

EL JUICIO FINAL DE SAN NICOLÁS.

JUAN JOSÉ CALZADA TOLEDANO

RESUMEN: *Se analiza en este trabajo la iconografía del Juicio Final de la iglesia burgalesa de San Nicolás de Bari, obra de principios del siglo XVI, atribuida al maestro de los Balbases. En ella advertimos una fusión entre la iconografía propia del juicio apocalíptico y la del evangelio, su relación más inmediata con la pintura flamenca y, en ciertos aspectos, su deuda con la cultura de las antiguas civilizaciones.*

PALABRAS CLAVE: Juicio final, San Nicolás de Bari, Maestro de los balbases, Juicio Apocalíptico, Juicio Evangélico, Pintura Flamenca, Antiguas Civilizaciones.

ABSTRACT: *In this work its analyzed the last Judgment iconography of the burgales San Nicholas de Bari church, work of principles of the XVI century, attributed to the master of the Balbases. In the churh we noticed a fusion between the iconography of the apocalyptic judgment and the gospel, its immediate relation with the flemish painting and, in certain aspects, its debt with the culture of the old civilizations..*

KEYWORDS: Last judgment, San Nicholas de Bari, Master of the balbases, Apocalyptic Judgment, Evangelical Judgment, Flemish Painting, Old Civilizations.

La iglesia burgalesa de San Nicolás de Bari, probablemente en sus orígenes de estructura románica (1), presenta hoy las formas pro-

(1) LÓPEZ SOBRINO, Jesús, La iglesia de San Nicolás de Bari, Burgos, 1990, pág. 7-13



pías del último gótico y una pintura excepcional sobre tabla con el tema del Juicio Final, de principios del siglo XVI, atribuida al Maestro de los Balbases, discípulo de Alonso Sedano, posiblemente encargo de la cofradía de Ánimas, San Andrés y Todos los Santos adscrita a esta iglesia (2).

Su ubicación, al margen de si se pensó o no en una pintura mural, y no de tabla, o de si procedía o no de la iglesia de Santa María la Blanca, cabe pensar que muy posiblemente fuera el brazo occidental de la iglesia, es decir, el lado opuesto al ábside (3): si por el Este viene la vida, es decir, la auténtica luz que es Cristo, el oeste señala el final de la existencia humana y su irremediable comparecencia ante el Cristo Juez al final de los tiempos.

El propósito de este estudio es ahondar en su iconografía en un intento de ver en la obra una mezcla del Juicio Apocalíptico y del Evangélico: la separación de los elegidos y los condenados nos remite a San Mateo, pero otros aspectos, como la espada y el lirio, por

(2) IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C. en "Las Edades del Hombre", Salamanca 1988 338-345; YARZA LUACES, Joaquín, "El Juicio Final del Maestre de los Balbases en San Nicolás" (Burgos) en Estudios de Historia y Arte. Homenaje al Profesor D. Alberto C. Ibáñez Pérez, Burgos, 2005, 236-237

(3) *Ibidem*, 253-254

poner un ejemplo, están en relación con el Apocalipsis. Los tímpanos de las fachadas de nuestras grandes iglesias medievales en un principio separan bastante bien ambos temas iconográficos, pero, al final de la Edad Media, los programas iconográficos llegan a complicarse hasta tal punto que el mensaje de una obra cada vez se hace más rico y variado, a la vez que más complejo.

En tiempos del emperador Domiciano San Juan Evangelista, al negarse a dar culto a los ídolos, fue sumergido en un caldero de aceite hirviente frente a Porta Latina de Roma que le hizo el mismo efecto que un baño refrescante. Acusado entonces de magia, se exilió a la isla de Patmos en donde escribiría el Apocalipsis. Se trataba de dar una esperanza a los mártires del imperio romano a los que se les prometía la llegada del final de los tiempos con la irrupción del Juez que les compensaría con la gloria, mientras que a sus verdugos les esperaba el tormento del fuego eterno.

En el 776 Beato, un monje mozárabe del monasterio de Santo Toribio de Liébana, ante la presión de los musulmanes, escribe un "Comentario al Apocalipsis" en donde a los nuevos mártires cristianos se les vuelve a dar esperanzas de un premio final con la inminente llegada del final de los tiempos.

El auge de los Beatos viene en el siglo X y con ellos la representación en nuestras iglesias medievales del juicio apocalíptico a partir de la segunda teofanía en la que se nos muestra a Cristo en majestad en su trono, todo resplandeciente, con el arco iris y rodeado de los cuatro vivientes y de los 24 Ancianos del Apocalipsis (Ap. 4, 2-8).

A partir del siglo XII irrumpe en el arte una nueva forma de representar el Juicio Final, basada en el Evangelio de San Mateo (Mt. 24-25). Todo esto se completará con San Pablo en la primera carta a los Corintios, acerca de la resurrección de los muertos (I Corint. XV, 52) (4). Finalmente terminan por venir, sobretodo en el ocaso de la Edad Media, los juicios finales en los que se mezclan los elementos apocalípticos y evangélicos.

