



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Grado en Historia del Arte

TRABAJO FIN DE GRADO

DIES IRAE: REPRESENTACIONES DEL JUICIO
FINAL EN LA PINTURA MEDIEVAL DE LA
CORONA DE CASTILLA

Andrea Alonso Sampedro

Tutor: Fernando Gutiérrez Baños

26 de junio de 2019

Resumen: el objetivo de este estudio es mostrar la diversidad iconográfica en la representación del Juicio final, que no siempre sigue las directrices codificadas por los tratados de iconografía, presentando algunas particularidades concretas. Para ello se ha seleccionado una serie de conjuntos de la Plena y de la Baja Edad Media, siendo el ejemplo más temprano del siglo XII y el más tardío de principios del siglo XVI. El ámbito geográfico al que pertenecen las obras se corresponde con la antigua Corona de Castilla y el soporte artístico es, en la mayoría de los casos, pintura mural, si bien hay varios ejemplos de pintura sobre tabla. Se trata, por lo tanto, de fraccionar la gran escena que codifica la escatología cristiana en sus distintas partes, estudiando las fuentes de inspiración, las posibles influencias y las variantes artísticas aisladas.

Palabras clave: Juicio final, escatología, Deésis, Arma Christi, psicostasis, Seno de Abraham, Purgatorio, Infierno.

Abstract: the purpose of this study is to show the iconographic diversity in the representation of the Last Judgment, which does not always adhere to the guidelines codified by the treatises of iconography, presenting some specific particularities. To achieve this, a selection of pictorial ensembles from the High and Late Middle Ages has been done. The earliest example date to the 12th century and the latest one to the early 16th century. All examples selected come from the former Crown of Castile and in most cases their technique is wall painting, even though there are some panel paintings. I will divide the great episode that codified the Christian eschatology into minor parts including their sources and possible influences as well as isolated artistic variants.

Key words: Last judgment, eschatology, Deesis, Arma Christi, psychostasis, Bosom of Abraham, Purgatory, Hell.

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. La imagen del Juicio final en el arte medieval	6
3. El Juicio final en las fuentes medievales castellanas.....	10
4. Breve presentación de los conjuntos objeto de estudio	13
4. 1. Gormaz (Soria), ermita de San Miguel.....	13
4. 2. Barrio de Santa María (Palencia), ermita de Santa Eulalia	15
4. 3. Gaceo (Álava), iglesia de San Martín.....	16
4. 4. Salamanca, catedral vieja, capilla de San Martín	17
4. 5. Toledo, catedral, capilla de San Blas.....	19
4. 6. Salamanca, catedral vieja, capilla mayor.....	22
4. 7. Valderas (León), pintura sobre tabla (Museo Catedralicio y Diocesano de León).....	23
4. 8. Burgos, iglesia de San Nicolás, conjunto de pinturas sobre tabla...24	
5. Análisis de los elementos constitutivos del Juicio final	27
5. 1. Signos anunciadores del fin del mundo.....	27
5. 2. La resurrección de los muertos.....	28
5. 3. Cristo Juez.....	30
5. 4. Los ángeles portadores de los <i>arma Christi</i>	34
5. 5. Los intercesores.....	34
5. 6. Los asesores.....	37
5. 7. La psicostasis	38
5. 8. Los elegidos y el Paraíso.....	40
5. 9. Los condenados y el Infierno.....	43
5. 10. El Purgatorio.....	46
5. 11. Otros elementos.....	48
6. Conclusiones.....	49
7. Bibliografía.....	51
8. Ilustraciones.....	61

1. INTRODUCCIÓN

En este trabajo se pretende estudiar y analizar distintas fórmulas iconográficas empleadas en la representación del Juicio final en el contexto medieval castellano, partiendo de ejemplos concretos relevantes que posibiliten ofrecer una contextualización de carácter más general en el territorio y la época. Además, se persigue como objetivo contrastar los ejemplos seleccionados con los estudios iconográficos sobre el tema, viendo en qué medida se ajustan a ellos o no. Como es bien sabido, los estudios iconográficos de referencia son los debidos a Mâle y a Réau. Y en el ámbito español destacan las visiones conjunto de Rodríguez Barral y de Ruiz Gallegos.

La cronología seleccionada en cuanto a los ejemplos tomados para elaborar el discurso se sitúa desde el siglo XII hasta los primeros años del siglo XVI. Este arco temporal permite llevar a cabo un análisis evolutivo, ya que precisamente en este marco el sistema judicial divino es sometido a una serie de variantes y cambios no solo estilísticos, sino también esencialmente iconográficos. En la Plena y Baja Edad Media, las representaciones escatológicas cobran especial importancia, pues se experimenta una acentuada preocupación por la salvación que se verá directamente reflejada en el modo de transmisión de la fe más al alcance de la población: la expresión artística. Los períodos artísticos que engloban la selección de representaciones escatológicas para la elaboración del estudio se encuentran entre el Románico y el Gótico, observándose a su vez la evolución estilística en el modo de representarlas propia de la dinámica evolutiva del gótico.

Como finalidad de llegar a un objetivo concreto, el presente estudio procura exponer la existencia del punto de inflexión que se produce en el modo de entender los estilos artísticos, que, a su vez influye en el modo de entender la fe, promotora del sinfín de obras artísticas que acogen multitud de representaciones religiosas en el momento histórico medieval. Este planteamiento se buscará transmitir por medio de los ejemplos seleccionados. Se trata, en resumen, de explorar en qué medida las síntesis que nos ofrecen los estudios y/o tratados de iconografía se corresponden con la realidad artística conservada.

La metodología que se ha empleado ha constado de un proceso de selección de ejemplos concretos de temática escatológica; la contextualización de cada uno, es decir, el estudio

histórico y artístico de cada uno; el análisis iconográfico general acerca del Juicio final expuesto por los tratados citados; y, finalmente, cómo coinciden estos o no en relación a lo representado en cada ejemplo. Para ello la iconografía del Juicio final ha sido desmenuzada en sus elementos constitutivos. Las tecnologías de la información y la comunicación han sido decisivas en la identificación de recursos bibliográficos, en la obtención de los mismos y en la localización de imágenes de los conjuntos objeto de estudio que van más allá del limitado número de imágenes que se pueden ver en la bibliografía.

Por último, y a la vez como punto de partida para el desarrollo del estudio, se pretende partir de la idea general asentada en la época, ya que, como bien afirma Rodríguez Barral en el planteamiento de su estudio sobre la justicia del más allá: “el armazón ideológico de la religión cristiana se levanta sobre la idea de la salvación”¹. La idea del Juicio final ha sido la preocupación fundamental para el cristiano. Además, este concepto ha constituido uno de los ejes vertebradores de la religión. El componente escatológico se configura como uno de los factores más importantes que ha conseguido imponer un orden entre sus fieles. Se trata de “uno de los elementos clave del imaginario medieval”², pues el cristianismo cree, reza, practica, confiesa y actúa teniendo continuamente en cuenta la valoración de sus acciones una vez concluida la vida terrenal.

¹ RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media*, Valencia, Universitat de València, 2007, p. 13.

² *Ibidem*.

2. LA IMAGEN DEL JUICIO FINAL EN EL ARTE MEDIEVAL

Existen dos sentimientos complementarios que mueven el mundo medieval: el miedo y el sentimiento de culpa. El miedo se siente por el arrepentimiento por los pecados cometidos, algo que se enlaza directamente con el concepto de salvación, que es la aspiración última de todo cristiano y que abre paso al gran tema escatológico clave para el desarrollo del imaginario medieval: el Juicio final.

Consiste este en el gran acto que acontecerá al final de los tiempos, cuando el mundo natural y la humanidad lleguen a su fin. En este día señalado, Cristo realizará su Segunda Venida para juzgar a vivos y muertos a través de un complejo proceso de medición de las acciones cometidas por los hombres, lo que le permitirá distinguir entre buenos y malos. La medición será llevada a cabo por el arcángel San Miguel que, por medio de su justa balanza dictaminará el destino de los hombres, pudiendo influir en este momento las plegarias de los intercesores (la Virgen y San Juan Evangelista) ante el Todopoderoso. El final llegará con la división de la humanidad en dos estratos contrapuestos: los justos, cuyo destino último es el Paraíso, y los réprobos, cuyo destino último es el Infierno. Se trata, pues, de un día esperado que invita a la elucubración y a la formación de complejas escenografías que buscan la representación del destino final de la humanidad³.

La falta de cultura, las crisis constantes, las catástrofes reiteradas, como las enfermedades letales, las hambrunas, las guerras... todo ello genera el caldo de cultivo óptimo para presagiar constantemente la proximidad de este final entre temido y anhelado⁴. A esto se suman, además, las corrientes milenaristas que conocen un nuevo apogeo en los siglos de la Plena Edad Media, gracias a la figura de Joaquín de Fiore (1135-1202). Según este autor estaba próxima la venida del tiempo del Espíritu, un momento en el que todos los males llegarían a su fin abriendo un periodo de paz y de prosperidad, pero este periodo estaría precedido por grandes convulsiones⁵.

³ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*, 2ª ed., Barcelona, Serbal, 1999, pp. 759-766 (ed. original, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie de la Bible II, Nouveau Testament*, París, Presses Universitaires de France, 1957).

⁴ RUIZ GALLEGOS, Y., *Aproximación al estudio del Juicio final y del Juicio del alma en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Bilbao, Universidad de País Vasco, 2018, pp. 12-13.

⁵ SARANYANA, J.-I., "Sobre Joaquín de Fiore y los milenarismos medievales", en CASTAÑEDA, P. y COCIÑA, M. J. (coords.), *Los milenarismos en la Historia. Actas del VI Simposio de la Iglesia en España y América: siglos XVI-XX, Sevilla, 5 de mayo de 1995*, Córdoba, Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur, 1996, pp. 27-33.

Vicente de Beauvais en su *Speculum Majus*, en el espejo histórico (*Speculum historiale*), que es la tercera parte de su obra, resumía la existencia de la Humanidad como “desarrollándose bajo la eterna mirada de Dios” y, además, incorporó las directrices generales sobre todo lo que la Edad Media deducía sobre la Segunda Venida de Cristo. El hombre sufre, lucha, inventa la ciencia y el arte y “tan pronto opta por la virtud como por el vicio, en la gran batalla interior que resume la historia del mundo”⁶. Precisamente es esa batalla interior la que acompaña al sujeto en el camino de la fe y del intento de virtud, presagiando continuamente la llegada del Último Día para la resolución del destino final de su atormentada alma.

Todos estos factores hacen que se experimente una acentuada preocupación por la salvación a finales de la Edad Media, que se verá directamente reflejada en el modo de transmisión la fe, a través del cual se transmiten las ideas y las teorías al conjunto de la población: el arte. Porque, como bien afirma Mâle: “el gran arte medieval es una obra colectiva; tal concepción encierra ciertamente, gran dosis de verdad. El arte expresaba entonces el pensamiento de la iglesia”⁷.

La imagen del Juicio final en la Edad Media presenta una composición base que, por lo normal, suele aparecer repetida en las numerosísimas representaciones artísticas, desarrolladas en mayor medida a partir de los siglos del gótico. Este esquema compositivo, al que me referiré reiteradamente, es el presentado en los estudios de iconografía medieval realizados por Émile Mâle y Louis Réau⁸. Primeramente, la representación del Último Día es dual, pues el espacio suele aparecer dividido en pares de franjas tanto horizontalmente como verticalmente. Horizontalmente, la representación aparece dividida entre el cielo y la tierra. Verticalmente, hay una diferencia entre derecha e izquierda, siendo la derecha de Dios (la izquierda del espectador) donde se incluyen los bienaventurados y, por el contrario, la izquierda de Dios el lado de la condena eterna expresando el mal en diferentes y variadas representaciones.

Los dos estudios iconográficos de referencia que permiten establecer una sólida base para llevar a cabo el análisis iconográfico sobre el Juicio final en la pintura medieval castellana son los realizados por los autores ya nombrados Émile Mâle y Louis Réau. Según el

⁶ MÂLE, É., *El arte religioso: del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura, 1966, p. 51.

⁷ *Id.*, p. 20.

⁸ MÂLE, É., *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, pp. 357-381 (ed. original, *L'art religieux du XIII^e siècle en France. Étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, 8^a ed., París, Librairie Armand Colin, 1948); RÉAU, L., *ob. cit.*, pp. 730-750.

primero, el día del Juicio tal y como se entiende en el siglo XIII, se puede interpretar como una gran escenificación diferenciada en cinco actos. Estos actos se constituyen de la mezcla de multitud de posibles fuentes medievales, pero, sobre todas ellas, están las recurrentes referencias al libro del *Apocalipsis* y al *Evangelio según San Mateo*, tomando fuerza en este momento el segundo. Mâle desarrolla su análisis teniendo en cuenta el gran componente narrativo del que depende el artista sometido a las exigencias de la sociedad a la que van destinadas sus representaciones. Por ello, las escenas deben de ser claras y fácilmente reconocibles por el vulgo.

Tras los signos anunciadores del fin del mundo, aparecerá de entre las nubes Cristo visibilizando sus llagas y afirmando su pasada condición de hombre; a él le acompañarán la corte celestial, los asesores y los intercesores. Con el sonido de las trompetas u olifantes de marfil tocadas por ángeles, los muertos resucitarán de entre sus tumbas, presentando una edad unificada de treinta años, pues han de asemejarse a su Dios en su triunfo sobre la muerte⁹. A continuación, se producirá la acción propiamente dicha que da nombre al importante acto escatológico.

El actor principal es San Miguel, que, por ser el santo psicopompo introductor de las almas en la otra vida, medirá con su balanza las acciones cometidas en vida de cada alma. Una vez concluido el pesaje, se dará paso a la escena suprema, donde los juzgados quedarán eternamente separados entre el Cielo y el Infierno¹⁰.

Por su parte, Réau ofrece su análisis iconográfico partiendo de la pregunta vital que originó el nacimiento de la creencia en el Juicio final: ¿debían renacer los hombres al igual que Cristo resucitó del sepulcro para recibir la recompensa por sus virtudes o el castigo por sus pecados? Réau añade que el Juicio final aporta ligeros cambios en su representación en Occidente en los siglos XIII y XIV con respecto a siglos anteriores, que para Réau son, en su mayoría, basados en fuentes como la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine, la *Divina Comedia* de Dante y la puesta en escena del teatro de los misterios¹¹.

Réau continúa estableciendo un estrecho vínculo iconográfico entre el arte bizantino y el occidental, ya que presentan multitud de elementos comunes que se irán matizando en el

⁹ RÉAU, L., *ob. cit.*, p. 764.

¹⁰ MÂLE, É., *El gótico...*, *ob. cit.*, pp. 358-377.

¹¹ RÉAU, L., *ob. cit.*, p. 753.

transcurso de su estudio. Con este planteamiento más ordenado e incluso sistemático que Mâle (pues este lo divide en actos narrativos), Réau procede a un análisis de cada uno de los elementos que compone el gran tema¹². Ambos autores establecen el mismo orden de análisis, siguiendo el desarrollo tal y como se ha descrito anteriormente.

El arte medieval es fuertemente simbólico y, de modo complementario, eminentemente místico. Ambas características son necesariamente cruciales para la expresión humana a través de las representaciones artísticas, pues “la forma fue casi siempre la envoltura del espíritu” y “al espiritualizar la materia, los artistas fueron tan hábiles como teólogos”¹³. El simbolismo es, por lo tanto, “la idea de un lenguaje oculto, esotérico, a la vez misterioso y revelador, claro para los iniciados, oscuro para el vulgo”¹⁴ y, lógicamente, este aspecto no ha de descartarse en los ejemplos presentados en este estudio, pues estos no solo debían proporcionar una idea didáctica acerca del Juicio final al vulgo, sino que, además, podían destinar algún que otro detalle a un modo de entender superior, más culto, adoctrinado y curtido que el del pueblo llano que acudía a la iglesia. De esta manera, la interpretación simbólica con un trasfondo intelectual no ha de desterrarse en ninguno de los casos en las representaciones escatológicas de la Edad Media, ya que el símbolo en sí es un recurso continuamente empleado por la propia religión.

¹² *Id.*, pp. 761-766.

¹³ MÂLE, É., *El arte religioso...*, *ob. cit.*, p. 49.

¹⁴ RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Serbal, 2000, p.77.

3. EL JUICIO FINAL EN LAS FUENTES MEDIEVALES CASTELLANAS

Al igual que otras literaturas vernáculas europeas de la Edad Media, también la literatura castellana medieval se ocupó del Juicio final tomando ideas directamente de los textos bíblicos para popularizar una serie de concepciones que moviesen a la devoción¹⁵. En cuanto a las fuentes literarias y visuales medievales es necesario citar también los célebres manuscritos iluminados del *Comentario al Apocalipsis* de Beato de Liébana, donde este monje lebaniego del siglo VIII explica el último libro de la Biblia, atribuido a San Juan, proporcionando una base iconográfica y representativa acerca de esta temática para el arte medieval¹⁶.

Una fuente castellana medieval destacada son *Los signos del Juicio final* del sacerdote riojano Gonzalo de Berceo, única obra conservada en castellano dedicada enteramente a esta temática, redactada en el siglo XIII en el entorno del monasterio de San Millán de la Cogolla¹⁷. Dicha obra permite documentar el fervoroso interés por el tema ya en el primer tercio del siglo XIII, así como la finalidad moralizante que presenta el texto. Esta fuente dedica su descripción a los signos y acontecimientos que precedieron al Juicio, al propio dictamen del Todopoderoso y a los gozos, virtudes y castigos de salvados y de condenados respectivamente¹⁸.

Las *Cantigas de Santa María* es otra de las fuentes literarias medievales que juegan un papel influyente en la configuración de las variedades iconográficas que presenta el Juicio final¹⁹. Dicha influyente obra en el contexto medieval fue mandada componer por el rey Alfonso X el Sabio en la segunda mitad del siglo XIII. Como su propio nombre indica, a lo largo de los poemas que la componen se invita a la admiración y alabanza a la Virgen, por lo que en ellos se puede leer entre líneas la ferviente exaltación de la presencia mariana en el arte de carácter gótico. En las cantigas número 50 y 80 se describe cómo la Virgen rogará por la salvación de la Humanidad y los sucesos que acaecerán durante el

¹⁵ RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 121.

¹⁶ MÂLE, É., *El arte religioso...*, *ob. cit.*, p. 10.

¹⁷ GARCÍA, M. (ed.), "Los signos del Juicio final", en DUTTON, B. *et alii*, *Gonzalo de Berceo. Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 1041-1067.

¹⁸ CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.^a, "Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval", *BSAA*, 34-35 (1969), pp. 177-193.

¹⁹ METTMAN, W. (ed.), *Cantigas de Santa María* 3ts., Madrid, Castalia, 1986-1989.

mismo día²⁰. Sin embargo, esta fuente ofrece un filtro quizás demasiado enfocado a la intercesión mariana, lo que resta carácter a la acción apocalíptica en las descripciones.

Existe un texto medieval castellano anónimo basado en otro anterior del siglo XI redactado en latín por Honorius Augustodenensis llamada *Elucidarium*. La versión castellana fue llamada *El Lucidario* y fue compuesta en el siglo XIII²¹. Esta obra dedica comentarios al Juicio final. Se trata de una obra destacada por la novedad de incorporar un adoctrinamiento directo en cuanto a los temas heréticos que existieron en el momento de su creación²². El ejemplar recoge comentarios, reflexiones y tomas de postura acerca de esas corrientes de pensamiento tendente a la herejía.

Otro texto castellano anónimo, en este caso ya de la segunda mitad del siglo XIV, es el conocido como *El Viridario* o *Vergel de consolación del alma*, que traduce la obra original del fraile dominico Jacopo de Benevento, el *Viridarium consolationis*. Esta fuente dedica sus capítulos a comentarios sobre los vicios y virtudes de la condición humana, incluyendo al final de estos la enseñanza de cómo conectar espiritualmente con Dios, a su vez introduciendo episodios del Juicio final²³. Además de los quince signos que anunciarán la Segunda Venida de Cristo, en este apartado se enfatiza la justa separación entre salvados y condenados, así como los horrores del Infierno²⁴.

