

CONFLUENCIA
DE LA IMAGEN
Y LA PALABRA

CONFLUENCIA
DE LA IMAGEN
Y LA PALABRA

JOSÉ M. MORALES FOLGUERA, REYES ESCALERA PÉREZ,
FRANCISCO J. TALAVERA ESTESO, EDS.

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

ANEJOS DE
IMAGO
REVISTA DE EMBLEMÁTICA Y CULTURA VISUAL [III]

DIRECCIÓN

RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA)

RAFAEL ZAFRA MOLINA (UNIVERSIDAD DE NAVARRA)

CONSEJO EDITORIAL

BEATRIZ ANTÓN MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID), ANTONIO BERNAT VISTARINI (UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS), PEDRO CAMPA (UNIVERSITY OF TENNESSEE AT CHATANOOGA), JAIME CUADRIELLO (UNAM - MÉXICO), JOHN T. CULL (COLLEGE OF THE HOLY CROSS - WORCESTER), PEDRO GERMANO LEAL (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE - NATAL), DAVID GRAHAM (CONCORDIA UNIVERSITY - MONTREAL), VÍCTOR MÍNGUEZ CORNELLES (UNIVERSITAT JAUME I), JESÚS UREÑA BRACERO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA).

SECRETARÍA

SERGI DOMÈNECH GARCÍA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA).

ASESORES CIENTÍFICOS

IGNACIO ARELLANO AYUSO (UNIVERSIDAD DE NAVARRA), CHRISTIAN BOUZY (UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL), CÉSAR CHAPARRO (UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA), PETER DALY (MCGILL UNIVERSITY), AURORA EGIDO (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE (UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA), JESÚS M^o GONZÁLEZ DE ZÁRATE (UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO), VÍCTOR INFANTES DE MIGUEL (UNIVERSIDAD COMPLUTENSE), GIUSEPPINA LEDDA (UNIVERSITÀ DI CAGLIARI), SAGRARIO LÓPEZ POZA (UNIVERSIDADE DE A CORUÑA), JOSÉ MANUEL LÓPEZ VÁZQUEZ (UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA), ISABEL MATEO GÓMEZ (CSIC), JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA (UNIVERSIDAD DE MÁLAGA), ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ (UNIVERSIDAD DE SEVILLA), PILAR PEDRAZA (UNIVERSITAT DE VALÈNCIA), FERNANDO R. DE LA FLOR (UNIVERSIDAD DE SALAMANCA), BÁRBARA SKINFILL (EL COLEGIO DE MICHOACÁN).

© Los autores, 2015

© De esta edición: Universitat de València, 2015

Coordinación editorial: Rafael García Mahíques

Diseño y maquetación: Celso Hernández de la Figuera

Cubierta:

Imagen: André Félibien, *Tapisseries du Roy*, Amsterdam, ca. 1700, emb. 39.

Diseño y composición: Celso Hernández de la Figuera

ISBN: 978-84-370-9665-0

Depósito legal: V-1787-2015

Impresión: Guada Impresores, S.L.

Índice

PRESENTACIÓN.....	7
Seducidos con la emblemática, JUAN FRANCISCO ESTEBAN LORENTE.....	9
<i>Charta Lusoria</i> , VÍCTOR INFANTES.....	29
La educación de la Virgen como modelo iconográfico y como modelo social, ANTONIO AGUAYO COBO, MARÍA DOLORES CORRAL FERNÁNDEZ.....	45
El discurso retorico de <i>Luz del Evangelio</i> ante la sombra reformista, MONSERRAT GEORGINA AIZPURU CRUCES.....	59
Propuesta de identificación del túmulo de Felipe IV en Pamplona, M ^a ADELAIDA ALLO MANERO.....	67
Emblemática nas exéquias da infanta portuguesa Maria Francisca Dorotea no Arraial De Minas de Paracatu, Brasil (1771), RUBEM AMARAL JR.....	77
«Hieroglíficos y empresas» en la <i>Descripción de la traza y ornato de la Custodia</i> hispalense de Juan de Arfe, PATRICIA ANDRÉS GONZÁLEZ.....	91
Emblemática en el <i>Sferisterio</i> : tradición alegórico-emblemática del <i>Pallone Col</i> <i>Bracciale</i> , JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ.....	103
El cuerpo como emblema: ensayo de inventario a las formas no verbales de comunicación, AGUSTÍ BARCELÓ CORTÉS.....	119
Joan Miró. Hermenéutica de un «Paisaje catalán», ROBERTA BOGONI.....	127
Sirenas victorianas o la recreación de la iconografía clásica en la pintura de Sir Edward Burne-Jones y John William Waterhouse, LETICIA BRAVO BANDERAS	137
El tema del encuentro entre Abrán y Melquisedec, FRANCISCO DE PAULA COTS MORATÓ.....	153
Historieta arcana. Huellas del pensamiento barroco español en las <i>Empresas</i> <i>Morales</i> de Juan de Borja, JUAN CARLOS CRUZ SUÁREZ.....	167
Emblemática para los cautivos del corso. La fiesta pro-borbónica en el naci- miento de Luis I, celebrada por cristianos cautivos en Mequínez, MARÍA JOSÉ CUESTA GARCÍA DE LEONARDO.....	177
San Juan en Patmos y el barco como símbolo de la esperanza cercana en la salvación, SERGI DOMÉNECH GARCÍA.....	187
San Luis Obispo. Imágenes valencianas de un santo apropiado, ANDRÉS FELICI CASTELL.....	199
El Bautismo según el <i>Pontifical de la curia romana</i> y su representación icónica, PASCUAL GALLART PINEDA.....	213