Asimismo en este trabajo es mi intención buscar los orígenes de las distintas representaciones que aparecen en la obra en un intento de reafirmar la idea de que la iconografía del arte cristiano mu-

(4) MALE, Emile, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, Ed. Encuentro, Madrid, 1986, 353-354

chas veces se ha limitado a adaptar y poner a su servicio los temas profanos de las antiguas civilizaciones: casos como el pesaje de las almas por San Miguel, en relación con el Anubis egipcio, o la Virgen de la Leche, adaptación del tema egipcio de Isis amamantando a Horus, son un buen ejemplo de esto.

1.- PLANO DIVINO: EL TRIBUNAL CELESTIAL.



Se compone de Cristo Juez y, como asesores, los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis o los doce apóstoles, según el texto evangélico, teniendo como abogados o intercesores a María y San Juan. Llega un momento en el que se incorporan en este colectivo santos reconocidos por la Iglesia o simplemente bienaventurados, eso sí, en una segunda fila. Otra peculiaridad iconográfica consiste en ver si aparecen como asesores o como intercesores con las manos en actitud de súplica.

Cristo Juez

En los Juicios Finales normalmente es el Hijo el que juzga, aunque contamos con algunos ejemplos, como en la fachada de la iglesia de

Santa María de Aranda de Duero, en los que aparece el Padre (5). Aquí advertimos cómo no es el Padre, el Anciano de días el que aparece (Dan. VII, 9), sino el Hijo, que suele ser representado más joven y con ciertos rasgos que aluden a su pasión (6).

Mientras que el Cristo apocalíptico suele aparecer con la espada de doble filo y rodeado del tetramorfo y los veinticuatro Ancianos del Apocalipsis (Ap. 14), el evangélico alude a su pasión mostrando las llagas, rodeado de los Apóstoles (Mt. 25, 31). Aquí tenemos una mezcla de ambos: por un lado aparece mostrando los signos de su pasión y rodeado de los Apóstoles, pero, por otra parte, hace referencia a la espada apocalíptica de doble filo.

Es el Apocalipsis el que nos habla de la llegada de Cristo con su espada de doble filo, símbolo de la justicia. Fruto de una evolución, esta se transforma en dos espadas que salen de la boca de Cristo y, posteriormente, la que mira a los elegidos, en una rama de lirio. González Celdrán afirma que el lirio, símbolo tradicional de la pureza de María, tal y como lo vemos en muchas escenas de la Anunciación, también hace alusión a Cristo y a su misericordia, razón por la cual sustituye a la espada que apunta hacia los bienaventurados. Cuenta una leyenda que el lirio surgió de una de las lágrimas de Eva al ser expulsada del Paraíso, como deseo de un dios misericordioso que busca redimir. Si seguimos esta teoría, sería propio de un debate ver si el lirio que aparece en las Anunciaciones es símbolo de pureza de María o de redención que se nos anuncia con la llegada del Niño Jesús, teniendo en cuenta que este, al margen de su presencia en el típico jarrón de esta escena, aparece en manos de San Gabriel y no en las de María. ¿El arcángel nos quiere anunciar la misericordia del Redentor que llega o la pureza de María a la que a veces alude el "Ave María gratia plena" que también suele estar en manos de Gabriel? (7).

Rodríguez Barral nos dice que Cristo puede aparecer con la túnica blanca de la escena de la Transfiguración o con el manto de púrpura con el que fue humillado, tras su flagelación, al asentir que

(5) CALZADA TOLEDANO, Juan José, Escultura gótica monumental en la provincia de Burgos. Iconografía 1400-1530. Salamanca, 2006, 45-46

(6) ÍÑIGUEZ, José Antonio, "La iconografía del Padre Nuestro" en <http://www.encuentra.com>

(7) GONZÁLEZ CELDRÁN, José Alfredo, "Daturas para la Virgen" en <http://www.entheomedia.org>

era rey, convirtiéndole sus verdugos en un rey carnavalesco que, aparte del manto, por corona tuvo que soportar la de espinas y por cetro una caña (8). Es con el manto con el que se nos muestra, como para querer reafirmar que efectivamente es el auténtico rey que tiene al mundo por escabel bajo sus pies, simbolizado en este caso por el globo terráqueo.

Su cuerpo desprende la misma luz que en el día de la transfiguración, ante la que la de los astros queda disminuida. El Apocalipsis hace alusión a la llegada del Cristo luminoso, (Ap. 4, 2-8) lo que trae consigo la representación del cípeo o mandorla en el tema de Cristo Majestad y que de alguna forma se manifiesta aquí también en su forma oval. Si el cípeo hemos de interpretarlo como luz con la que nos quiere proteger Cristo, dándonos a entender que en Él está la auténtica verdad ya que es Cristo Maestro, estaríamos representando más a un juez del que esperamos misericordia que al juez severo. En esta misma línea hemos de ver la representación del arco iris que nos recuerda el Dios que tras el diluvio se apiada de la humanidad y establece una alianza con ella.