Los predicadores de la época del medievo jugaron un papel destacado dentro de la labor de crear en la población la sensación general de “incertidumbre apocalíptica” que bañaba los núcleos urbanos y rurales. Destaca entre ellos San Vicente Ferrer, dominico valenciano de origen burgalés de la segunda mitad del siglo XIV que dio gran importancia al Juicio final en los sermones pronunciados en Castilla²⁵. En este contexto es necesario

²⁰ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., “«Compassio» y «Co-redemptio» en las Cantigas de Santa María: Crucifixión y Juicio final”, *Archivo Español de Arte*, 281 (1998), p. 31; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y TREVIÑO GAJARDO, P., *Las cantigas de Santa María: formas e imágenes*, Madrid, AyN, 2007, pp. 141-160

²¹ GÓMEZ REDONDO, F., *Los orígenes del Humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II (Historia de la prosa medieval castellana, t. 3)*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 890-911.

²² GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M. J., “Los castigos y los premios: infierno, purgatorio y paraíso en el *Lucidario*”, en ALVAR EZQUERRA, C. y LUCÍA MEGÍAS, J. M. (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 367-368.

²³ BIZZARRI, H. O., “Vergel de consolación del alma (o Viridario)”, en ALVAR C. y LUCÍA MEGÍAS, J. M., *Diccionario filológico de literatura medieval española*, pp. 981-985; BIZZARRI, H. O., “Las fuentes manuscritas del “Vergel de Consolación” o “Viridario” de Fray Jacobo de Benavente”, *Incipit*, 6 (1986), pp. 27-47.

²⁴ RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 131.

²⁵ CÁTEDRA GARCÍA, P. M., *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Valladolid, Junta de Castilla y

resaltar la importancia que tienen las órdenes mendicantes, que suplantaron el apogeo de las órdenes monásticas tradicionales de los siglos XI y XII, que fueron, entre otras, las congregaciones benedictinas y cistercienses²⁶. En los sermones expuestos por las órdenes mendicantes, volcadas en la predicación, se creó una increíble expectación social, ya que se abordaban temas como la llegada del Anticristo, la resurrección general y el proceso de Juicio.

Todo este breve recorrido ha pretendido contextualizar el dispar y numeroso repertorio de fuentes medievales que, en mayor o menor medida, pudieron influir y estar en relación con el momento preciso de contratación o encargo de alguno de los ejemplos escatológicos pictóricos que se comentarán seguidamente.

León, 1994, p. 84; FERRARI, M., "Aproximaciones metodológicas a una colección de sermones medievales: San Vicente Ferrer y el manuscrito del Colegio del Corpus Christi", *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, 1 (2016-2017), pp. 50-51.

²⁶ HERNANDO GARRIDO, J. L., "Plurima Mortis Imago: del Románico al Gótico a través de la iconografía del Juicio final en la pintura medieval de la Ribera del Duero", *Biblioteca*, 24 (2009), p. 189.

4. BREVE PRESENTACIÓN DE LOS CONJUNTOS OBJETO DE ESTUDIO

A continuación, se realizará un breve análisis histórico y artístico de los distintos ejemplos pictóricos sobre el Juicio final, a partir de un orden cronológico. El objetivo es contextualizar el entorno de creación y la procedencia del artista en cada ejemplo, para así profundizar en el origen de inspiración en la composición escatológica de cada ejemplo. Una vez conseguido el objetivo, se procederá a la comparación iconográfica de cada obra para explicar la gran variedad que compone el panorama artístico a lo largo de la época medieval.

4. 1. GORMAZ (SORIA), ERMITA DE SAN MIGUEL

Esta ermita se encuentra en la localidad de Gormaz, a los pies de la antigua fortaleza califal. Las tierras sorianas fueron las más islamizadas de la Corona de Castilla. Su conquista islámica se produjo en el año 940 y fue una zona fronteriza en continuo intento de recuperación cristiana, hasta que en el año 1060 se produjo la definitiva incorporación del territorio al reino castellano-leonés, a manos de Fernando I²⁷. La presencia islámica en estas tierras, propiciaría la confluencia de su cultura junto con la cristiana, en cuanto a simbología de las escenas representadas²⁸.

La ermita se construyó en la cuarta década del siglo XI aproximadamente, cuando la fortaleza califal cayó en manos cristianas²⁹. El material constructivo alterna mampostería con sillarejo de caliza, arenisca y toba. El espacio, de tradición altomedieval, se articula en dos únicos cuerpos de planta rectangular: la nave y su correspondiente ábside, comunicados por un arco de herradura (fig. 1). La nave se cubre con una cubierta de madera a dos aguas y el ábside con bóveda de medio cañón³⁰ (fig. 2). Las pinturas murales fueron descubiertas en 1996, cuando se llevó a cabo un estudio para la restauración del edificio³¹.

Los frescos se fechan entre la segunda y la tercera década del siglo XII, en conexión con los procedentes de San Baudelio de Berlanga y la Vera Cruz de Maderuelo (los primeros dispersos y

²⁷ HERAS FERNÁNDEZ, E., ESCRIBANO VELASCO, C., y BALADO PACHÓN, A., "La ocupación del territorio", en VV.AA., *San Miguel de Gormaz: plan integral para la recuperación de un edificio histórico*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008, pp. 24-25.

²⁸ ÁVILA JUÁREZ, A., "El ciclo escatológico de las recientemente descubiertas pinturas románicas de san Miguel de Gormaz (Soria)", *Archivo Español de Arte*, 81 (2008), pp. 297-298.

²⁹ HERAS FERNÁNDEZ, E., ESCRIBANO VELASCO, C., y BALADO PACHÓN, A., *ob. cit.*, p. 24.

³⁰ NUÑO GONZÁLEZ, J., "Gormaz. Ermita de San Miguel", en GARCÍA GUINEA, M. Á. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M.^a (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, vol. 2, pp. 538-542; YUSTA BONILLA, J. F., "La restauración de la ermita de San Miguel de Gormaz (Soria)", en VV.AA., *ob. cit.*, pp. 213-214.

³¹ YUSTA BONILLA, J. F., *ob. cit.*, pp. 209-233.

los segundos en el Museo Nacional del Prado), debido a su acusado parecido estilístico. Se relacionan, por lo tanto, dichas pinturas con el mismo taller o con uno paralelo muy próximo³². A partir de este vínculo formal, se establece una posible intervención de patronazgo en esta zona de la frontera del Duero por parte de Alfonso I el Batallador o de personajes de su entorno³³. Hoy en día juegan un papel destacado dentro del panorama pictórico románico por mantenerse *in situ*, por la calidad estética que presentan y porque forman parte del reducido número de obras en este contexto histórico castellano- leonés.

Las pinturas se encuentran en la cabecera y en las partes altas de los muros septentrional y meridional de la nave. En el testero que corona la cabecera, una cruz de brazos iguales acoge en su interior el *Agnus Dei*, enmarcado por un medallón (fig. 2); a los lados, figuras orantes (Abel y Melquisedec). En el luneto opuesto, se representa la creación de Adán y Eva. En la parte superior de la bóveda que cubre la cabecera, ocupando todo el espacio, Cristo en *Maiestas Domini*, con mandorla que le rodea y otros objetos simbólicos y ángeles nimbados que llenan el espacio curvo (fig. 3). En la banda central de los muros, rodeando todo el perímetro, se representan los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis y los cuatro evangelistas, es decir, la corte del Supremo Juez³⁴.

En el muro septentrional de la nave se ordenan en frisos corridos los temas de la *Anunciación*, la *Visitación*, el *Anuncio a los pastores* y la *Natividad*. En el muro meridional de la nave, en el registro superior la *Comitiva de los Reyes Magos*, la *Matanza de los Inocentes*, las *Tres Marías en el Sepulcro* y un combate ecuestre. En el segundo registro se encuentran tres temas que dialogan directamente con la vida de ultratumba: en el extremo izquierdo se observa el *Seno de Abraham* (fig. 4), junto a él, dos personajes y familiares de este de semejante apariencia que completan el tema, Isaac y Jacob. En el espacio central se representa la *psicostasis* (fig. 4), el Arcángel San Miguel pesa con su balanza las almas de los sometidos a juicio, mientras, al otro lado de la escena, un diablo intenta hacer trampa en el veredicto. Por último, en el extremo derecho de la composición se desarrolla el espacio infernal reservado a los condenados, con animales y seres monstruosos, una gran figura en forma de serpiente-dragón que ocupa el espacio y, en su interior, un gran demonio³⁵ (fig. 5).

³² NUÑO GONZÁLEZ, J., *ob. cit.*, p. 550; ÁVILA JUÁREZ, A., *ob. cit.*, p. 292; ARNAIZ ALONSO, B., "Repertorio iconográfico de las pinturas murales", en VV.AA., *ob. cit.*, p. 137.

³³ ÁVILA JUÁREZ, A., "Las pinturas románicas de San Miguel de Gormaz: una aproximación a su iconografía", *Cuadernos de Arte e Historia*, 21 (2012), p. 206.

³⁴ ARNAIZ ALONSO, B., *ob. cit.*, pp. 143- 173.

³⁵ ÁVILA JUÁREZ, A., "El ciclo escatológico...", *ob. cit.*, pp. 294-301.

4. 2. BARRIO DE SANTA MARÍA (PALENCIA), ERMITA DE SANTA EULALIA

La ermita se alza en la ladera norte de un pequeño cerro cercano a Barrio de Santa María, localidad próxima a Aguilar de Campoo. Se ha señalado un posible vínculo de patronato real referido a doña Sancha Alfonso, hija ilegítima de Alfonso IX de León, información incorporada por Navarro García en el catálogo monumental de Palencia. No obstante, no existen pruebas documentales sobre ello³⁶.

El material constructivo empleado es el sillar de piedra arenisca. El edificio, románico, presenta líneas sencillas. Se compone de una sola nave de planta rectangular dividida en cuatro tramos reforzados por arcos fajones, que soportan una bóveda de cañón ligeramente apuntada y de un ábside semicircular cubierto por una bóveda de cuarto de esfera precedido por un tramo recto (fig. 6). La cronología de construcción del edificio se establece aproximadamente a finales del siglo XII o principios del siglo XIII³⁷.

En origen estuvo completamente decorada en su interior con pinturas murales de gran calidad, de las cuales hoy solo se conservan las de la capilla mayor, más escasos restos en el muro meridional de la nave³⁸.

En cuanto a la cronología del conjunto pictórico, la propuesta más aceptada es la de Mingorance i Ricart, que sitúa su creación en torno a 1300, pues se observa en él la afirmación del estilo gótico lineal. El autor encargado de la decoración de los muros expresó en ellos un carácter lineal y una notable capacidad narrativa y expresiva, además de un marcado componente popular³⁹.

Los temas representados son: Cristo en *Maiestas Domini*, rodeado por el Tetramorfos, en el casquete del ábside (fig. 7); el apostolado en la bóveda de cañón apuntado del presbiterio; y la separación de elegidos y de condenados tras el juicio en los muros laterales del tramo recto presbiterial (fig. 8 y 9). Los restos del muro meridional de la nave han de corresponder a un programa hagiográfico, dedicado, acaso, a San Vicente⁴⁰.

³⁶ MARTÍNEZ TEJERA, A. M., "Barrio de Santa María. Ermita de Santa Eulalia", en GARCÍA GUINEA, M. Á. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M.^a (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Palencia*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, vol. 1, p. 224.

³⁷ *Id.*, p. 224-225.

³⁸ Según se concluyó en la exhaustiva restauración de 1989, v. BARBERO ENCINAS, J. C. y MARTÍNEZ VALVERDE, L., "Trabajos de restauración realizados en la ermita de Santa Eulalia en Barrio de Santa María", *Codex Aquilarensis, Palencia*, 4 (1991), p. 178.

³⁹ MINGORANCE i RICART, F. X., "Juicio final y castigos infernales. Las pinturas murales de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia)", en NUÑO GONZÁLEZ, J., (coord.), *Alfonso VIII y su época. Actas del II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real- Centro de Estudios del Románico, 1992, pp. 271-276; MARTÍNEZ TEJERA, A. M., *ob. cit.*, p. 231; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, t. 2, p. 63.

⁴⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *ob. cit.*, p. 54.

El conjunto de escenas se encuentra delimitado por bandas decorativas compuestas de elementos que se repiten, como cruces enmarcadas por puntos y líneas verticales alternando con cuadrículas rojizas y otra variante de banda decorativa que alterna cuadrículas con aves y otras con castillos. Se ha propuesto un posible valor heráldico o pseudoheráldico sobre estas bandas, pero la falta de documentación histórica sobre el nombre del comitente hace imposible dicha lectura⁴¹.

4. 3. GACEO (ÁLAVA), IGLESIA DE SAN MARTÍN

El pueblo de Gaceo se encuentra en la zona conocida como la Llanada Oriental Alavesa, zona de paso debido a su localización en una encrucijada de calzadas, vías y rutas ya desde época romana⁴². Su iglesia parroquial fue construida en el siglo XIII dentro del románico tardío de transición o incluso ya del protogótico. Emplea mampostería en gran parte de su estructura y se compone de una única nave con bóveda de cañón sobre arcos fajones ligeramente apuntados y de una zona presbiterial rectangular seguida de un ábside semicircular cubierto por bóveda de horno o de cuarto de esfera, lugar donde se encuentran las pinturas murales objeto de estudio⁴³ (fig. 10).

La creación de dichas pinturas no ha de situarse inmediatamente después de la finalización de la obra arquitectónica, pues en muchos casos las pinturas no eran concebidas hasta tiempo después de la construcción del templo. José Gudiol, experto que realizó el primer estudio de las pinturas de Gaceo tras su descubrimiento en el año 1967, las catalogó dentro de la corriente gótica lineal, atribuyéndolas a un maestro que había operado en la zona vasca y navarra⁴⁴. Posteriores valoraciones han insistido en dicha catalogación⁴⁵. Se pueden fechar en una fecha posterior a 1325. Las pinturas, además, presentan una estrecha relación con las encontradas Eristáin⁴⁶.

La técnica empleada no es el fresco puro, sino una técnica mixta de fresco y temple⁴⁷. Las pinturas murales presentan, en resumen, el Juicio final y escenas cristológicas.

⁴¹ *Id.*, p. 55.

⁴² PORTILLA, M. J., "Llanada Oriental y Valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria", en PORTILLA, M. J. *et alii*, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*, t. 5, Vitoria, Caja de Ahorros Provincial de Vitoria, 1982, p. 443; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Gaceo y Alaiza, pinturas murales góticas*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1986, p. 1.

⁴³ ESQUÍROZ ALBIZU, R., "Gaceo", en GARCÍA GUINEA, M. Á. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M.^a (dirs.), *Enciclopedia del Románico en el País Vasco*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, 2011, vol. 2, p. 784.

⁴⁴ COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginería románicas (Ars Hispaniae, vol. 6)*, 2ª ed., Madrid, Plus-Ultra, 1980, p. 238.

⁴⁵ STEPPE, J. C., "Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis a través del arte", en PORTILLA, M. J. *et alii*, *ob. cit.*, pp. 184-190; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *ob. cit.*, p. 9.

⁴⁶ SÁENZ PASCUAL, R., *La pintura gótica en Álava: una contribución a su estudio*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1997, p. 26; SÁENZ PASCUAL, R., "Relaciones artísticas entre Navarra y Álava en la pintura gótica: los fragmentos de San Román de Campezo", *Príncipe de Viana*, 58 (1997), p. 497.

⁴⁷ EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *ob. cit.*, pp. 7-9.

El espacio más importante del templo (esto es, el cuarto de esfera absidial) lo ocupa la representación del Supremo Juez, que en este caso no es Cristo, sino la Santísima Trinidad representada bajo la forma del Trono de Gracia (fig. 11). Rodean al Supremo Juez los bienaventurados orantes, entre ellos los apóstoles, agrupados por categorías. Su representación se extiende por la parte inferior de la bóveda de cañón del tramo recto presbiterial⁴⁸. El resto de la bóveda lo ocupa una extensa representación de temas cristológicos⁴⁹.

El semicírculo absidial se divide dos ámbitos: en el lado del Evangelio se observa el Calvario y en el contrario, el de la Epístola, el pesaje de las almas, en el que San Miguel ocupa el espacio central, portando la balanza que intenta ser desequilibrada por un pequeño diablo. A su lado, un ángel y el Seno de Abraham a la izquierda y Santa Marina a la derecha⁵⁰ (fig. 13).

En el muro meridional del tramo recto presbiterial, donde se abre una ventana, se encuentran representados los temas de la condena infernal, donde destacan la representación de las fauces monstruosas prestas a engullir a los pecadores (fig. 14) y la representación del tema popularmente conocido como “la Caldera de Pedro Botero” (fig. 15), en la que los condenados se cuecen mientras son torturados por los ayudantes de Satán⁵¹.

4. 4. SALAMANCA, CATEDRAL VIEJA, CAPILLA DE SAN MARTÍN

La repoblación cristiana de Salamanca, llevada a cabo por Raimundo de Borgoña en 1102, dio pie a la restauración de su diócesis por parte de Alfonso VI de León y a la construcción de una catedral⁵². De estilo románico, se edificó entre *c.* 1140 y 1236. Presenta planta basilical de cruz latina compuesta por tres naves, un amplio crucero marcado en planta y cabecera rematada por tres ábsides semicirculares. La construcción sigue las directrices del modelo borgoñón al que se adscriben multitud de edificaciones tardorrománicas en la Península⁵³.

⁴⁸ STEPPE, J. C., *ob. cit.*, p. 186; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *ob. cit.*, pp. 14-15; SÁENZ PASCUAL, R., *La pintura gótica...*, *ob. cit.*, pp. 24-27.

⁴⁹ SÁENZ PASCUAL, R., *La pintura gótica...*, *ob. cit.*, pp. 23-24; ESQUIROZ ALBIZU, R., *ob. cit.*, p. 789; GARCÍA JIMÉNEZ, H., “Las pinturas murales de Gaceo”, *Akobe*, 4 (2003), p. 10.

⁵⁰ STEPPE, J. C., “Las pinturas murales de Gaceo”, en ARÓSTEGUI SANTIAGO, P. (coord.), *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, Ayuntamiento Vitoria, 1982, p. 220; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *ob. cit.*, p. 16; SÁENZ PASCUAL, R., *La pintura gótica...*, *ob. cit.*, p. 27.

⁵¹ STEPPE, J. C., “Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis...”, *ob. cit.*, pp. 213-215; EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *ob. cit.*, p.23.

⁵² MARTÍN MARTÍN, J. L., “El marco histórico de los constructores del románico: Salamanca desde el reinado de Alfonso VI al de Alonso IX”, en GARCÍA GUINEA, M. Á. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M.^a (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Salamanca*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 19-24.

⁵³ GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, t. 1, p. 98; HERNANDO GARRIDO, J. L., “Salamanca. Catedral Vieja de Santa María de la Sede”, en GARCÍA GUINEA, M. Á. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M.^a (dirs.), *ob. cit.*, p. 259.

En el cuerpo bajo de la torre septentrional de la fachada occidental del edificio, construida en las primeras décadas del siglo XIII, se encuentra la capilla de San Martín. El espacio pasa fácilmente inadvertido por su ubicación periférica, por el reducido tamaño de su acceso y por lo oscuro que está, lo que manifiesta la olvidada situación desde hace siglos, pero en origen tuvo carácter funerario⁵⁴.