El símbolo del espejo en la obra de Saavedra Fajardo, <i>Idea de un príncipe político cristiano representada en cien empresas</i> , MARÍA DEL CARMEN GARCÍA ESTRADÉ	225
La adoración del Trono de Gracia, RAFAEL GARCÍA MAHÍQUES.....	241
Lujuria y venganza desesperada. Salomé y Electra, ESTHER GARCÍA-PORTUGUÉS	253
Representaciones de Caín matando a Abel durante la edad moderna: aproximación a un tipo iconográfico, CRISTINA IGUAL CASTELLÓ	269
«Parida y donzella, ¿cómo pudo ser? El que nació de ella, bien lo pudo hacer».Emblemas para glosar la maternidad virginal de María, CARMÉ LÓPEZ CALDERÓN	279
<i>Dictionnaire des symboles, emblèmes & attributs</i> (París, 1897) de Maurice Pillard Verneuil: el simbolismo dispuesto a la ornamentación Art Nouveau, FÁTIMA LÓPEZ PÉREZ	293
El neoestoicismo como filosofía de vida para tiempos de tribulación: Goya, los desastres de la guerra y el <i>Theatro Moral de la Vida Humana</i> , JOSÉ MANUEL B. LÓPEZ VÁZQUEZ.....	305
La empresa LX de las <i>Empresas Morales</i> . ¿Y por qué un caracol?, ALEJANDRO MARTÍNEZ SOBRINO	321
Biblioteca selecta, pintura espiritual, dominio cultural: los libros de emblemas y la pintura decorativa en las Misiones Jesuíticas de la américa portuguesa (siglos XVI-XVIII), RENATA MARIA DE ALMEIDA MARTINS.....	329
La medalla expresionista alemana y... ¿la pervivencia de la tradición?, ANTONIO MECHÓ GONZÁLEZ.....	339
«Con el buril y con la pluma»: a representação moral do pecado nos emblemas de André Baião, FILIPA MEDEIROS.....	353
La sombra de Cristo. Corporalidad y sentidos en el ámbito celestial, M ^a ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ	363
El texto y la ilustración: la emblemática en los libros nupciales boloñeses del XVII, EMILIA MONTANER.....	375
La pintura emblemática de la Divina Pastora en América, FRANCISCO MONTES GONZÁLEZ.....	387
El sol eclipsado. La imagen festiva de Carlos II en Italia, JOSÉ MIGUEL MORALES FOLGUERA	403
«Juicio y sentencia de Cristo». Texto e imagen de una pintura devocional en Écija, ALFREDO J. MORALES.....	429
<i>La entrada del rey en Portugal</i> de Jacinto Cordeiro: entre la relación poética y la literatura dramática, ANTONIO RIVERO MACHINA.....	443
«Cruzados del arco iris»: una suerte de emblema musical periodístico, LUIS ROBLEDO ESTAIRE	451
El disparate del elefante: la sátira teriomórfica y la actualidad del Barroco, LUIS VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ	459

LA SOMBRA DE CRISTO. CORPORALIDAD Y SENTIDOS EN EL ÁMBITO CELESTIAL

363

M^a ELVIRA MOCHOLÍ MARTÍNEZ
Universitat de València - Grupo APES

La indeterminación teológica medieval respecto a los últimos estados del hombre, los novísimos (muerte, juicio, infierno y gloria) ha dado lugar al desarrollo de tipos iconográficos, e incluso elementos significativos, al margen de las fuentes literarias, a lo que ha contribuido la necesidad de concreción de las imágenes.

El Nuevo Testamento asegura la existencia de una retribución inmediata después de la muerte (2 Co 5,8; Flp 1,23; Hb 9,27; 12,23). Tratan del destino del alma la parábola del pobre Lázaro (Lc 16,22) y la promesa de Cristo al buen ladrón (Lc 23,43), que accede al reino de Dios inmediatamente después de dejar el cuerpo. Sin embargo, la posición oficial de la Iglesia, basada en san Agustín, era que el juicio individual de las almas tendría lugar en el Juicio Final.