María

Es el arte copto el que asimiló la imagen de Isis amamantando a Horus con la de María amamantando al niño Jesús, surgiendo así el tema de la Virgen de la Leche. A partir de esta escena podemos entender por qué aparece María mostrando su pecho ante Cristo Juez: pide al Hijo misericordia para la humanidad en virtud de los pechos que a Él le amamantaron.

En Santa María de Aranda de Duero el Juez es el Padre y desde el parteluz María, Virgen de la Leche, y Jesús, mostrando sus llagas, le piden misericordia. Son el mejor aval que puede presentar la humanidad ante el Padre, ya que simbolizan el alimento eucarístico: la sangre del Hijo es símbolo del vino y, la leche de la madre, del pan (9). De la misma forma que Cristo dirigiéndose al Padre le recuerda que su sacrificio no puede quedar estéril, así en San Nicolás la ma-

(8) RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, "La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la corona de Aragón" en <http://www.tdx.cesca.es/TDX-1222103-161339>

(9) CALZADA TOLEDANO, Juan José, op. cit 22-23

dre pide a Cristo misericordia en virtud de los pechos que le dieron de comer. Yarza señala su papel intercesor ante el Juez en las representaciones de los juicios desde el siglo XIII, destacando el hecho de que, en lugar de mostrar el gesto de orar por el difunto que ha de enfrentarse al veredicto del Juez, está intentando mostrar los pechos (10).

San Juan

Juntamente con María es San Juan Bautista quien intercede por nosotros ante Cristo Juez, aunque a veces es sustituido por San Juan Evangelista. Aquí claramente es el Bautista posiblemente para evitar la doble representación del evangelista en la obra: aparece barbado, mientras que el evangelista suele mostrarse imberbe, y viste la piel de animal con un manto de púrpura que suele aludir a su martirio. Es difícil saber aquí si el color de la prenda tiene esa intencionalidad, si tenemos en cuenta que entre los apóstoles hay ocho que no lo llevan.

Apóstoles

En los juicios pueden aparecer formando parte del tribunal como asesores de Cristo Juez pues ellos también se han ganado ese "derecho" en virtud de su martirio, paralelismo iconográfico con el sacrificio de Cristo, o por su adhesión incondicional a la causa del Salvador. Aquí una vez más se nos recalca la idea de la misericordia, más que la de la justicia, apareciendo en actitud genuflexa y con las manos suplicantes por la humanidad, es decir, como intercesores más que como asesores. Aunque en esta época el arte suele representarlos ya con sus atributos identificativos, aquí no ocurre, razón por la cual no podemos distinguir unos de otros, salvo en casos muy concretos. Así, de los dos apóstoles imberbes que aparecen, San Juan, siempre próximo a la divinidad como lo atestigua su evangelio y su vida como discípulo amado y siempre al lado de María, es sin duda el que está más próximo a la Madre, siendo el otro San Felipe; posiblemente el apóstol con calva que aparece detrás de San Juan Bautista sea San Pedro, con lo que tenemos cerca de Jesús al Precursor y al heredero como jefe de la Iglesia.

(10) YARZA LUACES, Joaquín, op. cit, 284-285

2.- PLANO HUMANO: RESURRECCIÓN DE LOS MUERTOS.

Ángeles trompeteros

Se encargan de anunciar la resurrección de los muertos. Curiosamente son siete, cuatro en torno al Juez y tres en la representación simbólica del paraíso, sin duda referencia a las siete trompetas apocalípticas que se ponen en manos de los ángeles tras la apertura del séptimo sello para que anuncien próximos cataclismos.

Un aerófono clásico en manos de los ángeles, sobretodo en las escenas del Juicio Final, es la trompeta de tubo cilíndrico y pabellón de campana. Deriva del "nafir", una trompeta recta árabe que entra en España en el siglo XII y evoluciona en la Baja Edad Media hacia trompetas de tubo doblado al ofrecer estas mayores posibilidades musicales, si bien en la iconografía artística va a persistir. En realidad la trompeta recta a partir del XV sólo sobrevive en fanfarrias militares.

La trompeta recta, junto con los cuernos, ha sido utilizada por los artistas para representar la tuba a la que aluden los textos bíblicos. En manos de los ángeles anuncian cataclismos apocalípticos, comparándose el sonido de la tuba con la voz de Dios (Ap. 1, 10) o llaman a los muertos en la hora del juicio final, teniendo en cuenta que los Padres de la iglesia han reconocido en los sonidos de este instrumento la voz de los propios ángeles (11).

En nuestro juicio vemos tanto trompetas rectas como una de tubo doblado, aparte de dos cornetas, instrumento a modo de pequeños cuernos, pero con agujero y boquilla, que triunfa a partir del siglo XV.