La capilla conserva interesantes conjuntos pictóricos de estilo gótico lineal en los muros oriental y septentrional (fig. 16). La composición que interesa en el presente estudio se encuentra en el muro septentrional, a la derecha del sepulcro del obispo don Rodrigo Díaz († 1339). Su creación se sitúa c. 1340, siendo, por tanto, posterior a la decoración del muro oriental, fechada en 1262⁵⁵. La cronología de la obra ha sido constantemente cuestionada y reinterpretada, al igual que los temas representados⁵⁶. En comparación con la decoración del muro oriental, en estas pinturas se aprecia que, ya en el siglo XIV, se produce un descenso en el nivel de la calidad pictórica salmantina, aunque se sigue demostrando un gran interés iconográfico⁵⁷. En este caso se ha apuntado su estrecha dependencia de modelos italianos, notable en una obra de estilo gótico lineal⁵⁸.

El tema representado es indudablemente el Juicio final⁵⁹. Se representa a Cristo sedente mostrando las llagas, rodeado por una mandorla mística y por ángeles y flanqueado por los intercesores y por los apóstoles (fig. 17). Se observa en lo alto el trono de Dios que representa la *Etimasia*, relacionada con la iconografía bizantina⁶⁰ (fig. 20). Paralelamente, en la zona inferior, se detallan los instrumentos de la pasión, flanqueados por ángeles trompeteros (fig. 21). Más abajo, se observa la separación de elegidos y de condenados tras el juicio. Los elegidos se representan a la

⁵⁴ GÓMEZ-MORENO, M., *ob. cit.*, t.1, p. 127; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Guiños iconográficos en un espacio funerario: las pinturas murales de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca”, en ALCOY, R. y BESERAN, P. (eds.), *Imatges indiscretes. Art i devoció a l’ Edat Mitjana (abril del 2008)*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2010, p. 47.

⁵⁵ La cronología se establece a mediados del siglo XIV por la inscripción en la parte inferior, en la que aparece el nombre de Juan García de Rágama, canónigo de Salamanca y probablemente el comitente, que coincide con la fecha, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, *ob. cit.*, t. 2, p. 159; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Guiños...”, *ob. cit.*, p. 52.

⁵⁶ En un primer momento se pensó ser coetáneos ambos conjuntos murales, v. POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, vol. 2, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930, p. 145; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., *ob. cit.*, p. 244; CAMÓN AZNAR, J., *Pintura medieval española (Summa Artis*, vol. 22), Madrid, Espasa-Calpe, 1966, p. 155.

⁵⁷ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Guiños...”, *ob. cit.*, p. 47.

⁵⁸ Gutiérrez Baños llama la atención sobre sus llamativos paralelismos con obras del tipo del Juicio final de Pietro Cavallini en la iglesia de Santa Cecilia in Trastevere de Roma, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, *ob. cit.*, t. 2, p. 155; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Guiños...”, *ob. cit.*, p. 52, n. 9.

⁵⁹ Algún autor identificó la escena con la *Ascensión*, v. POST, Ch. R., *ob. cit.*, vol. 2, pp. 143- 145.

⁶⁰ POST, Ch. R., *ob. cit.*, vol. 2, p. 147; CAMÓN AZNAR, J., *ob. cit.*, p. 155; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., *ob. cit.*, pp. 244- 245; AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a de, *Arte gótico en España*, Madrid, Ediciones Catedra, 1990, p. 311; RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia...* *ob. cit.*, pp. 165-168; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Guiños...”, *ob. cit.*, p. 52.

izquierda. Los réprobos, a la derecha, son cruelmente castigados y dirigidos a su infernal destino: la especie de gruta en la que aguarda un gran y maligno animal, mezcla de grifo con dragón⁶¹ (fig. 21).

En el centro de la zona inferior de la composición, se observan unos espacios rocosos y subterráneos que acogen a personajes. En este entorno cavernoso resulta llamativa la más que probable representación de los limbos⁶². También se ha interpretado como una posible visión del Purgatorio, diferenciado en los distintos niveles de aproximación al Infierno o al Cielo⁶³.

4. 5. TOLEDO, CATEDRAL, CAPILLA DE SAN BLAS

Adosado al lado del Evangelio de la grandiosa catedral que desde el siglo XIII se estaba erigiendo en Toledo, se encuentra el claustro, comenzado a construir en 1389, de gran tamaño y trazado sencillo compuesto por cuatro pandas⁶⁴. En el extremo oriental de la crujía norte se encuentra la capilla de San Blas, construida entre c. 1397 y 1399 con fines funerarios por el arzobispo don Pedro Tenorio, promotor además de todo el complejo claustral⁶⁵. La capilla conserva, no en muy buen estado, uno de los exponentes pictóricos más importantes de la influencia trecentista florentina en Castilla⁶⁶.

La capilla es un espacio gótico de planta cuadrada cubierto con bóveda de crucería de ocho paños, sustentada sobre trompas nervadas. En las claves se observa el escudo del promotor⁶⁷. En el centro del espacio se encuentran dos sepulcros, del arzobispo don Pedro Tenorio y de su capellán don

⁶¹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, ob. cit., t. 2, p. 157.

⁶² LE GOFF, J., *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus Ediciones, 1985, p. 423.

⁶³ Se añade además que esta representación del Purgatorio es una de las primeras en la Península, después de la fachada occidental de la colegiata de Toro, v. RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia...* ob. cit., pp. 373-376.

⁶⁴ TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura gótica (Ars Hispaniae, vol. 7)*, Madrid, Plus-Ultra, 1952, p. 63; CHUECA GOITIA, F., *La catedral de Toledo*, León, Everest, 1982, p. 14; PÉREZ HIGUERA, T., "Toledo", en MORENA BARTOLOMÉ, Á de la (coord.), *Castilla-La Mancha/2: Toledo, Guadalajara y Madrid (La España Gótica, vol. 13)*, Madrid, Encuentro, 1998, p. 96.

⁶⁵ NARBONA, E., *Historia de Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo*, Toledo, Juan Ruiz de Pereda, 1624, vol. 2, fol. 105r; AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Toledo pintoresca*, Madrid, Ignacio Boix, 1845, p. 105; PARRO, S. R., *Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*, Toledo, Imprenta y Librería de Severiano López Fando, 1857, vol. 1, p. 672; POLO BENITO, J., *Las pinturas murales de la capilla de San Blas de la Catedral Primada de Toledo*, 1925, p. 9; PIQUERO LÓPEZ, B., *La pintura gótica toledana anterior a 1450: El Trecento*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983, t. 1, p. 50; PÉREZ HIGUERA, T., ob. cit., p. 96; SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A., *Fundaciones del arzobispo Tenorio: la Capilla de san Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, Diputación, 1985, pp. 64- 65.

⁶⁶ PIQUERO LÓPEZ, B., *Influencia italiana en la pintura gótica castellana (Cuadernos de Arte Español, núm. 60)*, Madrid, Historia 16, 1992, p. 12.

⁶⁷ NARBONA, E., ob. cit., vol. 2, fols. 98-103; BANGO TORVISO, I., "La catedral de Toledo hacia 1400. Un centro creador en constante transformación", en VV.AA., *La capilla de San Blas de la catedral de Toledo*, Madrid, Fundación Iberdrola, 2005, p. 30.

Vicente Arias de Balboa⁶⁸. Fue una capilla destacada en el contexto de la época, pues se conservan multitud de comentarios de visitas, inventarios y descripciones, sobre todo hasta el siglo XVII, que atestiguan la grandiosidad y preciosismo del espacio⁶⁹. Pero modernamente estuvo abandonada durante más de un siglo, siendo destinado su espacio como almacén de trastos viejos de la catedral⁷⁰.

Los muros de la capilla se encuentran totalmente cubiertos de pinturas murales de un rotundo italianismo que dialoga directamente con el Trecento que abrió las puertas al Renacimiento. Esta refinada y pionera vía pictórica en la península denota un avance en cuanto a la concepción del espacio, del diseño y expresión de los personajes que caracterizó al llamado “foco toledano” del trecentismo castellano⁷¹. También se ha definido este momento de producción pictórica como “foco toscano”⁷², “manera giottesca”⁷³ o “ambiente plenamente florentino”⁷⁴.

En cuanto a la atribución de la obra pictórica, se han podido distinguir dos artistas y sus correspondientes talleres, en primer lugar, Gherardo Starnina, pintor florentino documentado en Toledo en 1395, y, como continuador de la empresa, comenzada por el primero, Rodríguez de Toledo (pintor del Juicio final que atañe al presente análisis)⁷⁵. Gutiérrez Baños piensa, en cambio, que quizás se ha dado demasiada importancia a la presencia de Starnina en la participación de la decoración de la capilla, por lo que propone una interesante alternativa sobre su autoría. Partiendo del planteamiento de la intervención de hasta cuatro artistas distintos que propone Blanca Piquero, Gutiérrez Baños establece la directa intervención de un taller con el poso trecentista italiano que habría impreso Starnina anteriormente y que aquí se encontraría ya

⁶⁸ PÉREZ HIGUERA, T., *ob. cit.*, p. 106.

⁶⁹ TORROJA MENÉNEDEZ, C., *Catálogo del archivo de obra y fábrica de la catedral de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1977, pp. 58- 70.

⁷⁰ CAMARASA, S., “La capilla del arzobispo Pedro IV Tenorio”, *Toledo*, 206 (1924), p. 888; PIQUERO LÓPEZ, B., *La pintura gótica toledana...*, *ob. cit.*, t. 1, p. 52; SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A., *Fundaciones del arzobispo Tenorio: la Capilla de san Blas en la catedral de Toledo*, Toledo, Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, Diputación, 1985, pp. 167- 168.

⁷¹ PIQUERO LÓPEZ, B., *La pintura gótica toledana...*, *ob. cit.*, t. 1, pp. 323-328; En un primer momento se dijo haber sido San Blas el germen iniciador de la corriente, v. GUDIOL RICART, J., *Pintura gótica (Ars Hispaniae*, vol. 9), Madrid, Plus-Ultra, 1955, p. 204. Para un estudio e interpretación estilística más actualizados de la pintura del foco toledano, v. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera”, *Artigrama*, 26 (2011), p. 404; MIQUEL JUAN, M., “Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 7 (2013), pp. 10-22.

⁷² CAMÓN AZNAR, J., *ob. cit.*, p. 335.

⁷³ GUDIOL RICART, J., *La catedral de Toledo*, Madrid, Plus-Ultra, 1950, p. 158.

⁷⁴ BANGO TORVISO, I., *ob. cit.*, p. 32.

⁷⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “La pintura trecentista en Toledo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 19 (1931), p. 25; PIQUERO LÓPEZ, B., *La pintura gótica toledana...*, *ob. cit.*, t. 1, pp. 200-204 y 361; PIQUERO LÓPEZ, B., *Influencia italiana...*, *ob. cit.*, p. 17.

maduro. En este se podría distinguir varias manos, de entre ellas la del Rodríguez de Toledo que dejó su firma en uno de sus muros⁷⁶.

En la parte superior de la capilla, las pinturas murales muestran una serie de escenas cristológicas ordenadas según los artículos del Credo. En la parte inferior de la capilla, muy deteriorada, se encontraban distintos ciclos hagiográficos en los muros septentrional, oriental y meridional y el Juicio final que aquí nos interesa en el muro occidental⁷⁷ (fig. 22), del que se ha dicho que guarda relación con el representado en el Campo Santo de Pisa⁷⁸.

El centro de la composición lo ocupan, en la parte superior, dos mandorlas. En la mandorla izquierda se encuentra representada la Virgen y en la mandorla derecha Cristo, ambos rodeados por ángeles⁷⁹ (fig. 23 y 24). En el espacio entre ambos se encuentra de nuevo a Cristo, de menor tamaño, con dos espadas que salen de su rostro (fig. 25); bajo su figura se encuentran el libro de los Siete Sellos, los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis y, recostado, el cordero (fig. 26). Por encima de las mandorlas, se distinguen los cuatro evangelistas en su forma animal, en los extremos el Sol y la Luna y después ángeles y los jinetes del Apocalipsis (fig. 28). Acompañando el grupo central, en la parte conservada a la izquierda de la Virgen, se observan, sedentes, seis de los doce apóstoles.

Bajo esta primera serie de figuras, en el lado izquierdo conservado, se incluye un extenso número de personajes, todos ellos nimbados, serenos y portando sus objetos diferenciadores. Se trata de los elegidos (fig. 29). La composición queda delimitada por el centro por dos figuras destacadas, un ángel portador de dos velas en la parte superior y el arcángel San Miguel en la parte inferior, empuñando la espada con una mano y la balanza con la otra. Un rey también se incluye en esta zona intermedia, el cual, según describe Narbona, se trata del rey Salomón⁸⁰. Se puede deducir que, en el lado opuesto, estuvieron representados los condenados⁸¹.

Toda la escena escatológica queda enmarcada por bandas decorativas que se adaptan al espacio del muro, formando un marco cuadrangular. Estas presentan ángeles trompeteros, tramos puramente decorativos y ángeles portadores de edificios.

⁷⁶ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "La corona...", *ob. cit.*, p. 412.

⁷⁷ PIQUERO LÓPEZ, B., *La pintura gótica toledana...*, *ob. cit.*, t. 1, p. 74.

⁷⁸ ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *ob. cit.*, p. 26; GUDIOL RICART, J., *La catedral...*, *ob. cit.*, p. 158.

⁷⁹ POST, Ch. R., *ob. cit.*, vol. 3, p. 224.

⁸⁰ "Entre estas dos eternas mansiones, medio entre los extremos, está pintado el sabio Rey Salomon, cuyo fin haze incierto la variedad de opiniones que en esto tuvieron los escritores", v. NARBONA, E., *ob. cit.*, vol. 2, fol. 104v.

⁸¹ "y en lo baxo, todo lo que toma la pared, a la parte derecha los bieneauenturados, y en la otra, muchos de aquellos que fe cree, y deue creer que están en el infierno; los unos y los otros con sus nombres escritos, con gran providencia...", v. NARBONA, E., *ob. cit.*, vol. 2, fol. 104r.

4. 6. SALAMANCA, CATEDRAL VIEJA, CAPILLA MAYOR

La catedral vieja de Salamanca, edificio al que me he referido anteriormente, erigió su majestuoso retablo mayor en el ábside central del templo entre 1440 y 1445⁸². El retablo, que presenta en cincuenta y tres tablas una completa sucesión de escenas cristológicas tomadas del Nuevo Testamento, desde el *Nacimiento de la Virgen* hasta la *Coronación de la Virgen*, incluyendo multitud de escenas de la vida pública de Cristo, fue realizado por los hermanos Delli, artistas florentinos de raigambre gótica internacional que representan un primer avance hacia las premisas renacentistas⁸³. En la última restauración se descubrieron indicios heráldicos que apuntan al obispo don Sancho de Castilla como posible comitente del conjunto⁸⁴.

Concluido el retablo, uno de los hermanos Delli, a quien se conoce como Nicolás Florentino, llevó a cabo la decoración del cascarón del ábside, a partir de 1445, donde representó el Juicio final⁸⁵ (fig. 30). En este fresco, se observa un incipiente despuntar del *Quattrocento* italiano en Castilla, con un carácter expresionista que hace totalmente dinámica la escena, bañando el conjunto en un ambiente a caballo entre el gótico internacional italiano y el renacimiento quattrocentista (Gentile da Frabriano y Pisanello)⁸⁶. En general, denota un avance pictórico con respecto a las tablas del retablo.

En el centro se representa a Jesucristo en una postura muy atípica, quizás demasiado partícipe del acontecimiento en comparación con los Juicios Finales anteriormente analizados. Incluso se ha llegado a hablar de la representación de un Cristo vengativo⁸⁷ (fig. 31). Lo rodean ángeles

⁸² POST, Ch. R., *ob. cit.*, vol. 3, p. 234; GUDIOL RICART, J., *Pintura gótica, ob. cit.*, p. 218; CAMÓN, AZNAR, J., *ob. cit.*, pp. 342-347; GÓMEZ-MORENO, M., *ob. cit.*, t. 1, p. 98; PANERA CUEVAS, F. J., *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1995, p. 167; PANERA CUEVAS, F. J., "El retablo y las pinturas murales de la Capilla Mayor de la Catedral Vieja de Salamanca", en PANERA CUEVAS, F. J., YAGÜE HOYAL, P. y PARRA CREGO, E., *La restauración del retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Valladolid, Fundación Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000, p. 214.

⁸³ En cuanto a la atribución de la obra, en un primer momento se estipuló como realizador de tan monumental retablo a un solo artista, identificado indistintamente como Dello Delli o Nicolás Florentino, v. GÓMEZ-MORENO, M., "El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca, Maestre Nicolao Florentino y sus obras en Salamanca", *Archivo Español de Arte*, 10 (1920), p. 10; POST, Ch. R., *ob. cit.*, vol. 3, pp. 236-237; GUDIOL RICART, J., *Pintura gótica, ob. cit.*, p. 218; CAMÓN AZNAR, J., *ob. cit.*, p. 343. En cambio, hoy sabemos que se trata de individuos distintos que eran hermanos, junto a los que trabajaría así mismo un tercer hermano, Sansón Florentino, v. PANERA CUEVAS, F. J., "Los Delli y la decoración del altar mayor de la catedral vieja de Salamanca, la primera manifestación del Renacimiento Florentino en Castilla", en VV.AA., *1992: El arte español en épocas de transición*, León, Universidad de León, 1994, vol. 1, p. 275. Esto explicaría las diferencias de estilo que se aprecian en el retablo; PIQUERO LÓPEZ, B., *Influencia italiana...*, *ob. cit.*, p. 30.

⁸⁴ PANERA CUEVAS, F. J., *El retablo...*, *ob. cit.*, pp. 61-74; PANERA CUEVAS, F. J., "El retablo...", *ob. cit.*, p. 55.

⁸⁵ La tercera empresa se conoce gracias al contrato realizado en 1445, v. PANERA CUEVAS, F. J., *El retablo...*, *ob. cit.*, p. 167; PANERA CUEVAS, F. J., "El retablo...", *ob. cit.*, pp. 56-62.

⁸⁶ CAMÓN AZNAR, J., *ob. cit.*, p. 346; PANERA CUEVAS, F. J., "El retablo...", *ob. cit.*, pp. 55 y 225.

⁸⁷ PANERA CUEVAS, F. J., "Los Delli ...", *ob. cit.*, vol. 1, p. 278.

trompeteros y ángeles portadores de los instrumentos de la pasión, formando una especie de mandorla. A los lados, San Juan Bautista y la Virgen María orantes, como intercesores (fig. 32 y 33). En la parte inferior se representan: en el centro la resurrección de los muertos (fig. 33), a la izquierda los elegidos ataviados de blanco y orantes (fig. 34) y a la derecha los condenados, desnudos y encaminándose hacia la gigantesca boca de un ser maligno con apariencia de dragón o cocodrilo (fig. 35). Se contraponen el orden de la zona de los bienaventurados con el caos imparable de la zona de los pecadores, obligados a adentrarse en el Infierno por seres o “diablillos” de extraña apariencia⁸⁸. En este caso se prescinde del pesaje de las almas realizado por el arcángel San Miguel y su balanza⁸⁹.

La composición resulta totalmente innovadora para el contexto del momento, y más aún si el fresco se compara con el ya analizado Juicio final de la Capilla de San Martín del mismo edificio, apenas un siglo anterior⁹⁰.

4. 7. VALDERAS (LEÓN), CONSERVADO EN EL MUSEO CATEDRALICIO Y DIOCESANO DE LEÓN

Procedente de Valderas, se exhibe en el Museo Catedralicio y Diocesano de León una pintura sobre tabla en la que se representa el Juicio final. No se tienen noticias sobre su procedencia exacta ni sobre el conjunto del que pudo formar parte. Es obra realizada con temple y óleo sobre tabla, incorporando materiales lujosos como el color verde en gran cantidad y el pan de oro repujado para recalcar el factor celestial⁹¹. La tabla fue realizada a finales del siglo XV por un artista desconocido que demostró en su estilo estar al tanto de rasgos de la pintura francesa del gótico internacional y por otro, aspectos flamencos⁹².

