vid.* G. Minois: *op. cit.*, pp. 92-96. Sobre el infierno en los Padres de la Iglesia, *vid.* A. Vacant y E. Mangenot (dirs.): *Dictionnaire de théologie catholique*, tomo V, 1ª parte, París 1913.

elegidos del Paraíso estos supliciados son anónimos, su identidad terrenal ya no existe[48]. La abundancia de cráneos y huesos dispersos, a modo de osario, aumenta el anonimato de los condenados. La imagen del Tártaro, por lo demás, pone de manifiesto la pervivencia de las influencias del mundo clásico.

Este es el modelo que madura las propuestas apuntadas en las obras citadas más arriba, es el que se seguirá en las obras que vendrán después. Un ejemplo brillante lo encontramos en el templete anejo a la iglesia de Cora en Constantinopla, levantada a expensas del gran Teodoro Metoquites a partir de 1315. El paraklesion sería concebido como capilla funeraria con tumbas empotradas en los muros; de ahí que la Anástasis decore el ábside del fondo y el Juicio Final se extienda tras el arco triunfal.

De nuevo el río de fuego brota a los pies del Hijo del Hombre. Esta vez fluye poderoso hacia el lago que no hace sino crecer; la intensidad de las llamas casi llega a ocultar la visión de los que allí se encuentran. Unos condenados, atados por una cuerda al cuello de la que tira, presuroso, un demonio, se resisten inútilmente ante la pavorosa visión que se les ofrece a la vista. Más abajo, en la luneta inferior, se localizan los tormentos de los condenados de los que habla el Evangelio[49] [Fig. 8].

## El infierno popular

Estas escenas -de incomparable elegancia formal y cromática- junto a las que decoran la iglesia pueden considerarse las más brillantes de su época, extraordinario epílogo de un arte tan refinado como el de los Paleólogos. Claro que no ocurría lo mismo en aquellos centros alejados de la capital que carecían de las posibilidades financieras de Teodoro Metoquites, ni el entusiasmo de los pintores se volcaba con la misma intensidad que en Cora. Había menos posibilidades pero mayor libertad en la ejecución de las pinturas por ser menor el control. Por todo ello, en iglesias como las de Kritsa -Creta-, también en el siglo XIV, al acercarnos al tema que nos ocupa vemos cómo su elaboración sumaria testimonia un origen más popular de la pintura: los personajes están representados con mayor realismo y en el caso de los tormentos infernales escapa a la discreción de Cora y Torcello. Así, en la nave de Kera el Juicio Final está representado y resumido por los castigos de los condenados cuya pena evoca la falta que tratan de hacerse perdonar. En este caso la presencia de una cabra sobre los hombros de un condenado, atadas las manos a la espalda, aludiendo a los ladrones de ganado, era una imagen que no podía resultar extraña a los rústicos fieles[50]. Le acompaña un hombre desnudo colgado de pies y manos: un adúltero que, al dirigir su mirada a los fieles, parece invitar a la reflexión a los visitantes de la iglesia.

Y en la Metrópolis de Mistra -en la Grecia continental- otro pintor ejecutó un expresivo Juicio Final para decorar los muros y bóvedas del nártex. Las escenas mejor conservadas muestran a varias serpientes enroscándose por el cuerpo de mujeres desnudas:

---

[48] A. Grabar: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*, Madrid 1985, p. 160.
El modelo del arte bizantino va a estar muy alejado de las imágenes que ofrece el occidente cristiano para representar este tema: plenas de violencia, agitación convulsiva y terror en el marco de un ritmo narrativo que aturde. Recuérdese, si no, el tímpano de la Catedral de Bourges.

[49] M.V. Macini: "El monasterio del Gran Logoteta. La decoración de San Salvador de Cora", en *FMR Europa*, nº 5 (1990), p. 32.

[50] M. Borboundakis: *Fresques byzantines de Kritsa*, Atenas s. f., lám. 32.