Resurrección de los muertos

Según la tradición iconográfica, tiene lugar en el Valle de Josafat. Si son siete los ángeles que llaman a los muertos a despertar, estos vuelven a ser siete, representados en el momento de salir de sus tumbas, desnudos o con el sudario cubriendo parte de su cuerpo y las manos con gesto suplicante. Es el "Elucidarium", libro escrito a comienzos del siglo XII por Honorio de Autum el que nos habla de

(11) ÁLVAREZ, Rosario en *Las Edades del Hombre. La música en la iglesia de Castilla y León*. León 1991, Valladolid, 1991, 191-192

la resurrección de los muertos en el mismo instante en que Cristo se nos muestra para juzgarnos (cap. XI y XII)

San Miguel

“Y en aquel tiempo se levantará Miguel, príncipe grande, que es el defensor de los hijos de tu pueblo; porque vendrá un tiempo tal, cual nunca se ha visto desde que comenzaron a existir las naciones hasta aquel día. Y en aquel tiempo tu pueblo será salvado; todo aquel que se hallare escrito en el libro.

Y la muchedumbre de aquellos que duermen en el polvo de la tierra, despertará: unos para la vida eterna; y otros para la ignominia...” (Dan. XII, 1-2).

El día del Juicio Final San Miguel con una balanza decidirá el destino de las almas, al pesar sus virtudes y sus vicios en un juicio justo ante el que los demonios nada podrán hacer, a pesar de sus tretas para inclinar la balanza a su favor.

Este tema tiene un origen egipcio, concretamente en el Juicio de los Muertos presidido por Osiris. Comprende entre otras temas el del peso de las acciones del difunto, representadas por su corazón, con la pluma de Maat, diosa de la justicia. Anubis es el encargado del pesaje y el monstruo Amrit está presto a devorar a quienes no pasen la prueba. En el arte cristiano Anubis se convierte en San Miguel y Amrit en Lucifer. El “Testamento de Abraham”, escrito en Egipto hacia los siglos II-III, presenta a San Miguel como ángel psicopompo que conduce a Abraham hasta el arcángel “Dokiel”, encargado del peso de las almas en la balanza. La Edad Media, sin embargo, va a convertir a San Miguel en el dueño de la balanza (12). Se trata de un tema que no está mencionado en los Evangelios, pero sí por parte de los Santos Padres, como, por ejemplo, San Agustín (13).

San Miguel representa la justicia, ante la que tenemos que comparecer todos, que no duda a la hora de combatir ante jueces falsos como Lucifer. El Apocalipsis nos describe con toda claridad su combate contra el dragón, símbolo demoniaco por excelencia (Ap. XII 7-9), cu-

(12) GUERRA, Manuel, *Simbología románica*, F.U.E., Madrid, 1978, 293-296.

(13) MALE, Emile, *L'art religieux du XIII siècle en France*, Soullisse-Martin, Niort, 1948, 377-384.

ya representación artística nace en el siglo VII en la montaña del monte Gárgano (14). El arcángel es el protector del pueblo de Israel del Antiguo Testamento y llega a ser el defensor contra Lucifer de la Iglesia del Nuevo Testamento. Su lucha contra el Mal es la de los cristianos contra el mundo del pecado.

Aquí San Miguel no aparece luchando contra el dragón, con las siete cabezas descritas en el texto apocalíptico, sino contra una representación "antropomórfica" del demonio, al que ya ha dominado por medio de la lanza crucífera, es decir, en virtud del sacrificio redentor de Cristo. En otras representaciones, en lugar de la lanza, porta la espada, arma que concuerda mejor con la imagen simbólica de la justicia, representada frecuentemente por medio de esta y la balanza.

A lo largo de la Edad Media el arcángel aparece representado con una indumentaria paralela al cambio de modas en Europa. Se trata de la única figura que hace referencia, por medio de la armadura, al momento en el que se hace esta obra, pues los demás personajes de la escena aparecen con trajes intemporales, concretamente con una túnica y un manto. Es en el siglo XV cuando se termina poniendo sobre la cota de mallas una armadura metálica, cuya introducción tiene mucho que ver con la influencia de los Misterios en el arte (15).

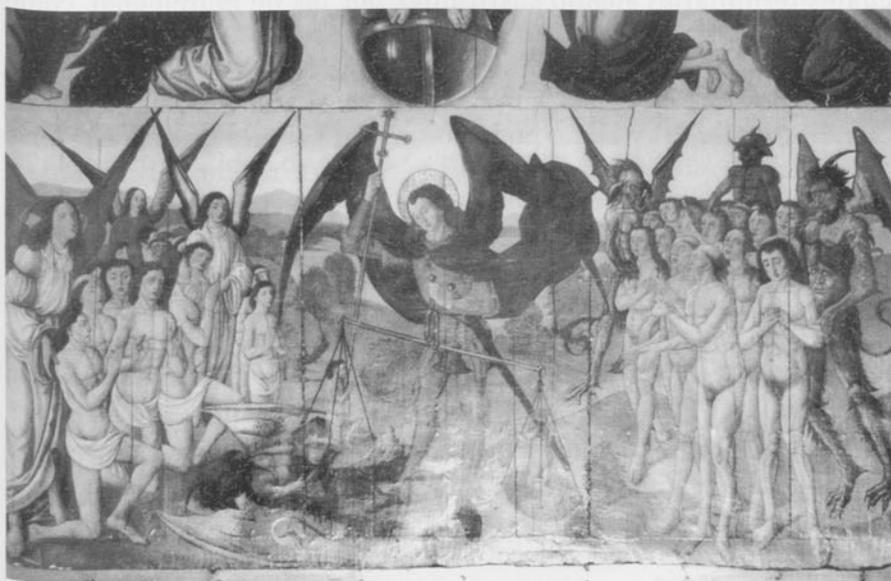
El autor a la hora del pesaje se ha servido de un hombre, para indicar las buenas acciones y de una mujer para indicar las malas, presumiblemente Adán y Eva. Ambos personajes serán sacados del Limbo por Cristo, pero siempre el arte ha dado más participación en el misterio de la Redención a Adán que a Eva: así, la calavera que suele aparecer a los pies de la cruz o en escenas como la de la Piedad se ha interpretado como la de Adán cuyo pecado es redimido por el nuevo Adán, es decir, Cristo; en Silos, en la escena del Descendimiento a los pies de la cruz aparece el sepulcro de Adán, quien saca una mano hacia afuera, de acuerdo con la leyenda de que fue sepultado en el mismo lugar en que Cristo fue crucificado.