En la parte superior de la composición, se representa a Cristo en Majestad encerrado en una mandorla, sedente, bendiciendo, con el mundo a sus pies, mostrando la llaga de su costado (fig. 38). Como intercesora de la humanidad, en este caso, se representa únicamente a la Virgen María, careciendo de la presencia de San Juan Evangelista o

⁸⁸ *ID.*, “El retablo...”, *ob. cit.*, pp. 215-225.

⁸⁹ *ID.*, “Los Delli...”, *ob. cit.*, vol. 1, p. 277.

⁹⁰ *ID.*, “El retablo...”, *ob. cit.*, p. 215.

⁹¹ VALDÉS FERNÁNDEZ, M., “Pintura de la Virgen Intercesora”, en VV. AA., *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, catálogo de exposición (Valladolid, 1988-89), Salamanca, s. e., 1988, p. 355; GÓMEZ RASCÓN, M., *Museos de la Catedral de León*, León, Cabildo de la Catedral de León, 2017, p. 284.

⁹² VALDÉS FERNÁNDEZ, M., *ob. cit.*, p. 355; YARZA LUACES, J., “Artes del color en el siglo XV en la catedral de León”, en YARZA LUACES, J., HERRÁEZ ORTEGA, M.ª V. y BOTO VARELA, G. (coords.), *La catedral de León en la Edad Media*, León, Universidad de León, 2005, p. 401; REBOLLO GUTIÉRREZ, C., “Maese Nicolás Francés: su obra y su estilo. Estado en cuestión”, *De Arte*, 6 (2007), p. 111.

Bautista y dándole un claro protagonismo por la proximidad a la figura de Cristo⁹³. Acompañando la escena se incluyen once de los doce apóstoles, orantes. Cuatro ángeles trompeteros unen el cielo con el registro terrenal, dividido a su vez, como es costumbre, en dos zonas opuestas: los salvados y los condenados (fig. 38). En este caso el arcángel San Miguel y su báscula están ausentes, por lo que el pesaje de las almas aún no ha comenzado o ya ha llegado a su fin. Unas fauces monstruosas sirven al artista para representar el Infierno.

Yarza piensa que esta tabla pudo inspirarse estilística e iconográficamente en el fresco del Juicio final que Nicolás Francés realizó en la catedral de León, lo cual parece lógico, si bien no existen pruebas que lo certifiquen⁹⁴. A Nicolás Francés le había sido encomendado el encargo de realizar en el muro occidental del templo una pintura de temática escatológica y, para ello, viajó a Salamanca en 1452 con el fin de observar la gran obra que poco tiempo antes había finalizado Nicolás Florentino en el casquete del ábside de su catedral⁹⁵.

4. 8. BURGOS, IGLESIA DE SAN NICOLÁS DE BARI

A finales del siglo XV, la ciudad de Burgos mostraba el esplendor de su apogeo durante la Edad Media, conservando una posición privilegiada en cuanto a desarrollo social y artístico⁹⁶.

En lo alto de la escalinata que parte de la plaza que se dispone ante la fachada occidental de la grandiosa catedral, se encuentra la pequeña iglesia parroquial de San Nicolás de Bari, construida en el siglo XV sobre cimientos anteriores, románicos⁹⁷. El edificio consta

⁹³ VALDÉS FERNÁNDEZ, M., *ob. cit.*, p. 355; YARZA LUACES, J., “Artes del color...”, *ob. cit.*, p. 403.

⁹⁴ YARZA LUACES, J., “Artes del color...”, *ob. cit.*, p. 403.

⁹⁵ SANCHEZ CANTÓN, F. J., *Maestre Nicolas Francés*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1964, pp. 28-29; YARZA LUACES, J., “Artes del color...”, *ob. cit.*, p. 403; LAGARTOS PACHO, F. J., “El Juicio final”, en VV.AA., *Yo camino*, catálogo de exposición (Ponferrada, 2007), Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 2007, p. 62.

⁹⁶ LAMPÉREZ Y ROMEA, V., “La Iglesia de San Nicolás, Burgos”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, 70 (1917), p. 106; HUIDOBRO, L., *La catedral de Burgos*, Madrid, Plus-Ultra, 1949, pp. 5-14.

⁹⁷ Ha existido siempre poca documentación sobre la construcción y antecedentes de la iglesia: “Bien poco más sabemos de la historia del templo”, v. HUIDOBRO Y SERNA, L., *Descripción arqueológica de la iglesia de San Nicolás de Burgos*, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1911, pp. 7-8. Para una aclaración sobre las equivocaciones documentales de este autor, v. PEÑALVA GIL, J., “Las iglesias patrimoniales en la Castilla medieval. La iglesia parroquial de San Nicolás de Burgos: institución, ordenanzas y regla de 1408”, *Anuario de Estudios Medievales*, 38 (2008), pp. 303-304.

de una planta de tres naves que terminan en testero plano en la zona de la cabecera, cubiertas con bóvedas de crucería simple en las naves laterales y de ocho nervios en la nave central⁹⁸.

La representación del Juicio final se encuentra en este caso en un grandioso conjunto de pinturas sobre tabla acopladas entre sí (fig. 39). En origen, este espectacular conjunto se colocó en el primer tramo de la nave del lado del Evangelio (a los pies del templo), pero posteriormente se trasladó al extremo opuesto, donde quedó parcialmente oculto por un retablo del siglo XVIII. Tras su restauración se ha colocado en un nuevo lugar que permite verlo en su integridad. En cualquier caso, esto no es una propuesta unánimemente aceptada, ya que se barajan otras opciones, como, por ejemplo, situar su origen en la destruida iglesia Nuestra Señora la Blanca⁹⁹. Ibáñez Pérez piensa que la obra pudo ser encargada por la cofradía de las Ánimas, San Andrés y Todos los Santos¹⁰⁰. Pese a lo poco que se podía observar tras el retablo del siglo XVIII, el conjunto siempre llamó poderosamente la atención por su gran calidad pictórica¹⁰¹.

El estilo de la obra entronca estrechamente con la corriente flamenca, en relación con artistas como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden o Hans Memling. La tabla se atribuye al Maestro de Los Balbases, dentro del círculo de Alonso de Sedano, que, aunque sea de origen castellano, se relaciona muy estrechamente con el mundo nórdico¹⁰².

La composición fusiona elementos propios del juicio apocalíptico y del juicio evangélico, lo que denota su momento de realización, propio de finales de la Edad Media¹⁰³. La

⁹⁸ HUIDOBRO Y SERNA, L., *Descripción...* ob. cit., p. 13; LAMPÉREZ Y ROMEA, V., ob. cit., p. 106; ANDRÉS ORDAX, S., "Burgos", en ANDRÉS ORDAX, S. (coord.), *Castilla y León/ 1: Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila (La España Gótica, vol. 9)*, Madrid, Encuentro, 1989, pp. 149-150.

⁹⁹ WATTENBERG GARCÍA, E., *Conservación y restauración en la iglesia de San Nicolás de Bari, Burgos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, p. 109; YARZA LUACES, J., "El Juicio final del Maestro de Los Balbases en San Nicolás (Burgos)", en VV.AA., *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al Profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, Universidad de Burgos, 2005, p. 284.

¹⁰⁰ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., "Pinturas del Juicio final", en VV.AA., *Las Edades del Hombre...*, ob. cit., p. 341.

¹⁰¹ Post, pese a lo poco que pudo observar de este conjunto, relacionó su autoría con Alonso de Sedano, a quien por aquel entonces se identificaba indistintamente con el Maestro de Burgos o de Los Balbases (hoy está clara la diferencia entre Alonso de Sedano-Maestro de Burgos y el Maestro de Los Balbases), v. POST, Ch. R., ob. cit., vol. 7, p. 469; YARZA LUACES, J., "El Juicio final...", ob. cit., p. 283.

¹⁰² Sobre la atribución a este autor, v. YARZA LUACES, J., "El Juicio final...", ob. cit., p. 286; RUIZ GALLEGOS, Y., *Aproximación al estudio del Juicio final y del juicio del alma en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*, Bilbao, Universidad de País Vasco, 2018, pp. 194-195. Sobre el Maestro de Los Balbases, v. SILVA MAROTO, P., *Pintura hispanoflamenco castellana. Burgos y Palencia: obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990, t. 2, pp. 506-623. No obstante, la atribución al Maestro de Los Balbases no es unánime: Ibáñez Pérez lo relacionó con Alonso de Sedano, v. IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., ob. cit., p.341.

¹⁰³ CALZADA, J. J., "El Juicio final de San Nicolás", *Boletín de la Institución Fernán González*, 86 (2007), p. 140.

representación, totalmente simétrica, presenta a Cristo Juez en el centro, sobre la esfera terráquea, con expresión de dolor y con los brazos alzados y un lirio y espada que salen a ambos lados de su rostro¹⁰⁴ (fig. 40). A ambos lados se encuentran los intercesores, la Virgen y San Juan Bautista. Llama la atención la representación de la Virgen María, mostrando su pecho al Hijo, como Virgen de la Leche (fig. 41), recordando su condición de madre y de corredentora, que tiene su origen en las *Cantigas de Santa María* donde, en este caso, la Virgen muestra sus pechos al Hijo para intentar calmar su ira¹⁰⁵. En la parte superior, cuatro ángeles trompeteros avisan el Juicio, más los otros tres en la zona izquierda inferior que completarían el número de siete, cifra de trompetas que sonarán tras la apertura del séptimo sello¹⁰⁶.

Adaptados a la forma curva de la tabla, en grupos de tres, se representa el apostolado orante y realizando la genuflexión, representados como intercesores más que como asesores del Juicio¹⁰⁷. Después, en la parte inferior de la composición, se llevan a cabo las acciones de resurrección, juicio, condena o salvación. Protagonista de ello es el arcángel San Miguel (fig. 42), vestido con armadura, sujetando la balanza y asestando un golpe de lanza al diablo que intenta descompensar a su favor el platillo del salvado. Al lado correspondiente de la escena, se representan dos grupos de juzgados, acompañados de ángeles o de demonios, según su suerte. En los extremos se observa, a la izquierda, el Paraíso, representado en forma de infranqueable fortaleza con grandes murallas (fig. 43) y, a la derecha, el Infierno que ha abandonado su tónica representativa en forma de grandes fauces, optando en este caso por abrasadoras llamas (fig. 44).

¹⁰⁴ IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., *ob. cit.*, p. 338; CALZADA, J. J., *ob. cit.*, p. 143.

¹⁰⁵ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., «Compassio...», *ob. cit.*, p. 33; CALZADA, J. J., *ob. cit.*, p. 144.

¹⁰⁶ CALZADA, J. J., *ob. cit.*, p. 146; RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 195.

¹⁰⁷ CALZADA, J. J., *ob. cit.*, p. 145.

5. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL JUICIO FINAL

Con el objetivo de analizar las distintas variantes que caracterizan la temática escatológica medieval en el soporte pictórico, en este apartado se han desglosado los diferentes elementos que, en su conjunto, componen la gran escena del Último Día.

Todas las fuentes presentadas anteriormente a través de breves citas y de descripciones influyen en la configuración de las distintas y variadas partes que expresan la general visión del Apocalipsis en la Edad Media.

5.1. Signos anunciadores del fin del mundo

Los signos que anteceden al Apocalipsis se pueden entender como preludio del Juicio final, como principio del fin. Se describen numerosas plagas, precursoras del cataclismo final. Los teólogos extendieron sus reflexiones acerca de estos fenómenos, pero apenas fueron correspondidos por los artistas para la consiguiente asimilación del vulgo.

El punto de partida para el desarrollo de los signos precursores parte de la tradición antigua, como son los *Oráculos sibilinos* de Alejandría, dentro de la religión judía a partir del siglo II a. C.¹⁰⁸. En la Edad Media su descripción queda enumerada en textos de Vicente de Beauvais, quien sigue a San Jerónimo en su obra no conservada *Los anales de los judíos*¹⁰⁹, conocida obra en el contexto medieval en la que también se basa el anónimo autor de *El Viridario* castellano para comentar el mismo episodio del fin de los tiempos¹¹⁰. Esta temática despertará gran interés en la sociedad, pues durante la Edad Media se siente una gran atracción del pueblo hacia los sucesos excepcionales, entendidos como signos enviados por Dios a la tierra que tenían una lectura trascendente¹¹¹. Esto lleva a introducir en las obras de arte grupos como los aterradores jinetes del Apocalipsis, que se observan en la parte superior de las pinturas murales de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo (fig. 28). Seguramente la situación que ocupa este grupo en el muro proviene del recurso escultórico de las portadas góticas, que incluían a los jinetes en las arquivoltas, lo que explicaría que en Toledo estos aparezcan en la parte superior izquierda, siguiendo modelos como las portadas de Amiens o París.

En el Apocalipsis la ruptura de los siete sellos que presenta el libro de la revelación se convierte en el compendio por antonomasia de signos precursores del Juicio final. El libro y la apertura de los siete sellos únicamente han sido representados en la que es probablemente la composición

¹⁰⁸ RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 119.

¹⁰⁹ GUADALAJARA, J., *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1996, p. 138.

¹¹⁰ RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 131.

¹¹¹ MÂLE, É., *El arte religioso...*, *ob. cit.*, p. 358; RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 121.

iconográfica y simbólica más compleja de las ocho que han sido seleccionadas para este trabajo. Se trata del Juicio final de la Capilla de San Blas de la catedral de Toledo, que dedica un pequeño espacio a este tema. En la zona central inferior que se abre entre las dos mandorlas se observan en la parte superior siete candelabros que se analizarán posteriormente y, bajo la sucesión de estos objetos, se aprecia un libro abierto y, más abajo, siete elementos de pequeño tamaño y color dorado. Se trata, indudablemente, del libro de los siete sellos abierto y de la representación misma de los siete sellos que forman parte de las tres teofanías a través de las cuales Dios se revela a Juan¹¹². En el extremo inferior se puede reconocer, como ya se ha apuntado en el anterior análisis descriptivo de este conjunto, un cordero recostado, lo cual me lleva a relacionar esta representación con la reacción de Cristo tras la duda de Juan. En este relato, uno de los veinticuatro Ancianos le dice a Juan que solo el Hijo, aparecido triunfante en forma de león, lograría abrir el libro de los siete sellos y Juan lo niega¹¹³. Cristo opta por adoptar una imagen de víctima en lugar de vencedor, apareciéndose como un cordero herido, que es, posiblemente, el que aparece recostado en medio de los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis en la capilla toledana. Por ello, este grupo aparece acogiendo al animal, postrado ante él¹¹⁴.

A medida que se procede a la apertura de los siete sellos, aparecen en el cielo cuatro jinetes que se prestan a variadas interpretaciones simbólicas¹¹⁵. En origen fueron representados aisladamente, pero, según Réau, a partir del siglo XV se incorporan a la escena escatológica, exactamente gracias a la Biblia de Colonia de 1479¹¹⁶. Esta afirmación abre un debate en relación a las pinturas de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo, que, realizadas *ca.* 1400, no coinciden con la cronología de asimilación dada por Réau. En Toledo solo se conservan dos jinetes. Los otros dos quedarían en el lado opuesto.

Tras la revelación del multitudinario listado de posibles cataclismos y signos anunciadores del Juicio, las trompetas sonarán y los muertos resucitarán.

5. 2. La resurrección de los muertos

La humanidad es pecadora por naturaleza: peca y es infiel a la pureza divina, por lo que ha de ser sometida a un juicio en el que su alma será ponderada en la balanza justiciera, lo que dará como resultado una inclinación hacia las buenas acciones cometidas o hacia el pecado y el consiguiente destierro merecido. El temor hacia Dios que siente la sociedad queda reflejado en *El Libro de*

¹¹² RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, *ob. cit.*, p. 708-716.

¹¹³ Ap 5

¹¹⁴ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, *ob. cit.*, p. 716;

¹¹⁵ *Id.*, p. 718.

¹¹⁶ *Id.*, p. 719.

miseria d'omne, que recoge las preocupaciones del momento con un tono moral hacia los pecados cometidos por la condición humana¹¹⁷.

Tras el sonido de las trompetas y al comienzo del tercer acto en el que Mãle optó por dividir la gran escena final escatológica, los muertos levantarán la losa de su sepulcro para ser evaluados¹¹⁸. El número de instrumentos y de ángeles que emitirán el sonido para la consiguiente resurrección varía según las distintas fuentes. Por ejemplo, Mateo no especifica el número, pero el Apocalipsis concreta el número de siete trompetas¹¹⁹. En cuanto a la resurrección de la humanidad también hay variantes. Lucas recalca únicamente la merecida resurrección de los justos, mientras que Juan describe una resurrección general¹²⁰.

Según Mateo, los hombres resucitarán a la edad perfecta de treinta y tres años, la misma edad en la que Cristo triunfó sobre la muerte¹²¹. También ejerció influencia en la representación de la resurrección de los muertos la primera epístola de San Pablo a los Corintios¹²², que dice: “él transformará nuestro pobre cuerpo mortal, haciéndolo semejante a su cuerpo glorioso”. Esta característica se observa, dentro de los ejemplos analizados, en Barrio de Santa María (fig. 8 y 9), Gaceo (fig. 15), la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca (fig. 21) y la tabla de Valderas (fig. 38), con distintas variedades representativas¹²³. Todos ellos toman inspiración en fuentes literarias medievales como *Los signos del Juicio final* de Gonzalo de Berceo, que toma a su vez literalmente características del Juicio descrito en el *Evangelio de Mateo*¹²⁴. Pero en otros muchos ejemplos medievales, la descripción de Mateo, que iguala la edad general de la humanidad resucitada, se desecha, representándose variadas edades, cuerpos, rostros y cabelleras dentro de la sociedad, sin figurar niños en ninguno de los casos, pues esta representación tal vez se prefiera reservar a casos como el representado en Barrio de Santa María (fig. 8), donde los niños personifican las almas cándidas, puras e inmaculadas de los elegidos.

Si se optaba por representar variadas edades, se conseguía el énfasis necesario hacia todas las edades del público observador de la representación correspondiente. Esto se observa en San Nicolás de Burgos (fig. 39) que recoge la variedad de edades común en la humanidad. Sin

¹¹⁷ RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, pp. 128-130.

¹¹⁸ MÂLE, É., *El arte religioso...*, *ob. cit.*, p. 359.

¹¹⁹ Mt 24, 31; Ap 8-11.

¹²⁰ Lc 20, 27-40; Jn 20, 1-9

¹²¹ La edad común a todos los resucitados ha sido una afirmación dada por los teólogos, v. RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 154.

¹²² 1 Cor 15, 40

¹²³ En la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca el grupo de los elegidos presenta características físicas comunes, mientras que los condenados se alejan de posibles semejanzas hacia el cuerpo de Cristo, enseñando sus vergüenzas e imperfecciones humanas y mortales.

¹²⁴ RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A., *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1990, pp. 107-110; GARCÍA, M. (ed.), “Los signos del Juicio final”, en DUTTON, B. *et alii.*, *Gonzalo de Berceo. Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 1035-1062.

embargo, ejemplos como el cascarón de la catedral vieja de Salamanca (fig. 34) prefirieron seguir estrictamente las fuentes que apelan a la edad igualitaria.

En algunos ejemplos se opta por representar a los resucitados portando algún objeto o atributo que permita identificar el estamento social al que pertenecen¹²⁵, como ocurre en el complejo ejemplo de la capilla toledana de San Blas (fig. 22), donde cada personaje del lado de los salvados aparece totalmente individualizado. Según Réau, esto toma una posible inspiración de la la miniatura bizantina de los siglos VI y VII¹²⁶.