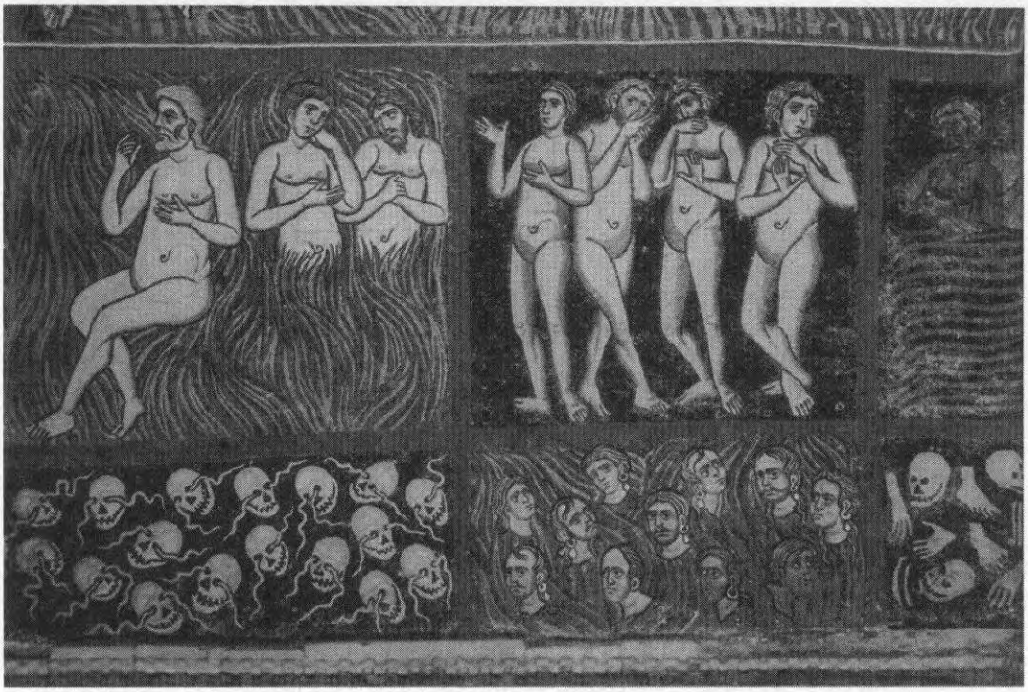

Fig. 7
Juicio Final. Detalle del infierno: castigos infernales. Siglo XII
Basílica de Torcello

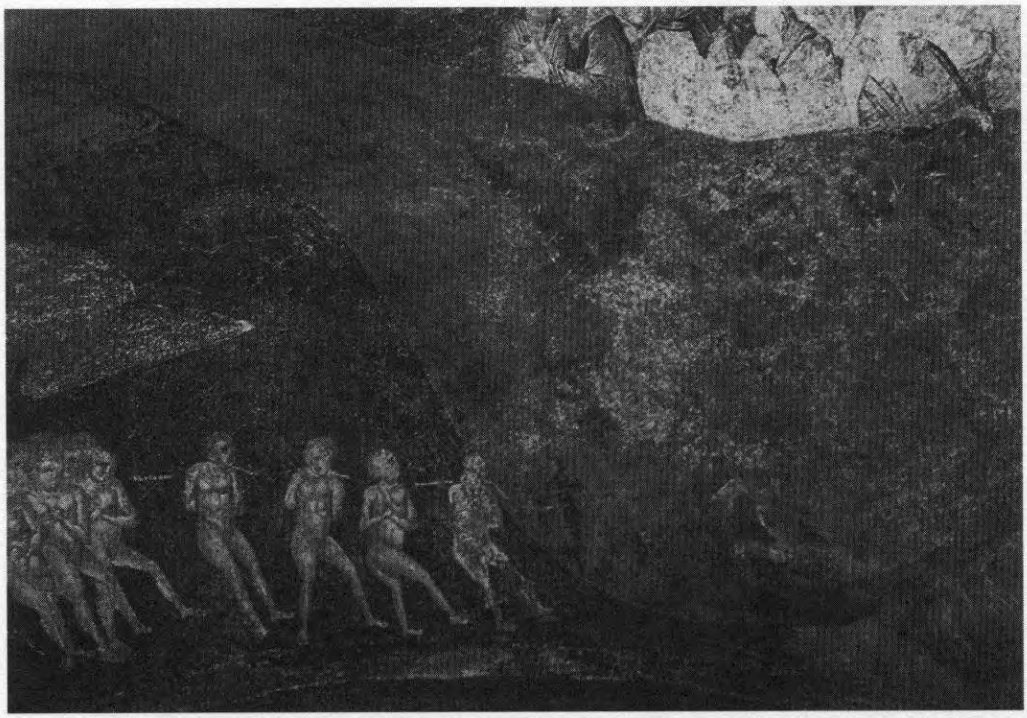

Fig. 8
Juicio Final. Detalle del infierno: el río de fuego. Siglo XIV
San Salvador de Cora. Constantinopla

inmovilizan a una, muerden los pechos a la segunda y le hablan al oído a la tercera[51]. El castigo de las serpientes se vincula a las mujeres lujuriosas y en el caso de las atormentadas sexualmente a las madres solteras que hicieron perecer a su hijo. A su lado un hombre desnudo y en cuclillas simboliza la suerte del condenado en el infierno[52].