(14) REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Ed. Serbal, Barcelona, 1997, I/1, 73

(15) MALE, Emile, *L'art religieux de la fin du moyen age en France*, París, 1949, 72

En el Pecado Original se quiere destacar la culpa de Eva por encima de la de su esposo, razón por la cual es esta la que negocia directamente con el demonio, quien muchas veces nos muestra una cara de mujer para que se entienda que el diálogo entre ambas personas es posible. En la portada aragonesa de Roda de Isábena un capitel nos muestra a un hombre implorante y a una mujer que con el dedo índice señala un elemento vegetal que está sobre sus cabezas, posible alusión al fruto que les ha hecho pecar: mientras Eva recuerda el fruto que les ha hecho pecar, Adán muestra ya un arrepentimiento y una actitud de implorar el perdón (16). En nuestra balanza Adán muestra también esa actitud implorante, mientras que Eva no, aparte de que sus vergüenzas han sido tapadas, como un bienaventurado más, mientras que ella aparece completamente desnuda, como un condenado más.

Nuestro Juicio presenta en la escena del pesaje de las almas un detalle iconográfico singular: el demonio no trata de hacer su trepa haciendo fuerza sobre el platillo de los vicios, en este caso representado por Eva, tal y como ocurre en muchas representaciones medievales sobre el Juicio Final, sino sobre el de las virtudes, en el que se encuentra Adán. Sólo se me ocurre pensar que, como a Eva ya la tiene ganada para su causa, intenta lo mismo con el "justo" Adán,



(16) RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, op. cit. 197

pues a fin de cuentas, ya lo consiguió en el Paraíso cuando este terminó comiendo de la manzana.

A ambos lados de la balanza y del juez San Miguel se han representado los bienaventurados y los condenados: aquellos a su derecha, coincidiendo con la derecha de Cristo y su misericordia y cerca de la visión simbólica del paraíso representada en la pintura, y los dignos de reprobación a su izquierda, en relación con la izquierda de Cristo Juez y la representación del infierno. Es una tradición iconográfica muy presente en los tímpanos de nuestras iglesias medievales la imagen del Cristo Juez en el centro con los bienaventurados a su derecha y los réprobos a su izquierda; mientras que aquellos están, al igual que Adán, en posición genuflexa arrepentidos y suplicando la misericordia simbolizada por el lirio que está por encima de ellos saliendo de la boca del Juez y sus vergüenzas están cubiertas por un sudario, los condenados están de pie, completamente desnudos, y con gestos de sorpresa, temor o resignación.

Los bienaventurados se encuentran acompañados por tres ángeles y los condenados por tres demonios. Los ángeles aparecen con túnicas y responden a la iconografía tradicional. Con respecto a los demonios, sus alas nos recuerdan su condición de ángeles caídos, las cuales terminarán siendo sustituidas por las de murciélago, como príncipe de las tinieblas. Su cuerpo monstruoso tiene que ver mucho con el de los sátiros en aspectos como los cuernos o las orejas puntiagudas, aunque se mezclan con otros elementos sacados de otros animales tal y como podemos ver en los pies que en este caso no son los propios del sátiro, es decir, patas de macho cabrío. Muestran gryllas, es decir, cabezas grotescas en el vientre, aunque también podrían mostrarlas en rodillas y hombros, algo propio de finales de la Edad Media, resultado de ángeles rebajados al nivel de las bestias, pues la inteligencia se ha visto sometida por los instintos más bajos, razón para que veamos cómo la cabeza ha descendido hasta el vientre. Son un recuerdo de la cabeza de la Medusa o de la Gorgona. La cabeza normal se ha convertido en bestial.

La primera pregunta que tenemos que hacernos es si el número tres responde a algo intencionado o sólo a soluciones formales de la obra, razón por la cual simplemente dejo el camino abierto a futuras investigaciones sobre el tema que corroboren o desdigan mis presunciones.