No opina igual Julián de Toledo (642-690) que, haciéndose eco de la fe común de las iglesias hispánicas, redacta el *Prognosticum futuri saeculi*. Aunque no llega a formular la existencia de un juicio particular del alma, aquel queda implícito en su razonamiento teológico, pues trata sobre un segundo juicio de Cristo y expone consecuencias del primero: la inmediata bienaventuranza o la purificación del alma para alcanzar la salvación. Esta posibilidad traslada el último grado de la dimensión salvífica al momento posterior a la muerte, de manera que menos almas queden excluidas de la gloria (Julián de Toledo, 2010: 307-310), lo que condujo a la construcción de un purgatorio, que acabaría haciendo aprehensible el Más Allá a la sociedad medieval (García Herrero, 2006: 506).

El *Prognosticum* fue el primer tratado occidental de escatología cristiana y alcanzó una gran difusión en la Edad Media. Lo leyeron grandes teólogos como Beda el Venerable, Alcuino de York, Hugo de San Víctor u Honorio de Autun y lo usó Pedro Lombardo en las cuestiones *de nouissimi* de sus *Sententiae* (IV), punto de referencia para la teología escolástica, con la excepción de santo Tomás de Aquino. Asimismo, en unos sermones pronunciados entre 1170 y 1180, un discípulo de san Bernardo

expuso la idea de que la primera resurrección es la del alma y ocurre ahora, mientras que la segunda es la del cuerpo y tendrá lugar en el futuro (Bynum, 1995: 167).

364

Pero la Iglesia no se pronunció oficialmente hasta el concilio de Lyon II (1274): «aquellas almas que [...] se han purgado [...] son recibidas inmediatamente en el cielo. Las almas, empero, de aquellos que mueren en pecado mortal o con sólo el original, descienden inmediatamente al infierno, para ser castigadas, aunque con penas desiguales» (857-858 Dz 464). Y no quedó establecido como doctrina hasta que Benedicto XII (1336), en *De la visión beatífica de Dios y de los novísimos* (Trottmann, 1995), desarrolló las posibilidades que la muerte depara a las almas, poniendo fin a la controversia sobre la visión beatífica que había tenido lugar durante la década de 1330 (Williamson, 2007: 2): «inmediatamente después de su muerte [...], estuvieron, están y estarán en el cielo [...] Las almas de los que salen del mundo con pecado mortal actual, [...] inmediatamente después de su muerte bajan al infierno donde son atormentados con penas infernales» (1000 Dz 530-1002 Dz 531). Así pues, la retribución eterna que cada ser humano recibe en su alma inmortal después de la muerte implica necesariamente un juicio individual, aunque no se explicita en estos textos, antes de purificarse en el purgatorio,¹ de entrar en la bienaventuranza del cielo o bien de condenarse para siempre.

El juicio del alma es, por tanto, un tipo iconográfico poco prodigado en el imaginario artístico, pues no cuenta con un respaldo teológico perfectamente definido. Su plasmación icónica difiere considerablemente de la del Juicio Final, donde Cristo es juez. Aquí, en cambio, el Hijo de Dios muestra su faceta más misericordiosa. También María se erige en mediadora del género humano y la combinación de ambas intercesiones da lugar al tipo de la *Scala Salutis*. El apoyo de la Virgen fue especialmente proclamado por la literatura teológica desde el siglo XIV, con el *Ars moriendi* o el *tribunal misericordiae* de Juan Gerson, un proceso en el que María fuerza la sentencia favorable de Dios (Gerson, 1960: 536-539). Igualmente, oraciones como el *Ave María* («ruega por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte»), que comienza a ser atestiguada a finales de la Edad Media, implica la creencia en el auxilio de la Madre de Dios después del tránsito.

Hacia 1341, Simone Martini lleva a cabo un fresco de carácter funerario, en recuerdo del cardenal Stefaneschi (Aviñón, Notre-Dame des Doms) [fig. 1]. Junto a otras imágenes, realizó una Virgen de la Humildad, junto a la que se arrodilla el cardenal, a quien presenta un ángel. Otro sostiene un lienzo y parece descubrir a Cristo ante aquel (Williamson, 2007: 6). Alrededor, la *Salve Regina* rezaba que la Virgen sólo mostrará el fruto de su vientre «después de este destierro», es decir, tras finalizar la vida en la tierra. Pese a encontrarse en un lugar tradicionalmente asociado a imágenes del Juicio Final, la portada de la catedral, la imagen representa la comunión con Dios que Stefaneschi espera alcanzar para su alma. Tanto si su imagen alcanza a ver a María

1. La creencia popular en la eficacia de las plegarias para ayudar a los muertos, afianzada en el siglo XI, cuando el abad Odilón de Cluny instituyó la celebración de Todos los Santos, fue sancionada en este mismo concilio.