Tiene la cabeza sujeta por una cadena ceñida al cuello y las manos atadas a la espalda; las llamas infernales, acusadamente expresionistas, se extienden por doquier: individualizan e integran a los condenados en un solo conjunto[53].

Las pinturas de la Metrópolis de Mistra son de la primera mitad del siglo XIV y para entonces cabe pensar que hubiera sido conocido este tema más allá de los límites de Bizancio, en tierras eslavas. Sin embargo, las crónicas no documentan hasta 1399 el envío de un icono del Juicio Final desde Constantinopla y con destino al Príncipe de Tver[54]. Debía ser un tema familiar para entonces, pues fue en 1408 cuando A. Rublev y D. Chorny decoraron con esta representación la catedral de la Dormición de Vladimir[55]. Se han conservado, eso sí, obras posteriores como el fresco del interior de la catedral de la Anunciación del Kremlim de Moscú, de 1508, donde perdura el espíritu de Rublev de la mano de Teodosio, hijo del legendario maestro Dionisio[56]. Han llegado hasta nuestros días, en cualquier caso, algunos iconos del siglo XV.

Uno procede de la catedral de la Dormición de Moscú -Museos del Kremlim de Moscú- y es originario el segundo de la iglesia de Novgorod, hoy en la Galería Tretiakov, manteniéndose ambos fieles al esquema descrito en Torcello y Cora, aunque lo enriquezcan con pequeños detalles. Así, el grupo de pecadores y condenados del icono moscovita va vestido de manera exótica: se les vincula de este modo con las tribus y naciones alejadas de la fe ortodoxa, rivales políticas de Moscú[57]. Aparece también una serpiente de gran tamaño y con numerosos anillos en el segundo icono[58]; va mostrando con la ayuda de oscuras figurillas los vicios del mundo, escala descendente que precipita a los condenados al abismo rojo. Allí habita el "ángel negro" de alas pronunciadas: Satanás.

La serpiente "cadena del pecado" trata de no morder a Adán en su talón de acuerdo con la maldición del *Génesis*[59]. Anuncia al nuevo Adán, Cristo, cuya cruz sobre la Hetimasia cura la herida infligida por Satán a la humanidad.

La imagen de la serpiente acompañará en adelante a las representaciones del Juicio Final que no dejarán de verse influidas por el empuje del gusto popular. Así en un icono del siglo XVII[60] Satanás es mortificado por un ángel; en otro de hacia 1800, que se conserva

---

[51] Un castigo semejante puede observarse en un fresco de la iglesia de Yilani I en Capadocia, aunque la obra se atribuye al siglo XI.

[52] O. Beigbeder: *Léxico de símbolos*, Madrid 1986, pp. 161 y ss.

[53] M. Chatzidakis: *Mystras*, Atenas 1983, p. 40 y lám. 27.

[54] M. Alpatov: *op. cit.*, p. 295. Sobre la evolución e interpretación de los modelos bizantinos del Juicio Final *vid.* M. Alpatov: *Le icone russe. Problemi di storia e d'interpretazione artistica*, Turín 1976, pp. 106-107.

[55] Frescos en buena medida perdidos, en particular los que recogían los castigos infernales. D. Milosevic: *El anillo de oro*, Madrid 1985, p. 94.

[56] M. Alpatov: *Tesoros del arte ruso*, Barcelona 1967, p. 115.

[57] M. Alpatov: *Moscow Icons...*, *op. cit.*, p. 283 y láms. 113-115. El icono de la Galería Tretiakov ha sido reproducido en D. Likhachev y V. Ponchkariov: *Icônes de Novgorod. XII-XVII siècles*, Leningrado 1980, láms. 71-72.

[58] K. Weitzmann y otros: *op. cit.*, lám. 289.

[59] *Gn.* 3,14-15.

[60] Hilarión de Kiev: *Bautismo de la Rus*, Milán 1987, p. 49.

en la colección Mauchhenheim de Francfort[61], se puede ver cómo caen los ángeles malos en el infierno mientras ascienden los santos monjes a la Jerusalén celeste. Abajo, en el centro, entre el infierno y el Paraíso, un joven atado a una columna duda. Un ángel le explica la desgracia que rodea a las almas tibias e indecisas [Fig. 9].