Si la edad representada en la humanidad resucitada no es una característica común a los ejemplos pictóricos escogidos, la separación en dos grupos diferenciados, a derecha e izquierda de la presencia divina superior de Cristo, sí se mantiene en la mayoría de ejemplos, a no ser que la propia humanidad no se haya incluido en la representación. Cuando el Juicio final concluye, buenos y malos quedan separados, siguiendo así la separación de las ovejas y cabras recogida nuevamente en el *Evangelio de San Mateo*: “colocará a las ovejas a su derecha y a las cabras a su izquierda¹²⁷.

Con el sonido de las trompetas, los muertos emergerán de entre sus tumbas, *resurrectio carnis*¹²⁸. En muchos ejemplos se observa cómo estos desplazan las tapas de sus lápidas, como en el cascarón de Salamanca (fig. 33). Por lo general, se tiende a representar la resurrección que Réau define como instantánea, existiendo otra variante que es la progresiva, recogida en el famoso fresco de Luca Signorelli en la catedral de Orvieto (inspirado en la visión de Ezequiel)¹²⁹, de la que no encontramos ejemplos en Castilla.

5.3. Cristo Juez

Cristo representa el núcleo de la religión cristiana. Su condición de redentor sobre la humanidad le permite presentarse como protagonista absoluto del Juicio final.

San Pablo dice: “La gloria de Cristo resucitado es la «primicia» de nuestra futura resurrección y el fundamento de nuestra esperanza”¹³⁰. De acuerdo con el *Evangelio de Mateo*, Jesucristo aparecerá tal y como fue en la tierra, accesible al reconocimiento de los pueblos. A medida que avanza la cronología de los Juicios finales seleccionados y presentados en las páginas anteriores,

¹²⁵ RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 153.

¹²⁶ Exactamente la influencia procede del manuscrito de *Cosmas Indicopleustès*, v. PIQUERO LÓPEZ, B., *La pintura gótica toledana...*, *ob. cit.*, p. 248.

¹²⁷ Mt 25, 32-33

¹²⁸ RÉAU, L., *La Iconografía de la Biblia...*, *ob. cit.*, p. 764.

¹²⁹ Ez 36-37

¹³⁰ 1 Cor 15, 52

se observa en la figura de Cristo una progresiva humanización. Por consiguiente, a partir del arte gótico se sustituye el *Cristo apocalíptico* románico por un nuevo *Cristo evangélico*, personaje Redentor que progresivamente irá empapando su presencia de humanización¹³¹.

No obstante, como se puede observar en cada una de las escenas del Juicio final, Cristo aparece en variadas posturas y con distintos objetos o personajes a su alrededor, lo que lleva a descartar una iconografía única general de representación en un mismo periodo histórico-artístico. Por lo general, Cristo ha perdido la solemnidad regia propia de las representaciones románicas. Su presencia se torna más cercana, humana, se observa un Cristo Redentor revestido de humanidad¹³². En algunas de las pinturas murales recogidas en este estudio se presentan aún formulas del románico, pues la figura de Cristo tal y como la describe Mâle a partir de Mateo aún no se incorpora. Esto ocurre en Gormaz (fig. 4), por su cronología plenamente románica, y Barrio de Santa María (fig. 8 y 9), ya de época gótica, por su cierta marginalidad. En estos ejemplos Cristo está ausente, aparentemente, y, además, el momento de Juicio parece delegarse en la presencia del arcángel San Miguel. En ambos casos Cristo está representado en el ábside principal y es omnipresente a todo el programa iconográfico representado en los muros del templo¹³³.

Esta presencia central y hegemónica de Cristo se observa también en San Martín de Gaceo (fig. 11). Divinizado con una inusual cuadrilobulada mandorla mística, Cristo es partícipe y omnipresente de todas las escenas por igual. En este mismo ejemplo, se observa una variante única a todas las demás obras pictóricas objeto de estudio. Se representa el Trono de Gracia, variante que fue introducida en el territorio peninsular a través de Navarra desde la zona del Rin¹³⁴. Se incluyen así Dios Padre, Cristo y el Espíritu Santo, expresando la fórmula *Filioque*, la unión de tres en uno, la Santísima Trinidad. Pero en San Martín la paloma no existe y es sustituida por una anómala corona que levita sobre la cabeza de Cristo que se piensa pudo haber sido una alteración realizada en épocas posteriores, teoría que aún no ha sido demostrada¹³⁵. Esta variante representativa de Dios no lo recogen los Evangelios, ya que “solo Cristo presidirá el Juicio final con exclusión de las otras dos personas de la Santísima Trinidad: Dios Padre y el Espíritu Santo.”¹³⁶.

A veces se representa a Cristo en el interior de una mandorla e incluso pueden surgir de él rayos luminosos que se relacionan con la alusión que hace el Apocalipsis a la llegada de un Cristo luminoso, desprendiendo la misma luz que el día de la Transfiguración¹³⁷. Esto se observa en el

¹³¹ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 762.

¹³² MÂLE, É., *El arte religioso...*, ob. cit., p. 358; RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, ob. cit., p. 317.

¹³³ ARNAIZ ALONSO, B., ob. cit., p. 137; MINGORANCE i RICART, F. X., ob. cit., pp. 271-276.

¹³⁴ STEPPE, J. C., “Las pinturas murales de Gaceo...”, ob. cit., p. 320.

¹³⁵ ID., “Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis...”, ob. cit., p. 186.

¹³⁶ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 763.

¹³⁷ Ap 4, 2-8

ejemplo más tardío, realizado ya en el siglo XVI, en San Nicolás de Burgos (fig. 40). En esta representación de Cristo se ha abandonado el recurso de la mandorla que le rodea, que ha evolucionado a una aureola que le cubre completamente de luz divina, como Cristo Luminoso¹³⁸. Como ejemplo aislado encontrado en este mismo Juicio se documenta la representación del arco iris que parece salir también de la presencia de Cristo. Según Juan José Calzada, este recurso ha de entenderse como el Dios que, tras el diluvio, se apiada de la humanidad y establece una alianza con ella¹³⁹.

En cuanto a la postura de Cristo, sí se observa una linealidad en las diversas representaciones, territorios y épocas. Cristo, por lo general, muestra las llagas que refuerzan su condición humana, y a la vez suele elevar uno o ambos brazos en gesto de bendición. Las llagas son “para atestiguar la verdad del Evangelio y para probar que fue realmente crucificado por nosotros”¹⁴⁰; además, “demuestran su misericordia porque nos traen a la mente su sacrificio voluntario”¹⁴¹.

Esto se observa en las capillas de San Martín (fig. 18) y de San Blas (fig. 24), de las catedrales de Salamanca y de Toledo, respectivamente, el cascarón de la catedral vieja de Salamanca (fig. 31), la tabla Valderas (fig. 38) y las tablas de San Nicolás (fig. 40). En este último ejemplo Cristo eleva ambos brazos. Jesucristo suele aparecer sedente en el trono, sin embargo, se observan ejemplos concretos en los que el Redentor aparece de pie (fig. 31).

Las ropas que viste se reducen, por lo general, a un manto que cubre la parte inferior del cuerpo, dejando al descubierto el tronco para otorgar más énfasis a la condición humana expresada en las llagas. No obstante, en ejemplos más avanzados como se puede observar hasta el ejemplo toledano, de finales del siglo XIV, Cristo aparece totalmente cubierto por mantos, dejando ver aún así la herida de la lanza en el tórax. A medida que avanza el medievo Cristo “cobra vida” y reduce sus ropajes. En el casquete que corona el retablo de Salamanca (fig. 31), realizado ya entrado el siglo XV (próximo a la segunda mitad), el paño de pureza es mínimo¹⁴². En esta representación Cristo abandona la expresión estática medieval e incluso autoafirma su parte mundana, indagando con sus propias manos en la llaga del costado.

En cuanto a los accesorios que acompañan la figura de Cristo, se observa una simplificación. Las sagradas escrituras ya no aparecen en sus manos, pero sí aparece una novedad, que es el incluir a ambos lados de su rostro un lirio o espadas que se proyectan a ambos lados. Este recurso está tomado curiosamente del Apocalipsis, lo que cuestiona una vez más el progresivo abandono de dicha fuente en las representaciones escatológicas a partir de los siglos XII-XIII. Esta fuente

¹³⁸ CALZADA, J. J., *ob. cit.*, p. 144.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Vicente Beauvais, *Spec. hist. Epil.* 112. Citado por MÂLE, É., *El gótico...*, *ob. cit.*, p. 318.

¹⁴¹ *Leyenda dor.*, cap. 1. Citado por RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, *ob. cit.*, p. 762.

¹⁴² PANERA CUEVAS, F. J., “El retablo...”, *ob. cit.*, pp. 215-225.

describe la llegada de Cristo portando una espada de doble filo, símbolo de la justicia que ha de cometer y también interpretado como símbolo de la palabra y del Verbo divino¹⁴³.

Este objeto proyectado desde la boca de Cristo se convierte a veces en lirio orientado hacia los elegidos, transformación iconográfica propia de finales de la Edad Media¹⁴⁴. El recurso floral del lirio presenta múltiples lecturas, como el símbolo de pureza en relación a la Virgen, la misericordia de Cristo o la leyenda de que este surgió de las lágrimas de Eva tras la expulsión del Paraíso, entre otras posibles interpretaciones¹⁴⁵. Como prueba de ser esta una variante medieval tardía, en la capilla de San Blas (fig. 22), prácticamente un siglo anterior, se ve cómo de Cristo sale una espada de doble filo, la iconografía original al tema analizado¹⁴⁶.

Un elemento que se introduce en época más avanzada, como se observa en los dos últimos ejemplos (la tabla de Valderas y las tablas de San Nicolás de Burgos) es el detalle de incluir un globo terráqueo a los pies del Salvador, símbolo que recalca más la omnipresencia sobre la humanidad, la reafirmación literal de que él es el auténtico rey, que queda complementado con el manto regio sobre sus hombros (observable en las tablas de San Nicolás)¹⁴⁷.

Otra variante cristológica que abre la posibilidad a un amplio estudio es la representación del Cristo Vengativo, como el representado en el cascarón que corona el retablo de la catedral vieja de Salamanca (fig. 31)¹⁴⁸. La *Leyenda Dorada* en su primer capítulo recoge “sus llagas (...) justifican al mismo tiempo su colera, porque nos hacen recordar que no todos los hombres han querido beneficiarse de su sacrificio”¹⁴⁹, lo que podría relacionarse con el carácter amenazante incorporado en la viva imagen de Cristo en este ejemplo.

En cuanto a lo estipulado en el análisis iconográfico de manuales especializados, como se ha podido observar, existe una fina línea que dibuja un cambio representativo a medida que avanzan los siglos. Este progresivo cambio se encuentra estrechamente ligado a la evolución estilística que experimentan las representaciones pictóricas, pero, además de cuestiones estilísticas, en los temas iconográficos se observa la humanización *in crescendo* de Cristo.

¹⁴³ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, *ob. cit.*, p. 709.

¹⁴⁴ *Id.*, p. 709.

¹⁴⁵ CALZADA, J. J., *ob. cit.*, p. 143.

¹⁴⁶ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, *ob. cit.*, p. 709.

¹⁴⁷ CALZADA, J. J., *ob. cit.*, p. 144.

¹⁴⁸ PANERA CUEVAS, F. J., “Los Delli...”, *ob. cit.*, p. 278.

¹⁴⁹ Leyenda Dor, cap. 1. Citado por PANERA CUEVAS, F. J., “Los Delli...”, *ob. cit.*, p. 278.

5. 4. Los ángeles portadores de los arma Christi

Los ángeles protagonizan un relevante grupo celestial dentro del acto judicial acontecido el Último Día, pues se incorporan a los lados del Hijo tras su segunda parusía.

En algunos casos, portan los objetos de la pasión. Unos llevan la cruz y la corona de espinas y otros la lanza y los clavos. Las manos siempre cubiertas por un velo, alusión de respeto hacia los objetos sagrados¹⁵⁰. Estos “símbolos del Hijo del Hombre” son, según Mateo y por testimonio de todos los Padres, instrumentos de su sacrificio, en especial la cruz¹⁵¹. Dichos instrumentos se llevan como si del estandarte de un emperador se tratara, metáfora que, según Mâle, parece interpretarse de San Juan Crisóstomo¹⁵².

En los Juicios seleccionados, se puede observar un progresivo protagonismo otorgado a los ángeles. En el ejemplo más primitivo, en Gormaz (fig. 4), no existe presencia alguna de ángeles, pues estos se incluyen junto a Cristo en la zona absidial. En la capilla salmantina de San Martín (fig. 21), en cambio, los ángeles no son portadores, solo acompañan en la escena ya que, todos los símbolos de la Pasión del Redentor aparecen aislados en la zona inferior, flanqueados por ángeles trompeteros.

En el cascarón que corona el gran retablo de la misma catedral vieja salmantina, se otorga un gran protagonismo a los ángeles portadores (fig. 31), representados con gran monumentalidad. Sin embargo, en el resto de Juicios, se observa mayor protagonismo y énfasis representativo en los ángeles trompeteros, en vez de en los ángeles portadores de los *arma Christi*.

5. 5. Los intercesores

El Tribunal celestial se compone de varios grupos diferenciados, como el de los intercesores, los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis y los doce apóstoles. Los primeros también son llamados abogados, pues ejercen el papel de mediadores¹⁵³.

Como su propio nombre indica, desempeñan la tarea de interceder el día del Juicio entre el juzgado y Cristo Juez. Tratan de suscitar la piedad en Cristo Juez, apelando a su misericordia.

¹⁵⁰ MÂLE, É., *El gótico... ob. cit.*, p. 358.

¹⁵¹ *Id.*, pp. 358-359.

¹⁵² *Id.*, p. 359.

¹⁵³ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia... ob. cit.*, p. 761.

Una fuente “popular” que demuestra la férrea confianza del pueblo en la acción intercesora de la Virgen son los testamentos castellanos de los últimos siglos de la Edad Media. En estos se observa cómo se implora la misericordia a la Virgen María¹⁵⁴.

Junto a la Virgen suele actuar como intercesor San Juan Evangelista. El tema, en origen, fue representado en la iconografía bizantina, que incluía la figura de San Juan Bautista. Dicha representación, conocida como la *Deesis*, fue alterada en Occidente al sustituir al Bautista por el Evangelista, discípulo más vinculado a la Virgen¹⁵⁵. Esta variante iconográfica irá cogiendo fuerza, por lo que se observan más ejemplos a medida que evoluciona la etapa medieval. No obstante, existen ejemplos tardíos dentro del medievo que incorporan la presencia de San Juan Bautista, como es el conservado en la coronación del retablo salmantino de la catedral vieja (fig. 32), donde se observa al intercesor ataviado con la piel de camello y con larga barba. Otro ejemplo que recoge estas mismas características son las tablas de San Nicolás de Burgos.

Los evangelios no ofrecen ninguna base documental para esta variante, pero los teólogos sí pueden justificar la presencia de estos dos personajes, ya que Honorio de Autun hace notar que la Virgen y San Juan apenas conocieron la muerte y que ambos fueron arrebatados de la tierra por el propio Jesucristo en persona: “Son pues, en cierto modo, las primicias de la resurrección”¹⁵⁶. Sin embargo, Mâle opta por elucubrar que los artistas, al introducir ambos personajes en la escena escatológica, fueron movidos más bien por un sentimiento piadoso de raíz completamente popular. Se trataría de un recurso para conseguir la empatía y mayor conexión con el fiel¹⁵⁷. Por otra parte, Réau apunta que Cristo, según los Evangelios, debía aparecerse sin ser acompañado, pero que, debido al incremento de la mariolatría agudizada por los pintores italianos a partir del siglo XIV, se incorporará la Virgen intercesora prácticamente a la misma altura y misma proporción corporal que el Juez¹⁵⁸, como se observa en el ejemplo de Toledo (fig. 23).

Además, la presencia intercesora de la Virgen queda férreamente asentada en la península con las *Cantigas de Santa María*, donde se exalta su persona como salvadora de la Humanidad gracias a las plegarias dirigidas a su Hijo¹⁵⁹. También Gonzalo de Berceo, recuerda que la Virgen influirá el día señalado en favor de los mercedores de perdón, incitando así al fiel a obrar cristianamente¹⁶⁰.

¹⁵⁴ POLANCO, C., *Muerte y sociedad en Burgos en el siglo XVI*, Salamanca, Diputación Provincial de Burgos, 2001, pp. 99-100.

¹⁵⁵ RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 150.

¹⁵⁶ MÂLE, É., *El arte religioso...*, *ob. cit.*, p. 75.

¹⁵⁷ ID., *El gótico...*, *ob. cit.*, p. 359.

¹⁵⁸ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...* *ob. cit.*, p. 763

¹⁵⁹ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y TREVIÑO GAJARDO, P., *ob. cit.*, pp. 141-160; RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 125.

¹⁶⁰ SALVADOR MIGUEL, N. (ed.), “Loores de Nuestra Señora”, en DUTTON, B. *et alii.*, *Gonzalo de Berceo. Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 859-933.

Normalmente ambos personajes se encuentran en posición de súplica, es decir, arrodillados y en oración, dirigidos a la presencia central de Cristo suplican por la salvación de los mortales.

Esta iconografía fácilmente reconocible se observa iglesia alavesa de Gaceo (fig. 12) y en los dos ejemplos salmantinos, presentando en el caso de la capilla de San Martín a los intercesores de pie encabezando la dila del apostolado (fig. 19) y en el casquete absidial la variante ya citada del Bautista (fig. 32), también representado en San Nicolás de Burgos (fig. 39).

Por otra parte, existen ejemplos que presentan singularidades. La capilla de San Blas de la catedral de Toledo (fig. 22), incluye a la Virgen rodeada por una mandorla, del mismo tamaño y paralela a la presencia de Cristo. Esta no suplica ni intercede por la humanidad, lo que hace elevar su condición mariana a un escalafón casi divino. De acuerdo con Réau, este aislado ejemplo en el ámbito castellano medieval tendría su en su origen italiano pero su extensión fue limitada y rápidamente eliminada lo que hace exaltar con mayor fuerza el ejemplo toledano único¹⁶¹. Este Juicio final de Toledo presenta grandes similitudes con el fresco de Campo Santo de Pisa¹⁶².

En el ejemplo de la tabla de Valderas (fig. 38), la Virgen también toma protagonismo sobre San Juan, ya que este no se ha incluido en la representación (pese a no tratarse de una cuestión puramente espacial pues habría cabido en el lado opuesto donde están dos ángeles trompeteros). La Virgen en este caso si implora misericordia, pero, de forma especial, dirige una mirada serena y directa al Hijo. Se le concede de un mayor protagonismo del habitual¹⁶³.

Otro ejemplo particular es el presentado en las tablas de San Nicolás de Burgos (fig. 39). Se representa a ambos intercesores en el Juicio, pero, la Virgen es quien protagoniza una nueva variante iconográfica. Esta muestra su pecho al Hijo, como Virgen de la Leche¹⁶⁴, recordando su condición de madre y corredentora, cuya fuente de inspiración encuentra su origen en las *Cantigas de Santa María* (en las ya citadas cantigas número 50 y 80), “en un dramático gesto la Virgen, que sigue arrodillada en presencia del Juez, abre el escote de su vestido y le muestra el pecho desnudo con que le alimentó siendo Niño”¹⁶⁵. El estudio de Yarza aporta un origen mucho anterior sobre el tema, situándolo en Bizancio¹⁶⁶.

Como se ha podido observar en las representaciones, de los dos personajes que componen el grupo de los intercesores, es María quien ejerce un papel predominante en la mayoría de los casos.

¹⁶¹ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 763.

¹⁶² ANGULO ÍÑIGUEZ, D., ob. cit., p. 26; GUDIOL RICART, J., *La catedral...*, ob. cit., p. 158.

¹⁶³ LAGARTOS PACHO, F. J., ob. cit., p. 62.