Los tres ángeles se ponen en muchas obras en relación con los ángeles que visitan a Abraham en Mambré y que representan la Tri-

nidad. No podemos olvidar que a partir del siglo XI en los juicios occidentales el Paraíso estaba representado simbólicamente por el "Seno de Abraham", un anciano que muchas veces tiene bajo su protección tres niños, aunque el número no siempre es este. Existe por otra parte la idea de considerar como ángeles psicopompos a San Miguel, San Gabriel y San Rafael. Frente a la idea de los tres ángeles como la representación simbólica de la Trinidad estaría la trilogía demoniaca en el otro lado (17). La Edad Media considera a San Miguel como un ángel psicopompo, es decir, introductor de las almas en el paraíso, de ahí que las capillas de los cementerios y las cofradías, cuyo objetivo era enterrar a los muertos estuvieran en relación con el arcángel. Se trata de una adaptación del psicopompo Mercurio-Hermes de la Antigüedad Clásica (18).

3.- LA JERUSALÉN CELESTIAL.

Mientras que en Francia se decantan mucho por mostrar el Seno de Abraham aquí, más bien, suele representarse la ciudad celeste o el jardín paradisiaco (19). La Jerusalén celeste se nos presenta como la ciudad santa que desciende del cielo a la tierra: un cuadrado amurallado con 12 puertas, tres en cada lado, imagen de las doce tribus de Israel o de los doce apóstoles, iluminado por el Cordero, normalmente figurado en el centro de dicha ciudad (Ap 21, 10-14). Aquí la idea de ciudad amurallada se ve perfectamente por medio de una arquitectura que denota claramente su dependencia de las ciudades norteñas flamencas. Yarza afirma que la visión del Paraíso puede estar en clara correspondencia con la "Fortaleza", según la "Fortalitium Fidei" de Alonso de Espina (20). Los elegidos, aunque no muestran su desnudez, tampoco aparecen con las túnicas blancas de pureza y las coronas de gloria, tal y como aparecen en otros juicios medievales.

(17) BALTRUSAITIS, Jurgis, *La Edad Media fantástica*, Ed Cátedra, Madrid, 1994, 43

(18) MALE, Emile, *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*, op. cit, 377

(19) RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, op. cit. 359

(20) YARZA LUACES, Joaquín, op. cit. 286



4.- EL INFIERNO.

La representación medieval del infierno aparece en las obras artísticas mediante la figuración de Leviatán (Job XLI, 4-25), imponente monstruo con sus fauces abiertas que deja entrever a veces las calderas hirvientes en donde los condenados se consumen. Como derivación se nos dan las versiones simplificadas por medio de la figuración de las ollas, sin la presencia ya de Leviatán, o simplemente mediante la representación de fuego. La Biblia nos da muchos ejemplos en los que el fuego es un medio de castigo que se envía a quienes están al margen de los designios de Dios (Gen. XIX, 24; Mt V, 22). La patrística nos confirma todo esto: Gregorio Nacianceno habla de un fuego que no purifica y es eterno para los perversos (21); Gregorio de Nisa dice que, para quien vive sin pecado, no existen las tinieblas ni el fuego, es decir, el infierno (22).

El infierno que se nos muestra aquí es por medio de llamas, aunque muy bien podrían estar saliendo de la boca de Leviatán. En él

(21) NACIANCENO, Gregorio, Homilías sobre la Natividad, Ed. Ciudad Nueva, Madrid, 1986, 131-132

(22) NISA, Gregorio de, Sobre la vida de Moisés, Ed. Ciudad Nueva, Madrid, 1993, 138.

vemos a los condenados, totalmente desnudos según tradición iconográfica medieval. Podemos deducir que destacan entre ellos aquellos que cayeron en el vicio de la lujuria: las largas cabelleras de las mujeres simbolizan este vicio; un demonio azota las nalgas de otra persona condenada al suplicio del fuego, etc. En la Edad Media los vicios que más se representaron fueron el de la avaricia y el de la lujuria (23).

5.- EL PURGATORIO.

Dice Emile Male que el purgatorio es un lugar de paso, lo que indica un tiempo de transición que en el día del juicio no se contempla pues se trata del final de los tiempos y el paso a la eternidad, o infierno o cielo (24). Si las llamas del infierno, presentes en esta obra, hemos de interpretarlas como la boca de Leviatán, esto en ningún caso representa el purgatorio, como sucede en otras obras medievales (25), sino el infierno.

6.- COMPARACION CON JUICIOS FLAMENCOS: ROGER VAN DER WEYDEN Y HANS MEMLING.