## El atractivo de Occidente

En el ámbito de la pintura cretense serán frecuentes las representaciones infernales al amparo de la del Juicio Final manteniendo, todavía, una construcción equilibrada y simétrica en torno al eje vertical tradicional[62]. Ya no están, sin embargo, las graves figuras de antaño inspiradas en las ceremonias de la Iglesia y el quehacer de la corte bizantina, la influencia de la pintura occidental se hace cada vez más visible. Como en el Juicio Final de Franghias Kavertzas[63] donde el pintor ha ideado un infierno pleno de individualidades, minucioso y rico en los detalles: activos diablillos empujan a los condenados, desnudos y torturados, hacia la garganta infernal, hacia el "Dragón de los abismos".

Kavertzas es el discípulo de G. Klotzas que siempre mostró especial predilección por el tema del Juicio Final[64]. Incorpora, este último, la escena de la resurrección de los muertos [65] y frente a los elegidos sitúa a los condenados, una multitud formada por reyes, hombres, mujeres y niños vestidos de manera variopinta y encabezados por un anciano del que el arcángel Miguel tira simbólicamente de la barba. Más abajo está el infierno: edificio por el que deambulan diablos y monstruos; siguen a los condenados y todos conforman un cuadro de acusado efecto plástico. Klotzas pone de manifiesto el conocimiento de la obra de Miguel Ángel y sus seguidores así como su simpatía por Tintoretto. Difícilmente puede hablarse ya del arte bizantino, quizás de un lenguaje propio del Levante veneciano a caballo de los siglos XVI y XVII [Fig. 10].

---

[61] E. Yon y Ph. Sers: *op. cit.*, p. 318 y lám. 176.

[62] Sobre la evolución de este tema en el taller del monasterio del Monte Sinaí, *vid.* J. Galey: *op. cit.*, pp. 93 y ss.

[63] M.A. Bandera: *op. cit.*, pp. 41-43 y lám. 53.

[64] Ibid., pp. 44 y ss. y lám. 55., y M. Acheimastou-Potamianou (ed.): *Holy Image, Holy Space. Icons and frescoes from Greece*, Atenas 1988, pp. 224-27 y lám. 69.

[65] De origen occidental, esta escena aparece también de manera tardía en la pintura rusa. Lo mismo cabe decir de la imagen de la muerte que se pinta por primera vez en forma de esqueleto en los frescos que decoran el interior de la iglesia de la Transfiguración del monasterio del Salvador en Yaroslav. Estos frescos son de 1563-64 y en su realización intervinieron pintores moscovitas y de Yaroslav guiados por Laurien Lauventev. En el XVII podemos contemplar esta imagen en el icono ucraniano al que hace referencia la nota 60.