¹⁶⁴ RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La Virgen de la Leche”, *Revista digital de iconografía medieval*, 9 (2013), pp. 1-11.

¹⁶⁵ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., “«Compassio» ...”, ob. cit., p. 27.

¹⁶⁶ YARZA LUACES, J., “El Juicio final ...”, ob. cit., p. 284.

5. 6. Los asesores

Cristo no se encuentra aislado para presenciar y ser el Sumo Juez en el momento del Juicio. A él le acompañan todos los grupos que están siendo analizados en estos apartados, de entre ellos su corte celestial y sus asesores.

Los principales asesores son el apostolado, que, como Cristo dictaminó: “os sentaréis en doce tronos para juzgar a las doce tribus de Israel”¹⁶⁷. En la mayoría de las representaciones apocalípticas, el apostolado ejercerá este papel, siendo normalmente representado en las inmediaciones de Cristo y los intercesores. Los doce Apóstoles suelen aparecer alineados a derecha e izquierda de Cristo¹⁶⁸, pero también pueden aparecer adaptados a la forma de la estructura a la que se adapta la representación, como es el caso de las tablas burgalesas de San Nicolás (fig. 39).

De manera literal a como los presenta Mateo, el Juicio final de la Capilla de San Blas de la catedral de Toledo (fig. 22) presenta los doce tronos alineados que ocupan los doce apóstoles el día del Juicio. Como hoy en la actualidad no es posible analizar el lado del apostolado que acompañaba a Cristo, se deduce que el número de tronos completaría el número doce, siguiendo la cita anterior. Por otra parte, en la parte no conservada pudo haberse reducido el número de Apóstoles a cinco, excluyendo a Judas. Este ejemplo de representación apostólica en número once se observa en la tabla de Valderas (fig. 38), donde se ha optado por prescindir del apóstol traidor. Sin embargo, en un ejemplo posterior que presenta las tablas de San Nicolás de Burgos (fig. 39), sí se sigue el número habitual estipulado del apostolado.

El apostolado representado en la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca (fig. 19) presenta una iconografía de carácter particular. Pues, como se puede observar en comparación a los demás Juicios, el apostolado aparece dividido en dos grupos encabezados cada uno por uno de los intercesores¹⁶⁹.

Se pueden encontrar, aparte del colegio apostólico, otros personajes que no ejercen exactamente como asesores, pero sí acompañan en el Juicio final. Estos son los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis, que, según el libro bíblico: “y alrededor del trono había veinticuatro tronos; y vi sentados en los tronos a veinticuatro ancianos, vestidos de ropas blancas, con coronas de oro en sus cabezas”¹⁷⁰. La iconografía de este grupo es muy variable, se les puede encontrar

¹⁶⁷ Mt 19, 28; Elucid. Cap. 23. Citado por RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, *ob. cit.*, p. 763.

¹⁶⁸ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...* *ob. cit.*, p. 763.

¹⁶⁹ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación...*, *ob. cit.*, t. 2, p. 156.

¹⁷⁰ Ap 4, 4

representados como acianos o jóvenes, con barba o imberbes, de pie o sedentes, coronados o nimbados, a pesar de que, según el Apocalipsis, estos han de portar corona¹⁷¹.

El único ejemplo que presenta en la misma escena escatológica este numeroso grupo es la capilla toledana de San Blas (fig. 22), entre la monumental presencia de Cristo y María, bajo el libro de los Siete Sellos.

Existen, en cambio, otras escenas escatológicas que prescinden de los asesores y que únicamente incluyen en el repertorio iconográfico a los intercesores, como es el caso que corona el retablo mayor de la catedral vieja de Salamanca (fig. 30).

5. 7. La psicostasis

Como el propio nombre indica, la *psicostasis*, proveniente del griego, significa el peso del espíritu o la lucha del alma, es decir, el proceso por el cual se llevan a cabo la medición estricta de las acciones cometidas en vida del individuo, para determinar su condenación o salvación eterna¹⁷². El encargado de llevar a cabo esta acción es el arcángel San Miguel, por ello se le dedicarán multitud de obras artísticas durante la Edad Media, apelando a su positiva acción justiciera el día señalado¹⁷³.

Este tema bebe directamente del arte funerario de la tradición egipcia, pues en esta el pesaje de las acciones del alma se realiza de muy similar forma. En dichas imágenes, Anubis y Horus aguardan los platos de la balanza en los que el alma es juzgada por sus acciones¹⁷⁴. Sin embargo, Mâle plantea una fuente de inspiración más cercana, que se basa en los Padres de la Iglesia y en San Juan Crisóstomo, que hicieron referencia a la existencia de una balanza con platillos en los que serían depositados los vicios y virtudes¹⁷⁵.

San Miguel, por lo tanto, es el personaje psicopompo que sostiene la balanza de la Psicostasis y ha de realizar el procedimiento por el que se enjuicia el alma de cada resucitado, decidiendo así su destino para la eternidad. Además, San Miguel desempeña la acción de introductor de las almas en la otra vida, esto es, de psicopompo¹⁷⁶. Pero en algunos ejemplos aparece la mano de Dios sustentado la balanza, reduciendo el papel del arcángel a la supervisión de los platillos¹⁷⁷.

¹⁷¹ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia*, ob. cit., p. 713.

¹⁷² RODRÍGUEZ PEINADO, L., "La Psicostasis", *Revista digital de iconografía medieval*, 7 (2002), p. 11.

¹⁷³ RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La imagen ... ob. cit.*, pp. 333-335.

¹⁷⁴ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia... ob. cit.*, p. 765.

¹⁷⁵ MÂLE, É., *El gótico... ob. cit.*, p. 360.

¹⁷⁶ *Id.*, p. 377.

¹⁷⁷ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia... ob. cit.*, p. 765.

Las almas de los resucitados se suelen representar indefensas, desnudas y de pequeño tamaño; con expresión de súplica o de miedo por el veredicto de la balanza o por el intento de manipular la inclinación de los platillos de un diablillo.

El arcángel se presenta en la tierra junto a los resucitados como elemento divisorio entre Paraíso e Infierno y ejerciendo la plena justicia. Además, como señala Rodríguez Barral en el análisis concreto del ejemplo de Gormaz (fig. 4), se realiza en esta representación el juicio colectivo de las almas *post mortem*¹⁷⁸, lo que nos lleva a etiquetar de la misma manera los ejemplos de Barrio de Santa María (fig. 8), de Gaceo (fig. 13), de la capilla de San Blas en Toledo (fig. 27) y de las tablas de San Nicolás en Burgos (fig. 42). En todos estos ejemplos San Miguel se aparece tras el resurgir de los muertos, juzgando colectivamente (en una misma acción prolongada) a cada alma individual. En los juicios excluidos de esta variante iconográfica no se observa la presencia del ángel psicopompo en la escena y tiende a representarse el momento posterior, es decir, cuando el Juicio ya ha concluido y los resucitados son enviados a su respectivo destino final eterno.

San Miguel también puede representarse acompañado de asesores, personajes que velan por la acción cometida, como otros ángeles o santos venerados en la zona geográfica donde se compone la obra. Esto se representa en el paramento cilíndrico inferior que cierra el ábside de la iglesia de Gaceo (fig. 13), donde el arcángel realiza la acción de pesaje acompañado, a su izquierda de otro ángel y de Santa Marina, que sostiene una cadena que apresa a un ser fantástico, especie de mezcla humana y demoníaca¹⁷⁹.

Existen otro tipo de personajes que “acompañan” al ángel psicopompo, pero que, en este caso entorpecen su cometido. Se trata de los diablillos que molestan al alma intervenida y amenazan con realizar trampa en los platillos de la balanza¹⁸⁰. Estos suelen ser apartados con golpes de lanza por el propio San Miguel. Este ejemplo se observa en la composición anterior de Gaceo, así como en Santa Eulalia de Barrio de Santa María (fig. 8) y en San Nicolás de Burgos (fig. 39). El recurso de la lanza origina en la iconografía de la psicostasis una fusión de los dos temas propios que se vinculan a la imagen de San Miguel: el pesaje de las almas y su lucha con el demonio¹⁸¹

Las vestimentas de San Miguel presentan dos variantes. La más extendida en este contexto medieval son las ropas propias que portan las apariciones angelicales, ya sea bien una larga túnica blanca o de otro color concreto, siempre haciendo gala de sus grandes alas. La segunda variante es representar a San Miguel como el jefe de los ejércitos de Dios, por ello en algunas de las

¹⁷⁸ RODRÍGUEZ BARRAL, P., “La balanza ...”, *ob. cit.*, p. 73.

¹⁷⁹ Según la leyenda, Santa Marina venció y domesticó al demonio. En la imagen se observa como controla al diablillo con una cadena al cuello. En este caso, la santa era muy venerada en la Llanada Alavesa, pese a ser de culto gallego, que a su vez permite establecer conexión a través del Camino de Santiago. v. BANDE RODRÍGUEZ, E., “Santa Marina de Aguas Santas”, *Narria*, 79-80 (1997), pp. 41-48.

¹⁸⁰ RUIZ GALLEGOS, Y., *ob. cit.*, p. 153.

¹⁸¹ RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La Psicostasis...”, *ob. cit.*, p. 11.

representaciones este viste una cota de malla e incluso una armadura completa y empuña una espada. Esta segunda variante solo aparece representada en San Nicolás de Burgos (fig. 39).

5. 8. Los elegidos y el Paraíso

Cuando el Juicio final ha concluido, se da paso a la escena suprema en la que se desarrolla la separación eterna entre los elegidos y los réprobos, descrita en el *Evangelio de San Mateo* cuando describe la justa separación entre las ovejas seguidoras de la palabra de Dios y las cabras que orientan sus acciones hacia el lado maligno¹⁸².

En general, en las representaciones del Juicio final se ha optado por dar más énfasis al lado opuesto, es decir, el Infierno. Como es el caso de San Martín de Gaceo, donde la representación de la Salvación se reduce a la figura del patriarca Abraham (fig. 13), otorgando mucho más espacio a los castigos infernales (fig. 14 y 15). No obstante, por lo general, dicha bipolaridad de los dos destinos a los que se conducirán las almas suele presentar un equilibrio espacial bastante igualitario, como se puede observar en el resto de representaciones.

Los justos suelen vestir con largas e inmaculadas túnicas, revestidos de inocencia, como se observa en el ejemplo de la capilla mayor de la catedral vieja de Salamanca (fig. 30) y en la tabla procedente de Valderas (fig. 38). Además, en ambos ejemplos el grupo de los salvados presenta una edad y apariencia física homogénea, siguiendo la propia imagen de Cristo¹⁸³. Sin embargo, en otros ejemplos los bienaventurados presentan un paño de pureza o sudario cogido a la cintura, como en las tablas de San Nicolás de Burgos (fig. 42).

En ocasiones este grupo puede hacer gala de su posición social o, incluso de su reconocimiento individual, como es el caso de la capilla de San Blas de la catedral de Toledo (fig. 29). Todos aparecen nimbados (como en muchos otros ejemplos) pero, lo más destacado es la individualización extrema de cada personaje¹⁸⁴. Esto también se observa en menor medida en la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca (fig. 21).

Otra forma de representar a los salvados es en forma infantil, como se observa en el ejemplo de Barrio de Santa María (fig. 8). En la banda superior, se representan ángeles en fila que se dirigen con las almas en brazos hacia la salvación; coincide su orientación hacia el altar mayor, donde se erige la figura de Cristo en Majestad. Se han visto las almas salvadas transformadas en niños en relación con la naturaleza pura de estos¹⁸⁵. Justamente, llama la atención que en los dos ejemplos

¹⁸² Mt 25, 32-33

¹⁸³ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 764.

¹⁸⁴ PIQUERO LÓPEZ, B., *La pintura gótica toledana...*, ob. cit., pp. 236-237.

¹⁸⁵ BARBERO ENCINAS, J. C. MARTÍNEZ VALVERDE, L., ob. cit., p. 176.

más tempranos (Gormaz y Barrio de Santa María), se ha elegido la forma de representar el alma del salvado en forma de almas cándidas y no como será más frecuente en el arte gótico, como adultos serenos ataviados con largas y blancas túnicas.

Los elegidos no siempre se representan de cuerpo entero, pues, en la variante que representa el tema del *Seno de Abraham*, los salvados se reducen a simple cabecillas que asoman de entre los opulentos ropajes del monumental personaje. Dicha representación se observa en San Miguel de Gormaz (fig. 4), en Santa Eulalia de Barrio de Santa María (fig. 8) y en San Martín de Gaceo (fig. 13). Esta variante será comentada en el transcurso del presente apartado.

Otro grupo de personajes que forman parte del Paraíso son los ángeles, que obran para la conducción de las almas a este lugar prometido. Estos suelen representarse como personajes alados y amables, seres caritativos por naturaleza que actúan según la palabra del Señor.

En cuanto al espacio representado que quiere transmitir la idea de Paraíso existen tres principales variantes. La concepción más primitiva se relaciona con la evocación de un jardín, que bebe de la tradición oriental persa¹⁸⁶. Por ello, en algunos ejemplos se observan especies vegetales que evocan la idea del Vergel, también en relación con la doctrina musulmana que se observa en San Miguel de Gormaz (fig. 4) en el lado izquierdo de la representación. El fondo destaca por su neutralidad de tono blanquecino, no escogido arbitrariamente, pues se ha estudiado la relación de índole paradisíaca¹⁸⁷. Unido a la posible ambientación en el Vergel, se observan las especies vegetales a cada lado de los personajes, destacando la palmera, que nuevamente se relaciona con el mundo islámico (muy similar a la del Edén de Maderuelo)¹⁸⁸.

La ambientación paradisiaca de tipo jardín se sustituyó por otros temas, como el *Seno de Abraham* y la *Nueva Jerusalén* o la *Jerusalén celestial*.

En cuanto a la representación del tema del *Seno de Abraham* se abre un apartado de complicado análisis y estudio iconográfico, pues, como bien comentó Mâle, el tema “no es más que una especie de jeroglífico”¹⁸⁹. Este particular tema hunde sus raíces en el mundo judío y después en la religión y arte bizantinos, siempre vinculado al ámbito escatológico sobre el más allá¹⁹⁰. El cristianismo occidental adoptó este tema con la misma idea general recogido en el *Evangelio de San Lucas*¹⁹¹, pero introduce sus propias variantes e interpretaciones, alterándolas con el paso de

¹⁸⁶ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 773.

¹⁸⁷ El color blanco empleado de tal modo en una topografía ultraterrena, parece sugerir, como más tarde lo harán los fondos áureos, “dimensiones infinitas”. v. ÁVILA JUÁREZ, A., “El ciclo...”, ob. cit., p. 295.

¹⁸⁸ ÁVILA JUÁREZ, A., “El ciclo escatológico...” ob. cit., p. 295.

¹⁸⁹ MÂLE, É., *El gótico...*, ob. cit., p. 379.

¹⁹⁰ “...la estancia en el Seno de Abraham equivalía a la felicidad post mortem de los justos.” v. ÁVILA JUÁREZ, A., “El ciclo escatológico...” ob. cit., p. 296, cit. 28.

¹⁹¹ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 363 y p. 773.

los siglos¹⁹². La iconografía cristiana se basará en la *Parábola del rico Epulón y el pobre Lázaro* para la representación del tema¹⁹³.

La interpretación más generalizada de este tema aboga por concebirlo como un estrato entre el Cielo y el Infierno, un lugar intermedio y no eterno donde las almas juzgadas esperarán temporalmente al Último Día para sufrir el Juicio final y reencontrarse con su correspondiente cuerpo. Es decir, una especie de lugar de retiro donde los justos aguardarán su juicio¹⁹⁴.

A lo largo de la Edad Media, el tema se fue alterando, llegándose a concebir como una posible variante del propio Paraíso, relacionada con el cambio de concepción del momento, que pasó de una visión terrenal objetiva propia del románico a la concepción simbólica y subjetiva floreciente con el gótico¹⁹⁵.

En los ejemplos seleccionados, destaca el más temprano, el de Gormaz (fig. 4), pues este ejemplo se ha representado de forma triple, incluyendo a los descendientes de Abraham: Isaac y Jacob¹⁹⁶. Estos tres acogen las almas de los salvados tras el Juicio en sus regazos como *receptaculum animarum*¹⁹⁷. También se ha denominado la representación como “*Conducción de las almas*”¹⁹⁸. Esta representación triple probablemente bebe de la liturgia galicana, ya que hay ejemplos de ello en catedrales de Provenza en el Sudeste de Francia¹⁹⁹.

El tercer espacio que busca reflejar la tierra prometida es la *Nueva Jerusalén*, evocada al final del Apocalipsis²⁰⁰, que remite a la Ciudad Celeste²⁰¹. El texto describe una ciudad fortificada con altas y poderosas murallas y torres. Esta representación se observa en dos de los ocho Juicios objeto de estudio: la capilla de San Martín de la catedral vieja salmantina (fig. 21) y las tablas de San Nicolás de Burgos (fig. 43). En el primer ejemplo la arquitectura se muestra más convencional, pero, en el segundo, las formas de la ciudad fortificada permiten relacionar una vez más la espléndida obra pictórica con una directa influencia flamenca²⁰².

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Lc 16, 19-31

¹⁹⁴ MÂLE, É., *El gótico... ob. cit.*, p. 379.

¹⁹⁵ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia... ob. cit.*, p. 774.

¹⁹⁶ “Y os digo que vendrán muchos del oriente y del occidente, y se sentarán con Abraham e Isaac y Jacob en el reino de los cielos” (Mt 8, 11-13) v. PÉREZ HIGUERA, T., “El Jardín...”, *ob. cit.*, p. 40.

¹⁹⁷ ÁVILA JUÁREZ, A., “El ciclo escatológico...” *ob. cit.*, p. 295.

¹⁹⁸ ARNAIZ ALONSO, B., *ob. cit.*, p. 168.

¹⁹⁹ STEPPE, J. C., “Las pinturas murales de Gaceo...” *ob. cit.*, p. 321-322.

²⁰⁰ Ap 21, 10-14

²⁰¹ RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia... ob. cit.*, p. 517.

²⁰² YARZA LUACES, J., “El Juicio final del Maestro de Los Balbases...” *ob. cit.*, p. 151,

9. Los condenados y el Infierno

El Infierno es el lugar oscuro, siniestro y empapado de fealdad que se destina a los condenados, las almas que, sometidas al Juicio, no han compensado sus pecados con sus buenas acciones. Se trata, entonces, del lugar que acoge las tinieblas y tormentos eternos.

Este lugar indeseado se representa al lado izquierdo a la presencia de Cristo. Su representación conoce un sinfín de variantes, pues es en este apartado donde el artista despliega su imaginación, ya que apenas se encuentran referencias de las enseñanzas dogmáticas²⁰³. Por lo tanto, la principal característica que llama la atención en las representaciones infernales, es el carácter absolutamente explícito de los temas representados, pues los artistas parecen desprenderse de la finura simbólica que aplican en el resto de la escena escatológica, queriendo seguramente calar en la conciencia del fiel para que este, movido por la palabra de Dios, actúe positivamente.

En el ámbito maligno se distinguen varios personajes que se podrían dividir en tres niveles, en el más bajo, los seres biomórficos de inspiración animal, en el segundo los diablillos y demonios que operan según el dictamen del jefe supremo del inframundo, Satán, que compone el nivel superior a los demás. La disposición que presentan estos personajes tiende a una ausencia de orden espacial, en alusión al caos eterno del Infierno, contrapuesto al orden pacífico del Paraíso.

Los condenados son bruscamente conducidos por los demonios a la entrada del Infierno. En algunas ocasiones se les representa atados unos a otros por largas cadenas que recalcan su condena. En el rostro de estos personajes se representan variados estados de ánimo y gestos. Por lo general, la expresión es de horror y de desesperación, pero en algunos casos, los condenados gozan de su destierro eterno, mostrando expresiones y posturas lascivas, como se puede observar en el ejemplo que acoge la bóveda de cascarón de la catedral vieja de Salamanca (fig. 36), donde se observa un personaje tonsurado cuyo rostro dibuja una sonrisa picaresca²⁰⁴.