Cristo muestra sus llagas para ratificar que murió en la cruz por nosotros, lo que demuestra su misericordia, pero a la vez su cólera con quienes no han creído en Él (26). En las representaciones del juicio final suelen aparecer como complemento a todo esto ángeles portando las "Arma Christi". Si en el siglo XIII sólo aparecen unos pocos ángeles con los instrumentos de la pasión más significativos, como la cruz, la columna, los látigos, la corona, los clavos, la caña con la esponja y la lanza, conforme pase el tiempo los artistas integrarán cada vez más un mayor número de instrumentos. No hemos de interpretarlos en sentido derrotista por el hecho de que aludan al dolor de Cristo en la cruz, sino como muestras de su valor y heroici-

(23) RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino, op. cit. 161-166

(24) MALE, EMILE, "El gótico....." 380

(25) Un ejemplo de Leviatán como símbolo del Purgatorio lo tenemos en los baticientes de la Puerta de entrada al Claustro de la Catedral de Burgos.

(26) Leyenda Dorada

dad al enfrentarse a la muerte y terminar triunfando sobre ella. Hacen alusión al triunfo del Cristo Redentor, por lo que merecen ser puestas en un escudo de armas de la misma forma que las armas de los escudos de los reyes y nobles nos recuerdan sus heroicidades en la Reconquista (27). El juicio de Beaune, de Roger van der Weyden, tiene dos tablas con estos ángeles portadores de las "Arma Christi", no así nuestro juicio burgalés.

"Os sentaré en doce tronos para juzgar a las doce tribus de Israel" (Mt XIX, 28). Esta es la razón por la cual aparecen los apóstoles junto al Cristo Juez tanto en la tabla flamenca de Roger van der Weyden como en este juicio de San Nicolás, sólo que con una diferencia: mientras que en el Juicio de Beaune están sentados y, aunque algunos muestran las manos en actitud de súplica, parece recalcarse más su papel de asesores que de suplicantes por la humanidad, en nuestro juicio aparecen en actitud genuflexa y claramente petitoria; en la tabla flamenca, aparte de los apóstoles, aparecen también toda una serie de santos por detrás de ellos, hecho que no ocurre aquí.

Aunque el arte medieval evita el desnudo, las directrices marcadas a los artistas por libros como el "Elucidarium" o el "Speculum Humanae Salvationis" traen consigo la representación de los resucitados sin ropas o a lo sumo con sudarios: el hombre debe salir de la tierra tal y como Dios le sacó de ella, es decir, desnudo, tal y como fueron creados Adán y Eva, y, teniendo en cuenta que dicha resurrección coincide con la venida del Juez, ha de aparecer con la misma edad que la que Cristo tenía en el momento de su muerte y resurrección, concretamente con unos 33 años, razón por la cual no vemos ni niños ni ancianos entre los resucitados (28).

Los juicios finales de Roger van der Weyden y de su discípulo Hans Memling nos les presentan completamente desnudos, sin ocultar para nada su sexo. En nuestro juicio el autor se nos muestra más recatado, de suerte que la desnudez de los cuerpos de los resucitados al salir de la tumba no es completa gracias a los sudarios o la posición implorante de las manos, que en el caso de las mujeres tapan los pechos. No ocurre lo mismo en el momento de enfrentarse a la balan-

(27) PICCOLO PACI, Sara, "El poder de la apariencia" en *El mundo medieval* 9 (2002) 40-45.

(28) MALE, Emile, *op cit.* 360

za de San Miguel en donde los que se entiende que van a salvarse se cubren el sexo con el sudario, pero los que no van a superar el juicio de la balanza se nos muestran sin dicha prenda; aquellos aparecen con gestos suplicantes y más bien con un semblante tranquilo, mientras que entre los dignos de reprobación hay gestos y expresiones que denotan mayor preocupación, aunque sin llegar a mostrarnos el horror ante la condena que apreciamos en los condenados de las tablas flamencas; una mujer que aparece en el lado de los condenados intenta ocultar su sexo con una actitud semejante a las venus púdicas de la Antigüedad Clásica, un claro recuerdo a esa Eva que está en la balanza, en el platillo del vicio y que es consciente de que ha pecado, intentando ocultar su sexo de la misma forma que lo hizo en el Paraíso tras pecar y ser expulsada de él.

Roger van der Weyden nos presenta la Jerusalén celeste, símbolo del paraíso, como una iglesia. Los bienaventurados se disponen a penetrar en su interior para participar de la gracia que se les ofrece en la celebración de la eucaristía. Nos muestra la típica entrada de una iglesia a la que entran sólo los que van buscando la gracia divina, en cabeza una persona del estamento del clero, a juzgar por su tonsura.

Su discípulo Hans Memling nos muestra todo esto con más detalle: la imagen simbólica de la iglesia la vemos en la figuración por debajo del gablete de la creación de Eva, prefiguración de la iglesia de Cristo. Ya no hace falta que flanqueando la puerta aparezcan dos leones, uno fiero, rechazando a los pecadores, y otro tranquilo, invitando a entrar a los elegidos, pues en el tímpano está el Juicio Apocalíptico, de suerte que será el Juez quien se encargue de decir quiénes entran y quiénes no y, en última instancia, San Pedro, que con sus llaves nos recuerda que la puerta sólo está abierta a quienes son dignos de recompensa. Entre los elegidos vemos cómo en cabeza va el Papa, a juzgar por la tiara que lleva sobre la cabeza.