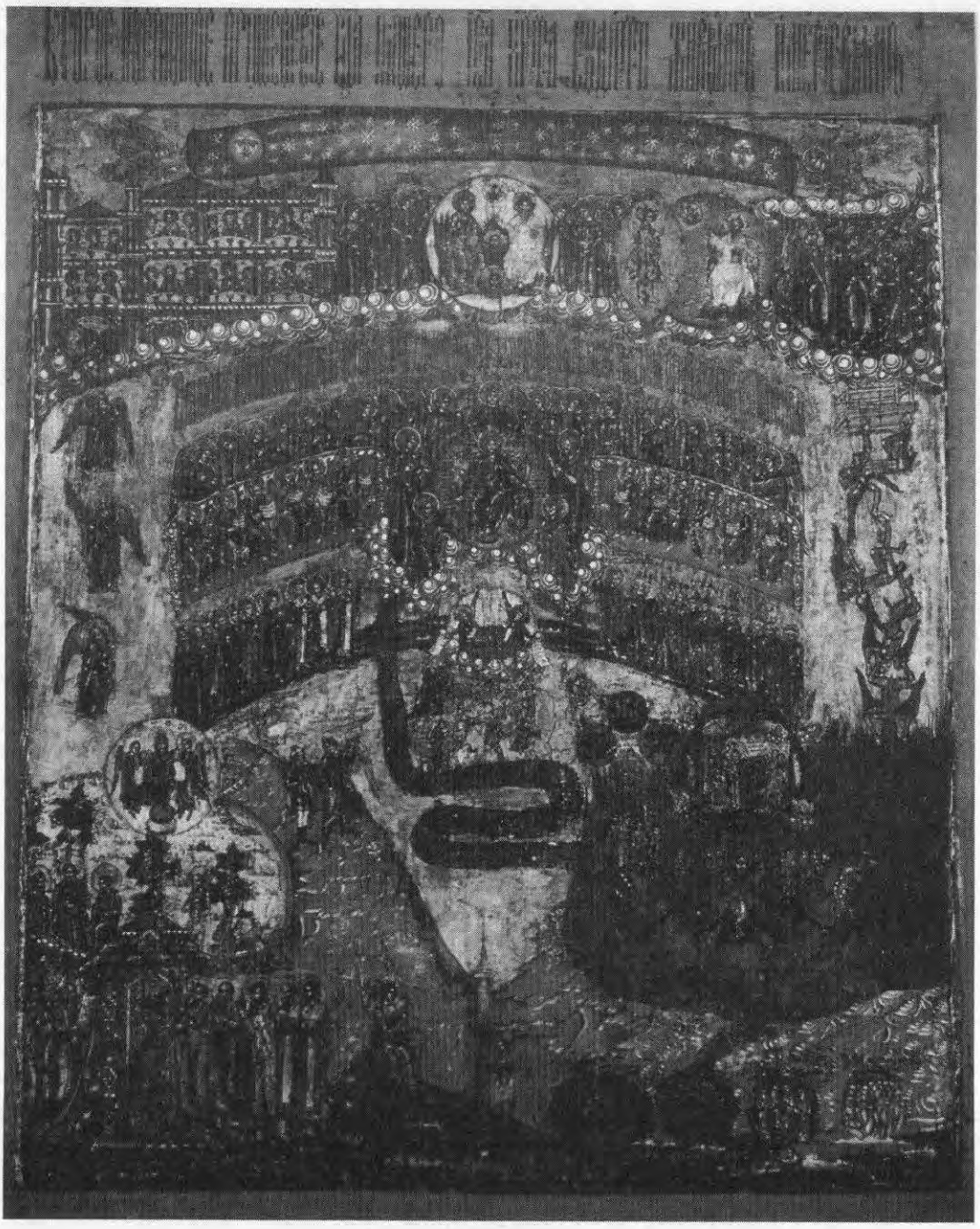

Fig. 9
Juicio Final. Conjunto. 1800
Colección von Mauchenheim. Francfort

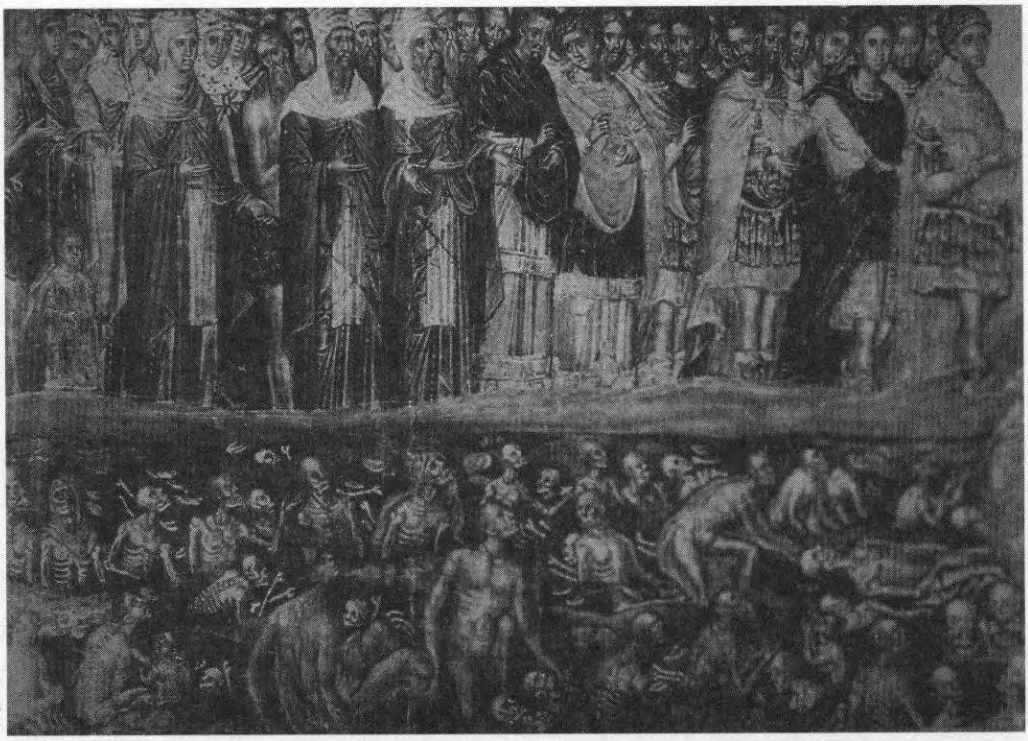

Fig. 10
Juicio Final. Detalle: resurrección de los muertos. G. Klotzas (1564-1609)
Museo de iconos del Instituto Helénico de Venecia