Fig. 1. Simone Martini, *Virgen de la Humildad*. Ca. 1341, Aviñón, Notre Dame des Doms, Palacio papal.

y al Niño con sus ojos físicos, como si se trata de un preludio de la visión que espera recibir en el cielo, el fresco presenta los estadios de su viaje individual desde la visión física, pasando por la visión de Cristo encarnado, hacia la visión de Dios por parte de su alma purificada (Williamson, 2007: 17-19).

Todo lo anterior es lo que se ha dado en llamar escatología intermedia, es decir, la subsistencia del alma desde el momento de la muerte corporal hasta la resurrección universal final. Julián de Toledo fue el primero en compilarla, pero la escatología del cuerpo, que había sido elaborada a partir del Nuevo Testamento y que la Iglesia aceptará tras siglos de incertidumbre, también está presente en su obra: el ser humano queda a la espera de la resurrección de la carne, cuando dejará de estar sujeto a la muerte y vivirá eternamente.

Pero el obispo de Toledo va más allá, al considerar que el ser humano, resucitado en cuerpo y alma, es más perfecto que el alma sola tras la muerte terrenal, pues la esencia de la persona reside tanto en uno como en otra. Tras la degeneración introducida por el pecado original en la condición humana, el destino que el Salvador obtiene para la humanidad es alcanzar de nuevo la perfección en comunión con Dios. Así pues, los cuerpos resucitados serán los mismos que teníamos en vida, pero inmortales, incorruptibles, eternos e ilimitados (Julián de Toledo, 2010: 300-314), si bien los honores y glorias que reciban se diversificarán según sus méritos. Los impíos, por otro lado, verán sus cuerpos devorados por el fuego en una tortura perpetua,² sin que su carne se consuma.

2. Así lo expresa Dante:

«Maestro, estos tormentos / crecerán luego de la gran sentencia, / serán menores o tan dolorosos?»

Y él contestó: «Recorre a lo que sabes: / pues cuando más perfecta es una cosa / más siente el bien, y el dolor de igual modo.

Y por más que esta gente maldecida / la verdadera perfección no encuentre, / entonces, más que ahora, esperan serlo» (Alighieri, 1993, 113).

Sin embargo, la auténtica condena será la privación de Dios, considerada la segunda muerte, la definitiva. Los condenados han muerto, a diferencia de los que están junto a Dios, pues «el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob [...], no es un Dios de muertos, sino de vivos» (Mt 22,32). Así pues, los patriarcas siguen vivos tras la muerte física, aunque aún no se haya producido la resurrección.

En este sentido, es muy interesante el cenotafio d'Étienne Yver (+ 1467), canónigo de París y Ruán [fig. 2]. Apparentemente, el difunto se presenta en un contexto de Juicio Final, aunque hay ciertos elementos y gestos que no se corresponden con este tipo iconográfico. Dos espadas salen de la boca de Cristo,³ Varón de Dolores, mientras bendice con la mano derecha y con la izquierda sostiene un libro abierto: MISEREBOR CUI VOLUERO, ET CLEMENS ERO IN QUEM MICH I PLACUERIT EXODI XXXIII [pues hago gracia a quien hago gracia y tengo misericordia con quien tengo misericordia, (Ex 33,19)]. Sobre su cabeza, reza una cartela: CLAMABANT ALTER AD ALTERUM, SANCTUS, SANCTUS, SANCTUS [Y se gritaban el uno al otro: 'Santo, santo, santo [...]'] (Is 6,3) (Gilbert, 1821: 181-185).



Fig. 2. Cenotafio d'Étienne Yver. 1467, París, Notre Dame.

3. El Nuevo Testamento describe a Cristo en el Juicio Final (Ap 1,16) con una única espada de dos filos, pues la azucena que normalmente acompaña a la espada en las imágenes, aquella apuntando a los bienaventurados y ésta a los condenados, no se menciona en el texto novotestamentario y, a pesar de ello, estas imágenes son más numerosas. Representaciones de Cristo juez con dos espadas (en lugar de una espada con dos filos) se pueden encontrar ya en el siglo XII (*Biblia de Souviny*, Moulins, Bibliothèque Municipale, ms. 1, fol. 359) y XIII (*Somme le Roi*, París, Bibliothèque de l' Arsenal, ms. 6329, fol. 54v). Más allá de una confusión con los dos filos de la espada apocalíptica, la teoría de las dos espadas, formulada por el papa Gelasio (+ 496), se fundamenta en el evangelio de san Lucas (22,35-38): una simboliza el poder espiritual y la otra el secular. Así, la espada jugó un papel importante en la formulación teórica de la relación entre el estado y la Iglesia. El canonista Huguccio (obispo de Ferrara desde 1190) consolidó la idea de que Cristo, en el que confluyen los dos poderes, le entrega al papa la *gladius spiritualis* y al emperador la *gladius materiales* (*Sachsenspiegel*, Eike von Repgow, 1336, Oldenburg, Landesbibliothek, CIM I 410, fol. 6v).