En San Nicolás, la Jerusalén Celeste no se ha representado por medio de una iglesia, sino por medio de un castillo, típica imagen del paraíso o Jerusalén Celeste en las representaciones medievales de estas tierras castellanas (29): en lugar de la portada de un templo advertimos un recinto amurallado con sus torreones y sus almenas,

(29) Así aparece la Jerusalén Celeste en los relieves angulares de Silos o en las portadas góticas de nuestra catedral.

dentro del cual destaca una especie de torre del homenaje. La idea de protección representa perfectamente una época en la que las personas buscaban seguridad, dentro de una época feudal y de continuas disputas, dentro de las murallas de una ciudad levantada sobre un cerro y rodeada por unas murallas y un foso. Pocas cosas en este juicio aluden a la época en que al Maestro de los Balbases le toca vivir, pero, algunas sí, como la indumentaria de San Miguel o la representación de esta fortaleza medieval. Entre los bienaventurados, sin niños ni ancianos por las razones expuestas anteriormente, tampoco existen diferenciaciones de clase, a no ser por una figura con tonsura que podría hacer alusión a su pertenencia al estamento eclesiástico. Estos son los primeros que entran en el templo figurado por Roger van de Weyden, no así en este juicio de San Nicolás en donde el eclesiástico no destaca sobre los demás bienaventurados.

A la hora de afrontar la visión que dan sobre el infierno los pintores flamencos y el maestro de los Balbases hemos de decir que aquí no se nos muestran en realidad diferencias: en ambos casos tenemos representada la boca de Leviatán y los condenados están completamente desnudos, destacando, en mi opinión el vicio condenable de la lujuria. Es llamativo que tanto en un caso como en el otro, aparte de no haber ancianos y niños, por las razones expuestas anteriormente, no exista diferenciación entre clases sociales, en el sentido de que no aparecen claramente representados los tres estamentos propios de una sociedad medieval, en una época en la que las danzas de la muerte tenían una gran importancia. Sin embargo me llama la atención la tonsura de algunos tanto entre los bienaventurados como entre los condenados, como si se quisiera destacar al estamento eclesiástico, más claramente en las tablas flamencas en donde incluso, en el caso de Roger van der Weyden, se presenta al Papa entre los asesores del Cristo Juez, y Hans Menling, presenta al Papa entre los bienaventurados. La pregunta es: ¿Por qué el Papa está representado como alguien digno de gloria, al igual que algunos eclesiásticos y, paradójicamente, algunos de sus miembros aparecen entre los condenados? ¿Por qué en estas obras la única diferenciación social que existe es en relación a la representación del estamento eclesiástico y no el aristocrático? No se muestra para nada estamento de los caballeros con sus típicas armaduras, en alusión a su función militar. Simplemente intento abrir futuras investigaciones que puedan decirnos hasta qué punto pueden influir los

dictados narcisistas de los Papas o las adulaciones hacia ellos de quienes encargan las obras, así como, en el caso de los condenados, la plasmación de los vicios en los que se encontraba la iglesia de la Baja Edad Media. Es por estas fechas cuando el Papa Julio II, consciente de que su Iglesia necesita de una reforma, piensa llevarla a cabo, pero el Concilio de Letrán no se convoca hasta 1512, un año antes de que muera el Papa, razón por la cual poco pudo hacer. Su sucesor, León X, nada importante hará en favor de dicha reforma, dando cada vez más motivos a Lutero, gran protagonista de la reforma protestante, para su queja.

CARLOS PALANCA MELERO

Dr. en Historia del Arte. C. "La Rueda", Ercos (Burgos)

RESUMEN: En este artículo se estudian los más destacados acontecimientos y elementos ceremoniales relacionados con la muerte de los arzobispos de Burgos durante la Edad Moderna, tales como el fallecimiento de la enfermedad, la agonía y la administración del viático, la preparación y adorno del cadáver, la exposición y exequios del cadáver, el enterramiento y sus múltiples aspectos: composición, organización, itinerario, oficios religiosos, conflictos que genera, levantamiento de túmulos y traslado de la tumba. Asimismo se estudia la sepultura de los arzobispos, las misas y otras oraciones y fiestas. Se ven también cronológicamente el fallecimiento de los papados en conexión con las profecías reformistas de la Colección General de Espolias y Víctimas creada en virtud del Concordato de 1527.

Palabras clave: Arzobispo, Burgos, Edad Moderna, ceremonial funerario, viático, túmulo, tumba, sepultura, misa, oración, exequios, espolio.

ABSTRACT: This article deals with the most outstanding events and ceremonials related to the death of archbishops of Burgos during the Modern Age, such as the death of illness, the agony and the administration of viaticum, the preparation and adornment of the body, the exposure and exequies of the body, the burial and its multiple aspects: composition, organization, itinerary, funeral services, problems generated by the burial, the raising of tombs and transfer of the tomb. Also, the burial of the archbishops, the masses and other prayers and feasts are studied. The chronological death of the pontificates in connection with the reformist prophecies of the General Collection of Spoils and Victims created in virtue of the Concordat of 1527.