En cuanto a objetos portados por los personajes, los condenados suelen llevar en muchas ocasiones, una bolsa colgada del cuello, que simboliza la avaricia. Esto se observa en San Martín de Gaceo (fig. 14), donde, además de la bolsa, el mismo personaje porta una corona. Tras este, una mujer que camina parece portar un lienzo rodeando su cintura, probablemente símbolo de lujuria²⁰⁵. Otro símbolo que alude a la lujuria es el de una mujer que amamanta a serpientes²⁰⁶, observable en el extremo derecho de San Miguel de Gormaz (fig. 5).

²⁰³ MÂLE, É., *El gótico...*, ob. cit., p. 377.

²⁰⁴ RODRÍGUEZ ASTUDILLO, M. J., "Lenguaje de las postrimerías. El espacio salmantino: la Capilla Dorada de la Catedral Nueva y juicio final de la Catedral Vieja", *Salamanca*, 57 (2009), p. 163.

²⁰⁵ GARCÍA JIMÉNEZ, H., ob. cit., p. 9.

²⁰⁶ ID., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 775.

En ocasiones los condenados también pueden portar elementos distintivos, como coronas, tiaras... que aluden directamente a una clase o posición social concreta apelando a la muerte igualitaria, que borra las diferencias sociales terrenales²⁰⁷, características que se observa en el ejemplo de la catedral vieja de Salamanca (fig. 36)

Los encargados de otorgar a los condenados el martirio eterno son los abogados de Satanás, los diablos que actúan para castigar eternamente sin ningún tipo de piedad. El jefe supremo del Infierno es representado en reducidas ocasiones.

El único ejemplo que quizás aproxima la representación a la personificación de Satán se encuentra en San Miguel de Gormaz (fig. 5), pues se representa a un ser maligno de grandes proporciones en comparación al resto de seres que castigan a los personajes pecadores, peludo y con cuernos, del cual no se conserva el rostro²⁰⁸. Se ha querido ver en esta imagen la representación de Satán como Señor de los infiernos, un ejemplo aislado que únicamente se encuentra relacionado con San Trófimo de Arlés, posterior a las pinturas sorianas²⁰⁹.

El personaje se encuentra en el interior del círculo que dibuja el cuerpo de una serpiente-dragón, lo que nos lleva a pensar que buscaría un paralelismo con Cristo rodeado de la mandorla. Por otra parte, se ha interpretado teniendo en cuenta dicha franja vertical dibujada en el interior de la forma de la serpiente-dragón como entrada del Averno con la posterior presencia oculta del supremo Satanás²¹⁰. La lectura que propone Ávila Juárez sobre la misma franja parte del estudio de los escritos de Yarza²¹¹. La franja entonces, tendría un claro origen miniado, donde era común adaptar la forma del dibujo a la concepción de una gran letra mayúscula con significado en cuanto a la representación pictórica del ejemplar. En este caso, la franja vertical, junto con la forma del cuerpo en forma de C invertida de la serpiente-dragón, originaría una D mayúscula, con lectura directa como *Diabolus*. Lo que lleva a la directa relación que estableció Yarza con el animal “que por su esencia imaginaria y por su forma, mejor se presta a plegarse a cualquier rasgo de la letra”²¹².

Un ser de parecidas proporciones se representa, también sedente, en el ejemplo de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (fig. 9). En este caso el personaje sostiene en su regazo un cuerpo condenado, lo cual me lleva a relacionarlo, nuevamente, con la posible reinterpretación por parte del artista de un tema positivo, pues pudo inspirarse en una *Virgen Theotokos* volcando las formas hacia el lado maligno; al igual que Esperanza Aragonés estableció un paralelismo iconográfico

²⁰⁷ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...* ob. cit., p. 766.

²⁰⁸ ÁVILA JUÁREZ, A., “El ciclo escatológico...”, ob. cit., p. 300.

²⁰⁹ RODRÍGUEZ BARRAL, P., “La balanza...” ob. cit., p. 72.

²¹⁰ ÁVILA JUÁREZ, A., “Las pinturas románicas de San Miguel de Gormaz...”, ob. cit., pp.236-237.

²¹¹ ID., “El ciclo escatológico...”, ob. cit., p. 301.

²¹² YARZA LUACES, J., “San Miguel y la balanza...”, ob. cit., p. 34.

entre la imagen celestial de San Miguel con la balanza y la tipología infernal del diablo Radamantis²¹³.

Los diablos se representan a veces con forma animal, como el incluido en Gormaz, donde se observa un animal cuadrúpedo que tira del pelo a una condenada, el cual recuerda a un perro (fig. 5). En otras ocasiones, los diablos presentan su forma más conocida, una mezcla entre humano con cuernos y cola de animal. Estos se observan en los ejemplos de Barrio de Santa María (fig. 9), Gaceo (fig. 15), la tabla de Valderas (fig. 38) y San Nicolás de Burgos (fig. 42). En el último ejemplo, los demonios además tienen alas, en alusión a los ángeles caídos y en la zona del vientre un rostro que alude a las bajas pasiones, tema que no parte de la inventiva popular, ya que tiene su origen en los libros de teólogos²¹⁴. En otros casos, los diablos pueden presentar rostro femenino, aludiendo al mal que encarna Eva en el Pecado Original²¹⁵.

En cuanto al espacio que representa el Infierno, existen distintas variantes. A lo largo de los ocho ejemplos encontramos la gran boca abierta, el enorme caldero colocado sobre el fuego, una cavidad que arde en desatadas llamas y unos espacios rocosos que evocan a grutas.

La más común al siglo XIII es la gran boca abierta, mezcla de dragón y serpiente, que devora a los condenados arrojados por los demonios²¹⁶. Este animal, a veces simplificado su forma a unas fauces sin rostro, suele aparecer erizado y luciendo sus afilados colmillos. El tema proviene de la boca de Leviatán que describe el libro de Job²¹⁷, que a su vez fue comentado por San Gregorio Magno, fuente más probable de asimilación en época medieval. Este interpretó que el anzuelo del que habla el libro de Job es la victoria de Cristo sobre Satán²¹⁸. Pero, probablemente la fuente primordial de la creación de esta variante temática infernal es la interpretación de Honorio de Autun, que apunta: “Leviatán, el monstruo que nada en el mundo es Satán. Dios ha echado la caña en este mar. El hilo de esta caña es la generación humana de Cristo; el anzuelo, su divinidad; el cebo, su humanidad. Atraído por el olor de la carne, Leviatán quiere cogerle, pero el anzuelo le desgarrar la mandíbula”²¹⁹.

La representación del caldero ardiente es otro tema recurrente en el mismo periodo, más conocido en el ámbito popular como la caldera de Pedro Botero²²⁰. Este tema se encuentra en el ejemplo pictórico seleccionado de San Martín de Gaceo (fig. 15), donde se observa junto al pequeño vano de medio punto, al lado derecho del ábside del templo un gran caldero donde pequeños diablillos

²¹³ ARAGONÉS ESTELLA, E., “Visión de tres diablos medievales”, *De Arte*, 5 (2016), p. 16.

²¹⁴ MÂLE, É., *El gótico... ob. cit.*, p. 377.

²¹⁵ CALZADA, J. J., *ob. cit.*, p. 149.

²¹⁶ MÂLE, É., *El gótico...ob. cit.*, p. 378.

²¹⁷ Jb 41, 4-25; MORLA, V., *Libro de Job. Recóndita armonía*, Madrid, Verbo Divino, 2007, p. 869-872.

²¹⁸ Jb 40, 25

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ ZURIAGA SENENT., V. F., “Las cocinas de Pedro Botero”, *Dossiers feministes*, 17, (2013), pp. 173-189.

arrojan los cuerpos desnudos de los condenados que serán cocidos a fuego lento. Estos personajes presentan inexpresividad en sus rostros. Además, parecen ser todas ellas mujeres, lo que puede relacionarse con la concepción del pecado absoluto de la condición femenina en el contexto medieval, en tanto que fue incitadora Pecado Original²²¹. En la ermita de Santa Eulalia, en las dos bandas horizontales dedicadas a los castigos infernales, también se observa la representación del caldero y en el registro inferior unas grandes fauces engullidoras de condenados lo que hace que este sea totalmente combinable con la boca que conecta con el Infierno²²².

El caldero no siempre fue un elemento aislado que buscó representar el espacio del Infierno, pues en ejemplos anteriores se observa el caldero depositado en el interior de las grandes fauces engullidoras. En relación a esta variante, se observa en Gormaz (fig. 5) como un ser maligno se aproxima al monstruo que engulle un cuerpo, portan un pequeño caldero con tres individuos en su interior.

Por último, la tercera variante en la representación del Infierno que atañe a los Juicios presentados en este estudio, es la representación del Infierno como una masa de llamas abrasadoras. El fuego siempre ha significado en las fuentes bíblica un medio de castigo²²³. Esto solo se puede observar en el ejemplo de las tablas de San Nicolás de Burgos (fig. 44). Se trata, seguramente, de una derivación simplificada de las fauces humeantes que engullen al réprobo. En la escena se observa a los condenados desnudos que se abrasan entre las llamas²²⁴.

En ejemplos más aislados y singulares, el Infierno se puede representar como grutas o cavidades rocosas, como se puede observar en el ejemplo de la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca²²⁵ (fig. 21), cuyos frescos, según Rodríguez Barral, se mueven en un terreno de indefinición pues, también podrían representar una posible lectura en relación con el Purgatorio²²⁶, objeto de análisis del siguiente apartado.

10. El Purgatorio

El Purgatorio es un lugar marcado por el temor, el sufrimiento y la esperanza. Se entiende como un lugar de carácter penitencial y de espera, próximo al Infierno, donde los pecadores a los que se les ha otorgado una segunda oportunidad, aguardan la Segunda Venida de Cristo mientras sufren por las acciones cometidas. Se trata entonces, de la representación de un tercer lugar

²²¹ GARCÍA JIMÉNEZ, H., *ob. cit.*, p. 9.

²²² MINGORANCE i RICART, F. X., *ob. cit.*, p. 274.

²²³ Gen 19, 24; Mt 5, 22

²²⁴ CALZADA, J. J., *ob. cit.*, pp. 152-153.

²²⁵ GUTIÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación al estudio... ob. cit.*, p. 157.

²²⁶ RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia... ob. cit.*, p. 480 y p. 515.

concebido como un Infierno provisional, con la diferencia de que allí no se está eternamente²²⁷. Además, en este lugar, las plegarias y limosnas de los seres queridos vivos pueden servir de aliciente para su posible perdón. Según Réau, este tema fue muy poco representado en época medieval, tomando fuerza en el contexto de la Contrarreforma. Por otra parte, Mâle desecha la posible existencia del Purgatorio en el contexto del Juicio final, pues este lugar contiene el factor temporal que en el Juicio final no existe, ya que este irradia la eternidad que se transmite al Paraíso y al Infierno²²⁸.

Una de las distintas variantes espaciales en las que desemboca el intento de plasmación del Purgatorio es la representación de una especie de montículo horadado por cavidades subterráneas que, según Rodríguez Barral, encuentra características comunes con ejemplos italianos²²⁹. Este lugar se puede encontrar en las pinturas murales que se conserva en la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca (fig. 21). Pero este ejemplo, como se ha comentado, presenta características ambiguas difíciles de resolver, ya que parece haberse combinado y fusionado con el espacio destinado al Infierno, lo que restaría importancia a la fuerza simbólica del Purgatorio²³⁰. Este ejemplo presenta grandes similitudes con los frescos de la iglesia de San Lorenzo in Arari de Orvieto, lo cual reafirma la relación del conjunto salmantino con Italia²³¹.

El intento de representación del tercer lugar se establece por la presencia de los ángeles, los cuales, en las cavidades centrales de la escena, extienden sus brazos para sacar a los personajes encerrados²³². En el lado derecho, se presenta a ángeles portadores de varas que castigan a los personajes que aguardan en la gruta, característica que, según Rodríguez Barral, suele representarse con menor frecuencia²³³. Esta dicotomía entre los mismos personajes celestiales reafirma la posibilidad de que en la zona central de la representación rocosa se haya querido representar un tercer lugar. También se ha visto una posible lectura de la representación de los limbos²³⁴. Por último, este enigmático espacio de San Martín se ha interpretado como una transposición del Purgatorio en un sistema dual del Infierno, diferenciándose así un Infierno inferior y otro superior²³⁵.

²²⁷ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 776.

²²⁸ MÂLE, É., *El gótico...* ob. cit., p. 381.

²²⁹ RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia...*, ob. cit., p. 375.

²³⁰ *Id.*, p. 515.

²³¹ *Id.*, p. 376.

²³² RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 776.

²³³ *Ibidem*.

²³⁴ LE GOFF, J., *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus Ediciones, 1985, p. 423.

²³⁵ La reflexión la desarrolla Rodríguez Barral partiendo de los planteamientos de A. Bratu. v. RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia...*, ob. cit., p. 376; BRATU, A., *Images d'un nouveau lieu de l'au-delà: le Purgatoire*, París, École des hautes études en Sciences Sociales, 1992, pp. 650-652.

11. Otros elementos

En las representaciones del Juicio final se pueden encontrar también otros elementos.

Como primer elemento, se encuentran en algunos de los Juicios una representación del Sol y la Luna. Normalmente se suelen incluir en la parte superior de la figura de Cristo como alusión a que serán eclipsados por la cegadora luz de Cristo, más brillante que la de los astros²³⁶. Esta característica se observa en la capilla de San Martín de la catedral vieja de Salamanca (fig. 18) y en la capilla de San Blas de la catedral de Toledo (fig. 22).

La capilla de San Martín presenta otro elemento particular. En la zona superior al núcleo central se representa el *ethimasia* o *trono vacío*, que da paso a una complicada lectura iconográfica. Comenzó interpretándose como escena con la *Ascensión* que, a su vez aparecía combinada con la *Etimasia*²³⁷ pero, finalmente, se aceptó iconográficamente la representación de la *Etimasia*, *Ethimasia* o *Hetoimasia*, es decir, el trono de Dios vacío, evocando su ausencia, que presenta profundas influencias de la iconografía bizantina²³⁸, tema también conocido como *Vacua sedes*²³⁹. José María Azcárate interpreta las pinturas como “el trono para el que ha de venir”, además, añade que se trata de una evidente influencia bizantina adquirida como reflejo de la más próxima influencia italiana²⁴⁰.

En la capilla de San Blas, se recoge la singular visión de los siete candelabros. En la zona inferior a la presencia de Cristo se observan siete candelabros que rodean su figura. Estos conducen a la lectura de una de las tres teofanías donde Dios se reveló a Juan²⁴¹. Estando este en la isla de Patmos, visualizó esta misma imagen que acoge la capilla toledana: “y me volví para ver la voz que hablaba conmigo; y vuelto, vi siete candeleros de oro, y en medio de los siete candeleros, a uno semejante al Hijo del Hombre, vestido de una ropa que llegaba hasta los pies, y ceñido por el pecho con un cinto de oro”²⁴².

²³⁶ Elucid cap. 13; Leyenda dor. Cap. 1; RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 762; MÂLE, É., *El gótico...* ob. cit., p. 359.

²³⁷ POST, Ch. R., ob. cit., vol. 2, pp. 143- 145.

²³⁸ POST, Ch. R., ob. cit., vol. 2, p. 147; CAMÓN AZNAR, J., ob. cit., p. 155; COOK, W. W. S. y GUDIOL RICART, J., ob. cit., pp. 244- 245; AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a de, *Arte gótico...* ob. cit., p. 311; RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia...*, ob. cit., pp. 165-168; GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Guiños...”, ob. cit., p. 52.

²³⁹ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...*, ob. cit., p. 759.

²⁴⁰ AZCÁRATE RISTORI, J.M de., *Arte gótico...*, ob. cit., p. 311.

²⁴¹ RÉAU, L., *Iconografía de la Biblia...* ob. cit., p. 708.

²⁴² Ap 1, 12-13

6. CONCLUSIONES

La expresión artística medieval cristiana nunca ha sido ni será un fenómeno aislado. En ella se encuentra, en mayor o menor medida, un compendio de expresiones e influencias de comunidades, tradiciones y religiones pasadas. Desde los inicios de dicha expresión, la línea de creación ha caminado por una gran estela de múltiples y variadas influencias²⁴³. Esto ha llevado a la conformación de los temas representativos basados en un variadísimo abanico de influencias que conforma la iconografía cristiana.

Partiendo de la universalidad de la religión cristiana y, por lo tanto, de sus ilimitadas fronteras en la inspiración constante para haber creado el sello de identidad tan único y admirable gracias a su expresión artística, se llega a las fuentes exactas que han inspirado la temática concreta objeto de análisis y estudio: el Juicio final.

La razón de ser de este estudio ha sido la ausencia de la norma iconográfica definida e inflexible. Este número de representaciones, como se ha podido observar, dialogan con las fuentes primigenias, incorporando características del pasado reciente y combinándolas con características que se verán en representaciones posteriores correspondientes a estilos artísticos venideros.

Resulta complejo llevar a cabo un estudio de la Historia del Arte compartimentado estrictamente entre los distintos estilos, etapas o periodos que se suceden a lo largo del tiempo. Lo que este estudio ha pretendido ha sido ser consecuente con los puntos de inflexión que han existido a lo largo de toda producción artística. Se han presentado ejemplos concretos que se escapan de la norma, que dialogan con el pasado, pero visualizando el futuro e introduciendo variantes propias de él. Por ello, se hace complicado intentar explicar las diferencias que separan las representaciones escatológicas durante toda la Edad Media, diferenciando entre el Románico y el Gótico, pues, como en todos estos ejemplos analizados se ha podido ver, hay momentos en los que las pautas de los tratados de iconografía no se corresponden ante el ingenio del artista o el gusto de ese preciso comitente o momento. Y es entonces cuando la iconografía se vuelve única y original, algo que bebe de las mismas fuentes pero que innova.

“Los Juicios finales resumen, con una especial plasmación en el Infierno, la inquietud del hombre medieval, una preocupación sobre la que se asientan todos los parámetros y filosofía de una época, que se hará extensible a los siglos XV y XVI”²⁴⁴. El tema que se ha analizado, por lo tanto, ha presentado desde el punto de vista religioso, un eje vertebrador del pensamiento medieval. Por este mismo motivo, en las representaciones de temática religiosa se podrán encontrar todo tipo de

²⁴³ MÂLE, É., *El arte religioso...*, pp. 12-18.

²⁴⁴ RODRÍGUEZ ASTUDILLO, M. J., *ob. cit.*, p. 158.

posibles y dispares influencias ya que al ser algo tan destacado en la época debía de contener la esencia de la doctrina cristiana.

Tras el análisis y puesta en común de las partes que componen los Juicios finales, existe un factor que hará imposible el afán de sistematizar la expresión humana que da a su vez como resultado la obra artística. Se trata de un punto de inflexión continuado y recurrente a lo largo del paso de los siglos y de los “estilos” que tan compartimentados parecen estar en cuanto a la teoría pero que, aplicándolos prácticamente por medio de la mera observación, resultan un tanto incompletos. Se trata, entonces, del vértice que cuestiona un tema estipulado que altera lo sólido de un planteamiento, “cuando la iconografía se transforma y aparecen nuevos temas artísticos, es que un pensador ha colaborado con los artistas. Si estudiamos bien la historia, hallaremos en el origen de todas las innovaciones una inteligencia poderosa”²⁴⁵. Y, ciertamente, si no fuera por ello, el arte hubiera sido algo totalmente lineal. Como por ejemplo el brutal cambio que supuso el planteamiento de Suger en Saint-Denis primero en Francia y después en la Europa del siglo XII, punto de inflexión que llegó a las representaciones artísticas y supuso una evolución en el modo de concebir la estética medieval.