Debajo, el canónigo sale desnudo de su tumba al son de las trompetas de los ángeles, que anuncian el Juicio Final. Pide clemencia, asistido por san Esteban y san Juan Evangelista, con una interpretación libre de los salmos: NON INTRES IN JUDICIUM CUM SERVO TUO DOMINE SED MISERERE MEI. NAM IMPERFECTUM MEUM VIDERUNT OCULI TUI ET IN LIBRO TUO OMNES SCRIBENTUR [no entres en juicio con tu siervo [...]] (Sal 142,2); pues tus ojos vieron mis imperfecciones y se escribirán en tu libro (Sal 138,16)].

En el lateral del sarcófago, se leen varios versículos del Antiguo Testamento sobre la humillación y la descomposición del cuerpo, el desprecio a sí mismo y la esperanza en la misericordia de Dios: PRAEEOCUPAUERUNT ME DOLORES MORTIS. TORRENTES INIQUITATIS CONTURBAUERUNT ME. NUNC SUM VERMIS ET NON HOMO. INDUTA EST CARO MEA PUTREDINE ET SORIDBUS PULVERIS CUTIS MEA ARUIT ET CONTRACTA EST. DEUS DEUS MEUS RESPICE IN ME ET MISERERE MEI QUIA TIBI PECCAUI ET MALUM CORAM TE FECI [me rodean los lazos de la muerte, me rodean y me asustan los torrentes de Belial (Sal 17,5); Y yo, gusano, que no hombre (Sal 21,7): Mi carne está cubierta de gusanos y de costras terrosas, mi piel se agrieta y supura (Jb 7,5); Díos mío, Díos mío, Vuélvete a mí, tenme piedad (Sal 24,16); contra ti, contra ti solo he pecado, lo malo a tus ojos cometí (Sal 50,6)]. Debajo, un cadáver roído por gusanos es el transi del canónigo.

En esta imagen, llama la atención la inusitada combinación de un transi, no con su *gisant*, sino con el individuo resucitado. Cabe preguntarse, entonces, qué es lo que resucita en esta imagen. La presencia del cuerpo en descomposición podría llevar a pensar que Yver se había decantado por la creencia en la exclusiva resurrección del alma y no del cuerpo (Bialostocki, 1998: 231), a pesar de la doctrina oficial de la Iglesia. De hecho, en los transi tradicionales, las manos en plegaria del *gisant* se asocian al alma transfigurada más que a la representación de un hombre vivo (Cohen, 1973: 46). La respuesta, no obstante, la encontramos en el epitafio inferior, que expresa la esperanza de Yver por la vida eterna: HABEAT DEUS QUAM CREAUIT ANIMAM EIUS. HABET NATURA QUOD SUUM EST. EXPECTANS RESURRECTIONEM ET UTRIUSQUE VITAM AETERNAM. OPPORTET ENIM CORRUPTIBILE HOC INDUERE INCORRUPTIONEM ET MORTALE HOC INDUERE IMMORTALITATEM. [Que Dios reciba el alma que creó. La naturaleza ha recibido lo que era suyo. En la espera de la resurrección y de la vida eterna de ambas (del alma y del cuerpo). Porque es preciso que lo que se ha corrompido conozca la incorruptibilidad y que lo mortal se revista de inmortalidad (Bialostocki, 1998: 231)].

El epitafio parece situar la escena entre el momento posterior a la muerte del canónigo y su resurrección, pues dice estar en espera de la misma y reconoce que su cuerpo corrupto se ha de volver inmortal. Parecen corroborarlo las filacterias entrelazadas en las coronas de laurel de los ángulos inferiores, donde se puede leer: el alma ve a Dios. ¿Se trata, quizás, de una descripción de la imagen?

Una posible interpretación, por tanto, es que no se haya representado el Juicio Final, sino una combinación del mismo con el juicio particular del alma del canónigo,

ajena a la tradición iconográfica; en virtud de la humildad del difunto, que no se consideraría merecedor de la misericordia divina (aunque la implore). De ahí la presencia de Cristo juez (en lugar de intercesor) y la ausencia de la azucena, símbolo de aquella.