²⁴⁵ MÂLE, É., *El arte religioso...*, ob. cit., p. 20.

7. BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Toledo Pintoresca*, Madrid, Ignacio Boix, 1845, p. 105
- ANDRÉS ORDAX, S., “Burgos”, en ANDRÉS ORDAX, S. (coord.), *Castilla y León/ 1: Burgos, Palencia, Valladolid, Soria, Segovia y Ávila (La España Gótica, vol. 9)*, Madrid, Encuentro, 1989, pp. 149-150.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, D., “La pintura trecentista en Toledo”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 19 (1931), pp. 23-30.
- ARA GIL., “El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional de Salamanca”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 62 (1991), pp. 533-534.
- ARAGONÉS ESTELLA, E., “Visión de tres diablos medievales”, *De Arte*, 5 (2016), pp. 15-27.
- ÁVILA JUÁREZ, A., “El ciclo escatológico de las recientemente descubiertas pinturas románicas de San Miguel de Gormaz (Soria)”, *Archivo español de arte*, 323 (2008), pp. 291-302.
- ÁVILA JUÁREZ, A., “Las pinturas románicas de San Miguel de Gormaz: una aproximación a su iconografía”, *Cuadernos de arte e iconografía*, 42 (2012), pp. 205-259.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a de., “Catedral de Santa María: (Catedral Vieja)” en *Catálogo Monumental Diócesis de Vitoria*, t. 3, Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, 1968.
- AZCÁRATE RISTORI, J. M.^a de., *Arte Gótico en España*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1990.
- BANDE RODRÍGUEZ, E., “Santa Marina de Aguas Santas”, *Narria: estudios de artes y costumbres populares*, 79-80 (1997), pp. 41-48.
- BARBERO ENCINAS, J. C. y MARTÍNEZ VALVERDE, L., “Trabajos de restauración realizados en la ermita de Santa Eulalia en Barrio de Santa María”, *Codex Aquilarensis*, Palencia, 4 (1991), pp. 173-182.
- BARRÓN GARCÍA., A. A., *La pintura mural en Valdeolea y su entorno*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998.

- BELTRÁN, L. (ed. lit.), *Las Cantigas de Loor de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Júcar, 1990.
- BERCEO, G., *Signos que aparecerán antes del Juicio Final*, Madrid, Castalia, 1980.
- BERRIOCHA SÁNCHEZ MORENO, V., *La Catedral Vieja de Salamanca*, Madrid, Escuela Superior de Arquitectura, 1986.
- BIZZARRI, H. O., “Las fuentes manuscritas del "Vergel de Consolación" o "Viridario" de Fray Jacobo de Benavente”, *Incipit*, 6 (1986), pp. 27-47.
- BIZZARRI, H.O., “Vergel de consolación del alma (o Viridario)” en ALVAR C. y LUCÍA MEGÍAS, J. M., *Diccionario filológico de literatura medieval española*, pp. 981-985
- BRASAS EGIDO, J. C., *La Catedral Vieja de Salamanca*, León, Edilesa, 1992.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, J. M.^a, “Berceo, como fuente de iconografía cristiana medieval”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 34-35 (1969), pp.177-193.
- CALZADA, J. J., “El Juicio final de San Nicolás”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 86, (2007), pp. 139- 158.
- CAMÓN AZNAR, J., *Pintura Medieval española (Summa Artis, vol. 22)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- CASASECA CASASECA, A., *Las catedrales de Salamanca*, León, Edilesa, 1993.
- CÁTEDRA GARCÍA, P. M., *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412): estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1994.
- CHUECA GOITIA, F., *La catedral de Toledo*, León, Everest, 1982.
- COOK, W. W. S., y GUDIOL RICART, J., *Pintura e imaginería románica (Ars Hispaniae, vol. 6)*, 2ªed., Madrid, Plus-Ultra, 1950.
- CURSEL, R., *La pintura románica*, Madrid, Encuentro, 1981.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y TREVIÑO GAJARDO, P., *Las cantigas de Santa María: formas e imágenes*, Madrid, AyN, 2007, pp. 141-160.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., “«Compassio» y «Co-redemptio» en las Cantigas de Santa María: Crucifixión y Juicio final”, *Archivo Español de Arte*, 281 (1998), pp. 17-35.
- DUTTON, B. et alii., *Gonzalo de Berceo. Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.

- EGUÍA LÓPEZ DE SABANDO, J., *Gaceo y Alaiza, pinturas murales góticas*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1986.
- ELSEN, A. E., *Los propósitos del arte*, Madrid, Aguilar, 1971.
- FERRARI, M., “Aproximaciones metodológicas a una colección de sermones medievales: San Vicente Ferrer y el manuscrito del Colegio del Corpus Christi” en VV.AA., *Actas y Comunicaciones del Instituto de Historia Antigua y Medieval*, Argentina, Universidad de Buenos Aires, vol. 12, N.º. 1, 2016-2017, pp. 49-56.
- GARCÍA GUINEA, M. Á. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M.^a (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2002, vol. 1.
- GARCÍA GUINEA, M. Á. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M.^a (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León. Soria*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real – Centro de Estudio del Románico, 2002, vol.2.
- GARCÍA GUINEA, M. A., (dir.), *Enciclopedia del Románico en el País Vasco- Euskadi*, Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real – Centro de Estudios del Románico, 2011, vol. 2.
- GARCÍA GUINEA, M. A., *El arte románico en Palencia*, Palencia, Diputación Provincial, 1961.
- GARCÍA JIMÉNEZ, H., “Las pinturas de Gaceo”, *Akobe: restauración y conservación de bienes culturales*, 4 (2003), pp.8-10.
- GÓMEZ GONZÁLEZ, P. J., *Guía del Archivo y Biblioteca de la Catedral de Salamanca*, Salamanca, Publicaciones del Archivo Catedral de Salamanca, 2007.
- GÓMEZ RASCÓN, M., *Museos de la Catedral de León*, León, Cabildo de la Catedral de León, 2017.
- GÓMEZ REDONDO, F., *Los orígenes del Humanismo. El marco cultural de Enrique III y Juan II (Historia de la prosa medieval castellana, t. 3)*, Madrid, Cátedra, 2002, pp. 890-911.
- GÓMEZ SÁNCHEZ-ROMATE, M. J., “Los castigos y los premios: infierno, purgatorio y paraíso en el *Lucidario*”, en ALVAR EZQUERRA, C. y LUCÍA MEGÍAS, J. M. (eds.), *La literatura en la época de Sancho IV. Actas del Congreso Internacional*, Alcalá de Henares, 21-24 de febrero de 1994, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 367-368

- GÓMEZ-MORENO, M., “El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 10 (1928), pp. 1-24.
- GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de León*, León, Nebrija, 1979.
- GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 1957.
- GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2005, t.1.
- GÓMEZ-MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, t. 1
- GRAU LOBO, L. A., *Pintura Románico en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1996.
- GUADALAJARA, J., *Las profecías del Anticristo en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1996.
- GUDIOL RICART, J., *La catedral de Toledo. Los monumentos cardinales de España II*, Madrid, Plus-Ultra, 1950.
- GUDIOL RICART, J., *Pintura gótica*, (*Ars Hispaniae*, vol. 9), Madrid, Plus-Ultra, 1955.
- GUDIOL, J., *Pintura medieval en Aragón*, (*Ars Hispaniae*, vol. 6), Madrid, Plus-Ultra, 1980.
- GUIANCE, A., *Los discursos sobre la muerte en la Castilla Medieval (siglos VII-XV)*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1998.
- GUITÉRREZ BAÑOS, F., *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: Precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, Fundación Universitaria Española, t. 2, 2005.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Guiños iconográficos en un espacio funerario: las pinturas murales de la Capilla de San Martín de la Catedral Vieja de Salamanca” en ALCOY, R., y BESERAN, P., (eds), *Art i Devoció a l’ Edat Mitjana, Imatges Indiscrets 1*, (2008), Barcelona, 2010, pp. 45-56.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “La corona en la encrucijada: corrientes pictóricas en la Corona de Castilla en tiempos del infante don Fernando de Antequera”, *Artigrama*, 26 (2011), pp. 381-430.

- GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “Un castellano en la corte de Enrique III de Inglaterra: relaciones entre la escuela de Salamanca y el círculo cortesano de Westminster”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología- Arte*, t. 71, Valladolid, 2005, pp. 13-63.
- HERNANDO GARRIDO, J. L., “*Plurima Mortis Imago*: del Románico al Gótico a través de la iconografía del Juicio final en la pintura medieval de la Ribera del Duero”, *Biblioteca: estudio e investigación*, 24 (2009), pp. 187- 208.
- HERNANDO GARRIDO, J. L., “Salamanca”, en GARCÍA GUINEA, M. A. y PÉREZ GONZÁLEZ, J. M.^a, (dirs.), *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Salamanca*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico, 2002, pp. 251-336.
- HUIDOBRO Y SERNA, L., *Descripción arqueológica de la Iglesia de San Nicolás de Burgos*, Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1911.
- IBÁÑEZ PÉREZ, A. C., “Pinturas del Juicio final”, en VV. AA., *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, catálogo de exposición (Valladolid, 1988-89), Salamanca, s. e., 1988, pp. 338-341.
- IERONIMUS: 900 años de arte y de historia: Torres de la Catedral de Salamanca, Salamanca, Cabildo de la Catedral, 2002.
- KARGE, H., “La arquitectura en la catedral de León en el contexto del gótico europeo”, en YARZA LUACES, J., HERRÁEZ ORTEGA, M. V. y BOTO VARELA, G., (coords.), *Congreso internacional: La Catedral de León en la Edad Media*, Universidad de León, Servicio de Publicaciones, 2004, p. 113-144.
- KARGE, H., *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, Junta de Castilla y León- Consejería de Cultura y Turismo, 1995.
- LAGARTOS PACHO, F. J., “El Juicio final”, en VV.AA., *Yo camino*, catálogo de exposición (Ponferrada, 2007), Salamanca, Fundación Las Edades del Hombre, 2007.
- LAMPÉREZ Y ROMEA, V., “La Iglesia de San Nicolás, Burgos”, *Boletín de la Real Academia de Historia*, 70 (1917), p. 105-109.
- LE GOFF, J., *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus Ediciones, 1985 (*La naissance du Purgatoire*, París, Éditions Gallimard, 1981)
- LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *La Catedral de León: claustro y museo*, León, Lancia, 1987.
- LÓPEZ SOBRINO, J., *Iglesia de San Nicolás de Bari*, Burgos, Amabar, 1990.

- LORENZO ARRIBAS, J., “Arquitectura románica en la provincia de Soria: 1856-2014. Marco historiográfico y metodológico”, *Arqueología de la arquitectura*, 11 (2014), pp. 1-13.
- MÂLE, É., *El arte religioso: del siglo XII al siglo XVIII*, México, Fondo de Cultura, 1966.
- MÂLE, É., *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1986, (ed. original, *L’art religieux du XIII siècle en France. Étude sur l’iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d’inspiration*, 8ªed., París, Librairie Armand Colin, 1948)
- MARTÍN MARTÍN, J. L., “El marco histórico de los constructores del románico: Salamanca desde el reinado de Alfonso VI al de Alonso IX”, en VV.AA., *Enciclopedia del Románico en Castilla y León, Salamanca*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real – Centro de estudios del románico, 2002, pp.19-24.
- MATEO GÓMEZ, I., “La pintura” en VV.AA., *Arte gótico, (Historia del Arte en Castilla y León, t. 3)*, Valladolid, Ámbito, 1995, pp. 329-384.
- MERINO CÁCERES, J. M., “La Catedral Vieja: una iglesia para una nueva sede”, en PAYO HERNANZ, R. J. y PARRADO DEL OLMO, J. M., (coord.), *La catedral de Ávila: nueve siglos de historia y arte*, Burgos, Promecal D. L, 2014.
- MINGORANCE i RICART, F. X., “Juicio final y castigos infernales. Las pinturas murales de la iglesia de Santa Eulalia de Barrio de Santa María (Palencia)”, en NUÑO GONZÁLEZ, J., (coord.), *Alfonso VIII y su época. Actas del II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real- Centro de Estudios del Románico, 1992, pp. 271-293.
- MIQUEL JUAN, M., “Pintura, devoción y piedad en Toledo a principios del siglo XV”, *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 7 (2013), pp. 49-87.
- PANERA CUEVAS, F. J., *El retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Salamanca, Caja Duero, 2000.
- PANERA CUEVAS, F. J., *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, Centro de Estudios Salmantinos, 1995.
- PANERA CUEVAS, F. J., YAGÜE HOYAL, P. y PARRA CREGO, E., *La Restauración del Retablo de la Catedral Vieja de Salamanca*, Valladolid, Fundación Patrimonio Histórico de Castilla y León, 2000.

- PANERA CUEVAS, F. V., *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, Centro de estudios salmantinos, 1995.
- PEÑALVA GIL, J., “Las Iglesias Patrimoniales en la Castilla Medieval. La Iglesia Parroquial de San Nicolás de Burgos: institución, ordenanzas y regla de 1408”, *Anuario de estudios medievales*, 38 (2008), pp. 301-366.
- PÉREZ HIGUERA, T., “El Jardín del Paraíso: Paralelismos iconológicos en el arte hispanomusulmán y cristiano medieval”, *Archivo Español de Arte*, 241 (1988), pp. 37-52.
- PIQUERO LÓPEZ, B., *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, (*Cuadernos de Arte Español*, núm. 60), Madrid, Historia 16, 1992
- PIQUERO LÓPEZ, B., *La pintura Gótica Toledana anterior a 1450: El Trecento*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- POLO BENITO, J., *Las pinturas murales de la capilla de San Blas de la Catedral Primada de Toledo*, Toledo, 1925.
- PONZ, A., “Pinturas del claustro y de la Capilla de San Blas” en *Viage de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S.M, Madrid, 1776, t. 1, pp. 99-100.
- PORTILLA, M. J., *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria*, t. 5, Vitoria, Caja de Ahorros Provincial de Vitoria, 1982.
- POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, vol. 2, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930.
- POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, vol. 3, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1930.
- POST, Ch. R., *A History of Spanish Painting*, vol. 7, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1938.
- REBOLLO, GUTIÉRREZ, C., “Maese Nicolás Francés: su obra y su estilo. Estado en cuestión”, *De Arte*, 6 (2007), pp. 107-130.
- RODRÍGUEZ ASTUDILLO, M. J., “Lenguaje de las postrimerías. El espacio salmantino: la Capilla Dorada de la Catedral Nueva y Juicio final de la Catedral Vieja”, *Salamanca: revista estudios*, 57 (2009), p. 143-167.

- RODRÍGUEZ BARRAL, P., “La balanza como instrumento escatológico. El tema del pesaje de las acciones morales en la plástica románica hispánica”, *Codex Aquilarensis*, 24 (2008), pp. 62- 97.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P., *La justicia del más allá. Iconografía en la Corona de Aragón en la baja Edad Media*, Valencia, Universitat de València, 2007.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La Psicostasis”, *Revista digital de iconografía medieval*, 7 (2002), pp. 11-20.
- RODRÍGUEZ PEINADO, L., “La Virgen de la Leche”, *Revista digital de iconografía medieval*, 9 (2013), pp. 1-11.
- RUIZ DOMÍNGUEZ, J. A., *La historia de la salvación en la obra de Gonzalo de Berceo*, Logroño, 1990.
- RUÍZ GALLEGOS, Y., *Aproximación al estudio del Juicio final y del juicio del alma en la Corona de Castilla en la baja Edad Media*, Bilbao, Universidad de País Vasco, 2018.
- SAENZ PASCUAL, R., “Relaciones artísticas entre Navarra y Álava en la pintura gótica los fragmentos de San Román de Campezo”, *Príncipe de Viana*, 212, (1997) pp. 497-512.
- SAENZ PASCUAL, R., *La pintura gótica en Álava: una contribución a su estudio*, Vitoria- Gasteiz, Diputación Foral de Álava, 1997.
- SÁNCHEZ – PALENCIA MANCEBO, A., “La Capilla de San Blas de la catedral de Toledo: nuevos datos históricos”, *Toletana: cuestiones de teología e historia*, 14 (2006), pp. 161-176.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Maestre Nicolas Francés, Artes y Artísticas*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1964.
- SÁNCHEZ–PALENCIA MANCEBO, A., “La escuela toledana de Don Pedro Tenorio”, *Anales Toledanos*, 26 (1989), pp. 61-153.
- SÁNCHEZ–PALENCIA MANCEBO, A., “Pintores del siglo XV y primera mitad del siglo XVI en la catedral toledana”, *Anales Toledanos*, 25 (1988) pp. 57-80.
- SILVA MARTOTO, M. P., *Pintura hispanoflamenca castellana: Burgos y Palencia: obras en tabla y sarga*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1990, t. 2, pp. 506-623.

- STEPPE, J. C., “Las pinturas murales de Gaceo”, en ARÓSTEGUI SANTIAGO, P. (coord.), *Vitoria en la Edad Media*, Vitoria, Ayuntamiento Vitoria, 1982, pp. 309-327.
- STEPPE, J.C., “Las pinturas murales de Gaceo. Una catequesis a través del arte”, en PORTILLA, M. J. *et alii*, *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria, Llamada Oriental y valles de Barrundia, Arana, Araya y Laminoria*, Vitoria, Caja de Ahorros provincial de Vitoria, 1982, t.5, pp. 179-245.
- SUREDA i PONS, J. (dir.), *Castilla- La Mancha: Toledo, Guadalajara y Madrid (La España gótica, 13)*, Madrid, Encuentro, 1998.
- SUREDA i PONS, J., “Pintura”, en VV.AA., *Arte románico (Historia del Arte en Castilla y León, t. 2)*, Valladolid, Ámbito Ediciones, 1994.
- SUREDA i PONS, J., *La pintura románica en España (Aragón, Navarra, Castilla-León y Galicia)*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- TORRES BALBÁS, L., *Arquitectura Gótica, (Ars Hispaniae, vol. 7)*, Madrid, Plus-Ultra, 1952.
- URREA, J. y MARTÍN GONZÁLEZ, J.J., *Inventario artístico de Palencia y su provincia. 2, Antiguos partidos judiciales de Carrión de los Condes, Saldaña y Aguilar de Campoo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, M., “Pintura de la Virgen Intercesora”, en VV. AA., *Las Edades del Hombre. El arte en la Iglesia de Castilla y León*, catálogo de exposición (Valladolid, 1988-89), Salamanca, s. e., 1988.
- VV.AA., *San Miguel de Gormaz: plan integral para la recuperación de un edificio histórico*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2008.
- WATTENBERG GARCÍA, E., *Conservación y Restauración en la Iglesia de San Nicolás de Bari, Burgos*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1990.
- YARZA LUACES, J., “Artes del color en el siglo XV en la catedral de León”, en YARZA LUACES, J., HERRÁEZ ORTEGA, M.^a V. y BOTO VARELA, G. (coords.), *La catedral de León en la Edad Media*, León, Universidad de León, 2005, pp. 399-431.
- YARZA LUACES, J., “El Juicio final del Maestro de Los Balbases en San Nicolás (Burgos)”, en VV.AA., *Estudios de Historia y Arte. Homenaje al Profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez*, Burgos, Universidad de Burgos, 2005, pp. 283- 288.

- YARZA LUACES, J., “San Miguel y la balanza. Notas iconográficas a cerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones morales”, en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona Anthropos, 1987, pp. 119- 155.
- YARZA LUACES, J., *La Edad Media*, (*Historia del Arte Hispánico*, t. 2), Madrid, Alhambra, 1980.
- ZURIAGA SENENT., V.F., “Las cocinas de Pedro Botero”, *Dossiers feministes*, nº17, (2013), pp. 173-189.

8. ILUSTRACIONES