Esta insólita imagen replantea la representación del alma, que tradicionalmente había adquirido la forma de un infante por su pureza, como en el *Epitafio de la familia Scholl* (después de 1500) [fig. 3]. Así lo corroboran las fuentes: «Queriendo Dios mostrar a un monje la pureza de su alma, le hizo caer en éxtasis, en el que vio a un niño hermosísimo dentro de sus entrañas» (Cesáreo de Heisterbach, 1998: 727). En el relieve parisino, por el contrario, la vemos como un adulto, del mismo tamaño que su cuerpo (transi), con los rasgos propios de su condición (tonsura). La literatura, por otro lado, ofrece una opción muy distinta y difícilmente representable. En *Diálogo de milagros*, se la describe como «un ser espiritual de forma esférica, parecida a un globo lunar que se ve por todas partes» o como «una vasija de cristal llena de ojos por todas partes» (Heisterbach, 1998: 308). Sin embargo, generalmente se ha aceptado que el alma es similar al cuerpo: «fantasmas que parecen cuerpos» (Alighieri, 1993: 110) y que conserva sensaciones como la esperanza y la pena, la alegría y el miedo (Julián de Toledo, 2010: 298). La *Divina Comedia* se hace eco de ello:



Fig. 3. *Epitafio de la familia Scholl*. Después de 1500, Erkelenz (Alemania), parroquia de San Lamberto.

En cuanto ese lugar la circunscribe, / la virtud formativa irradia en torno / del mismo modo que en los miembros vivos:
 [...] así el aire cercano se dispone, / y en esa misma forma que le imprime / virtualmente el alma allí parada;
 [...] Y como aquí recibe su apariencia, / sombra se llama; y luego aquí organiza / cualquier sentido, incluso el de la vista.
 Por esta causa hablamos y reímos; / y suspiros y lágrimas hacemos / que has podido sentir por la montaña.
 Según que nos afligen los deseos / y los otros afectos, toma forma / la sombra, y es la causa que te admira (Alighieri, 1993: 458).

No sólo no se ve privada de los sentidos, sino que está en plena posesión de sus facultades y puede experimentar tanto el celestial descanso como los tormentos infernales. Así se desprende de Lc 16,24, donde el rico Epulón sufre las dentelladas del fuego. Éste, como el sol, tiene siempre la misma intensidad, pero las almas lo perciben de forma diferente, según la gravedad de su castigo (Julián de Toledo, 2010: 318-354). Tanto los Padres latinos, como los teólogos escolásticos, opinan que se trata de un fuego real, pues bien puede Dios utilizar un instrumento material para producir un efecto espiritual.

Aparte del fuego, Dante describe numerosos suplicios corporales para las almas del infierno: «El diente echaron (los canes) al que estaba oculto / y lo despedazaron trozo a trozo» (155); «¡Ah, cuántas llagas vi en aquellos miembros [...], de la llama ardidas!» (169); «[...] a zarpazos / toda la piel hábale arrancado» (284); «Otro, con la garganta perforada, / cortada la nariz hasta las cejas» (246); «Todos de ojos hundidos y apagados, / de pálidos semblantes, y tan flacos / que del hueso la piel tomaba forma» (441) [fig. 4]. Y, sin embargo, gritan las almas: «¡Mirad, que no iluminan / los rayos a la izquierda del de abajo, / y cual vivo parece comportarse!» (317). Así pues, es prerrogativa de los vivos tener sombra, de ahí que se dirijan a Dante como «alma que caminas con aquellos / miembros con que naciste [...]» (317).

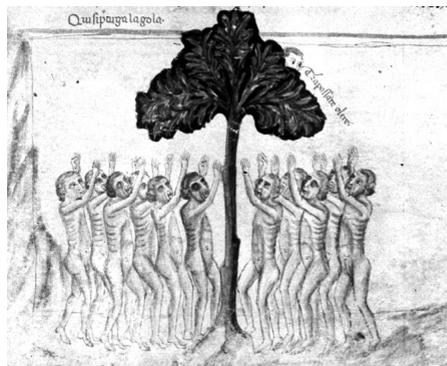


Fig. 4. Los glotoneros (detalle), Alighieri D., *Divina Comedia*. Purgatorio, canto XXIV, tercer cuarto del siglo XIV, Oxford, Bodleian Library, ms. Holkham misc. 48, fol. 105.

La visión excesivamente material del infierno dantesco contrasta con la de Julián de Toledo, que excluye su dimensión física, aunque de manera simbólica lo emplaza bajo tierra. Excluye, igualmente, la posibilidad de una localización geográfica o cósmica del paraíso o tercer cielo, como lo llama san Pablo (2 Co 12,2). Y sin embargo, plantea la existencia de un nuevo mundo, un mundo físico, para los resucitados (Julián de Toledo, 2010: 309-356).



Fig. 5. Gossen van der Weyden, *Tríptico del abad Antonius Tsgrooten*. 1507, Amberes, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

Las imágenes, naturalmente, no pueden permitirse tal vaguedad. Su medio impone una concreción física del ámbito celestial, que se corresponde normalmente con el nivel superior de la obra, como en el *Epitafio de la familia Scholl* [fig. 3]. A veces, cuando se distribuyen en un plano horizontal, se identifica el cielo con la izquierda y la tierra con la derecha, como en el *Tríptico del abad Antonius Tsgrooten* (1507) [fig. 5]. Las nubes bajo el trono del Padre indican el cielo, opuesto al espacio intermedio de Cristo, con suelo de hierba pero fondo dorado, y al natural, en el que se ubica María.

Por otro lado, el obispo de Toledo diferencia entre la contemplación de Dios por parte del alma, producida inmediatamente después de la muerte física, y la contemplación de Dios por parte del ser humano al completo después de la resurrección. Cuando Cristo venga por segunda vez (*Parousia*), todo el mundo podrá verlo debido a su naturaleza humana. Sin embargo, sólo los justos verán más allá de su humanidad, para acceder también a su divinidad, pues tendrán conocimiento del profundo misterio de Dios hecho hombre y del Espíritu Santo (Julián de Toledo, 2010: 305, 330, 337). Dado que ver a Dios es el mayor anhelo del ser humano, supondrá para ellos un gozo inmenso, del que los condenados se verán privados. A Dios, entronizado en el cielo, dirigen su mirada los ángeles, vivos y resucitados, que ocupan todavía el ámbito terrestre, en una miniatura del siglo IX (Vaticano, Biblioteca Apostólica, Cod. gr. 699, fol. 89) [fig. 6] (Kessler, 2000: 88).

La cuestión que se plantea puede parecer superflua: ¿veremos a Dios con los ojos del cuerpo o con los del espíritu? Ya el Antiguo Testamento se decanta por la primera opción: «Tras mi despertar me alzaré junto a él, y con mi propia carne veré a Dios.



Fig. 6. *Parousia*. Siglo IX, Vaticano, Biblioteca Apostólica, Cod. gr. 699, fol. 89.

jerarquización aristotélica de los sentidos que imperó en la Edad Media. Éstos se dividían en dos grupos, según un orden creciente de «inmaterialidad»: tacto y gusto implicaban un contacto físico; oído y vista percibían los objetos a distancia y eran esenciales para la vida intelectual y espiritual; mientras que el olfato quedaba entre ambos (González Doreste, 2004).

Nada más lejos, por tanto, de la teología medieval que el caracterizar al cielo con la ausencia de los sentidos (Etchelecu y Rodríguez, 2010: 109). Puede llevar a confusión que el resucitado esté libre de padecer dolor, cansancio, hambre, sed, frío o calor; pero ello se debe a una de las dotes que adornará el cuerpo glorioso de los escogidos: la impasibilidad. No es que sea insensible en absoluto, al contrario, el cuerpo entero, con todos sus sentidos, gozará de deleites intensísimos. A semejanza de Cristo, los bienaventurados resucitarán también vestidos de claridad:

De nuestro ardor la claridad procede; / por la visión ardemos, y esa es tanta, / cuanto gracia a su mérito se otorga.
Cuando la carne gloriosa y santa / vuelva a vestirnos, estando completas / nuestras personas, aún serán más gratas;
pues se acrecentará lo que nos dona / de luz gratuitamente el bien supremo, / y es una luz que verlo nos permite;
por lo que la visión más se acrecienta [...].
así este resplandor que nos circunda / vencerá la apariencia de la carne / que aún está recubierta por la tierra;
y no podrá cegarnos luz tan grande: / porque ha de resistir nuestro organismo / a todo aquello que cause deleite (Alighieri, 1993: 609).

Yo, sí, yo mismo le veré, mis ojos le mirarán, no ningún otro» (Jb 19,26-27); y también parece hacerlo el Nuevo: «Ahora vemos en un espejo, en enigma. Entonces veremos cara a cara. Ahora conozco de un modo parcial, pero entonces conoceré como soy conocido» (Co 13,12). Julián de Toledo afirma, igualmente, que la visión de Dios no será perfecta hasta que el alma se una a su cuerpo (2010: 314) y, siglos más tarde, san Bernardo (Sermón 8 sobre el salmo 90; PL CLXXXIII, 210-216) se muestra plenamente convencido de que la vista es fundamental para alcanzar la gloria.

La preferencia por la vista como medio de conocimiento refleja la

Con la dote de agilidad, el resucitado podrá trasladarse en un momento de un lugar a otro, mientras que la sutileza es el dominio total y absoluto del alma sobre el cuerpo, que quedará espiritualizado, por lo que podrá penetrar cualquier objeto, como lo hizo Jesucristo resucitado con la piedra del sepulcro.

Pero el cuerpo renacido será el mismo que habíamos tenido en vida: «Todo lo que hay de aéreo en el cuerpo humano se cambia en sutileza, lo que hay de calor en claridad, lo de tierra en inmortalidad y lo de agua en agilidad» (Heisterbach, 1998: 983). La resurrección, sin embargo, restituirá la naturaleza humana a su más perfecta condición, por lo que todos los resucitados tendrán treinta años y la estatura correspondiente a esa edad (Julián de Toledo, 2010: 343). En el caso de los mártires, las cicatrices de sus heridas permanecerán visibles, no como imperfecciones, sino luminosas (Bynum, 1995: 128), como signos del testimonio de fe que los condujo a la gloria eterna. Así es como se ha representado al primer mártir en el momento de su Resurrección, con las llagas resplandecientes de brillo [fig. 7].

Cabría esperar que la representación de Cristo en el ámbito celestial, así como la de María, implicara ciertas dificultades, pues son los únicos que disponen de cuerpo, mientras que Dios y el resto de la corte celestial, al menos hasta el día del Juicio Final, son puro espíritu. Sin embargo, esta divergencia no ha sido un problema para el arte medieval, una vez superadas las reticencias a la representación de la divinidad. En las imágenes, el alma adquiere forma humana, con la connivencia de la teología, que otorga a ésta características corporales y, salvo excepciones, no ofrece una alternativa viable. A pesar de todo, algunas obras han tenido en cuenta la diferencia entre la naturaleza exclusivamente divina del Padre y la doble naturaleza del Hijo.

La *Scala Salutis*, en una imagen alemana, no ha pasado por alto que Cristo tiene cuerpo [fig. 8]. Los distintos planos rompen con la disposición vertical, acentuando la tendencia horizontal del tríptico de Amberes [fig. 5]. María se halla en un espa-



Fig. 7. Resurrección de Cristo, Nicolás Falcó, *Seis gozos de la Virgen*. Ca. 1513-1515, Valencia, catedral.



Fig. 8. Sebastian Dayg, *Scala Salutis*. 1511, Heilsbronn (Alemania), iglesia de Santa María.

reflejan los vaivenes teológicos, sino que su poder creativo influye sustancialmente en el ideario colectivo.

cio natural, mientras que la Trinidad está inmersa en una gloria de luz rodeada de nubes. Cabe fijarse en la figura del Hijo, pues sus pies son los únicos que proyectan sombra en la esfera celeste. Y, por su dirección, es la luz procedente del ámbito terrenal la que provoca este efecto. Así pues, Cristo comparte el cielo con Dios, pero estando indudablemente en posesión de un cuerpo humano.

Así pues, el imaginario artístico no ha dejado de enfrentarse a la dificultad de confrontar el mundo material y el ámbito celeste. Las imágenes religiosas no solamente

BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, D. [1993]. *Divina comedia*, ed. de Giorgio Petrocchi, trad. y notas de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra.
- BIALOSTOCKI, J. [1998]. *El arte del siglo XV. De Parler a Durero*, Madrid, Istmo.
- BYNUM, C. W. [1995]. *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*, New York, Columbia University Press.
- COHEN, K. [1973]. *Metamorphosis of a death symbol. The transi tomb in the late Middle Ages and the Renaissance*, Berkeley, Londres, University of California Press.
- ETCHELECU, L. y RODRÍGUEZ ROMERO, A. [2010]. «Sensaciones ante el Averno. La prédica sobre las postrimerías y el infierno de Carabuco», en *Entre cielos e infiernos. Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco*, La Paz, Fundación Visión Cultural, 107-114, <<http://dspace.unav.es/dspace>> 9-8-2013.
- GARCÍA HERRERO, G. [2006]. «Notas sobre el papel del *Prognosticum Futuri Saeculi* de Julián de Toledo en la evolución de la idea medieval del purgatorio», *Antigüedad y Cristianismo*, 23, 503-514, <<http://revistas.um.es/ayc>> 9-8-2013.
- GERSON, J. [1960]. «Tenor appellationis cuiusdam peccatoris a divina iustitia ad divinam misericordiam», en *Oeuvres complètes*, París, Nueva York, vol. VIII.
- GILBERT, A. P. [1821]. *Description historique de la Basilique métropolitaine de Paris*, París.

- GONZÁLEZ DORESTE, D. M. [2004]. «A propósito de algunas reinterpretaciones de *La dame à la licorne*: ¿la sombra de Guillaume de Lorris es tan alargada?», en I. IÑARREA LAS HERAS, I. y M. J. SALINERO CASCANTE (coords.), *El texto como encrucijada. Estudios franceses y francófonos*, vol. 1, 79-96, <<http://dialnet.unirioja.es>> 9-8-2013.
- HEISTERBACH, C. De, [1998]. *Diálogo de milagros*, Zamora, Monte Casino, vol. II.
- KESSLER, H. [2000]. *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- JULIÁN DE TOLEDO [2010]. *Prognosticum Futuri Saeculi. Foreknowledge of the world to come*, Nueva York, Newman.
- TROTTMANN, C. [1995]. *La vision béatifique. Des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*, Roma, École Française de Rome.
- WILLIAMSON, B. [2007]. «Site, Seeing and Salvation in fourteenth-century Avignon», *Art History*, 30, 1, 1-25.