

ICONOGRAFÍA DEMÓNICA EN EL RELIEVE DE SAN MIGUEL DE LA CATEDRAL DE JAÉN

Por *Emilio Luis Lara López*
Universidad de Jaén

RESUMEN

Uno de los relieves de la fachada de la catedral de Jaén, el de San Miguel arcángel, muestra unos demonios con unos rasgos formales basados en el Manierismo. En la historia del arte, la figuración demoníaca arranca de Grecia, se perfila en la Edad Media y se concreta definitivamente durante el Renacimiento.

Abstracts

One of the relieves of the front of the cathedral of Jaen, Angel Saint Michael, show a demons with a formal lines based on The Mannerism. In the history of the art, the demoniac figuration comes from Greece, it continues in the Early Middle and it concretes definitively during the Renaissance.

INTRODUCCIÓN

ANTES de centrarnos en el altorrelieve de San Miguel de la fachada de la catedral jaenera, vamos a realizar un barrido sincrónico de la evolución iconográfica de la figuración demoníaca en el arte occidental, focalizando nuestra atención en Grecia –punto de partida–, en el medievo y en el Renacimiento, pues es esencial para entender las referencias que se tuvieron en el Barroco para esculpir el relieve que nos atañe.

ORÍGENES ICONOGRÁFICOS: LA ÉPOCA CLÁSICA GRIEGA

La iconografía demoníaca hay que relacionarla principalmente con las representaciones del dios Pan. Esta divinidad maléfica guarda asociación con el campo, con lo agreste, por lo que la dualidad campo/ciudad es notoria. Pan encarnará las fuerzas oscuras naturales –la barbarie– en contraposición con la civilización, materializada en la *polis* –un lugar antropizado.

A medida que el culto a Pan cobre mayor importancia, los artistas se verán obligados a representar más frecuentemente los entornos naturales (1). Este dios menor se identificará con los parajes de la naturaleza, y por ende, con las fuerzas más ocultas e imprevisibles de la *psique*.

La distinción de Lisipo entre cómo parece ser la gente y cómo es en realidad –la oposición entre la apariencia y la esencia– puede aplicarse no sólo a los problemas ópticos de la representación –el aspecto formal–, sino también al problema de la personalidad humana. Durante siglos, los griegos habían advertido los vínculos existentes entre el aspecto físico y el carácter del hombre. Los héroes homéricos son bellos, aristocráticos y de nobles –elevados– pensamientos. De forma que la voz *aischrós* (*feo*) también llegó a significar *malo*, y el vocablo *kalós* (*bello*) adoptará asimismo el significado de *bueno*. Por ello, Pan adoptará un aspecto grosero, zoomorfo –cabeza y patas–, y de estatura menor que la humana –por una ley jerárquica iconográfica.

LA ESTATUARIA HELENÍSTICA: AFLORA LA FEALDAD

En la época helenística, surge en el arte una búsqueda de galvanizar –hacer aflorar– la psicología de los personajes en sus representaciones figurativas, ya fuera en piedra o en bronce. Los artistas, en consecuencia, se preocuparán por la apariencia del retrato en aras de una lectura psicofísica. La corriente realista reaparecerá en la Hélade en el siglo IV a.C., y serán varios los factores desencadenantes: el papel del teatro evocador de los héroes desaparecidos, la importancia creciente de la filosofía –empapando con sus doctrinas cada vez a más capas sociales– que descubre la nobleza –de procedencia divina– del pensamiento bajo la fealdad silénica de Sócrates (2), y

(1) ONIANS, John: *Arte y pensamiento en la época helenística*. Alianza Forma. Madrid, 1996, pág. 74.

(2) Nos referimos al retrato de Sócrates que se encuentra en Roma, en el *Museo Nazionale*. CHARBONNEAUX, J.: *Grecia helenística*. Colección *El universo de las formas*. Aguilar. Madrid, 1971, pág. 212.

la curiosidad de los griegos por los tipos extraños o exóticos –recordemos la vastedad del imperio alejandrino y los contactos con las culturas orientales–. Esta terna factorial determinará una renuncia progresiva a la abstracción idealizada, y luego, la aceptación de ciertos detalles fisonómicos –desagradables, grotescos o abiertamente deformes– y la expresión de la personalidad individual. El arte helenístico supondrá un alejamiento de la idealización –aunque nunca la abandonará del todo– y un acercamiento a la individualización retratística.

El dios Pan seguirá representándose, y un buen ejemplo lo hallamos en el grupo erótico de la escuela de Delos de *Afrofita, Eros y Pan* (Atenas, Museo Nacional). En este tema grupal, el personaje masculino (Pan) es agresivo, rudo, mientras que el femenino se resiste. Pan es una divinidad encarnadora de la vitalidad rústica, de las fuerzas agrestes sin domeñar. En esta escultura, Pan adolece de la primigenia figuración diabólica: tiene cuernos –trasvasados del macho cabrío–, el cabello está trepanado y formando gudejas, las orejas son animalísticas, le cuelga la sicalíptica lengua –semeja una suerte de apéndice bucal obsceno– y la nariz es chata. Este achatamiento nasal será una característica que aparecerá también en algunos retratos de filósofos presocráticos.

En un aspecto formal, las estatuas cuya cabeza aparece rasurada por entero, tenían para griegos y latinos un significado de servidumbre, según decía Pierio Valeriano en el libro XXXII de sus *Jeroglíficos* (3).

ICONOGRAFÍA DEMÓNICA EN EL MEDIEVO

Hemos de destacar el auge que experimentó la iconografía de las tentaciones de Cristo, pues la representación del demonio tentador resultaba embarazosa para los artistas, no sabiendo a ciencia cierta qué partido tomar para la plasmación pictórica del *ángel caído*, y vacilaron entre dos fórmulas contrapuestas: una facción artística imaginaba a Satanás revestido de la forma más terrorífica posible, completamente cubierto de pelo (como en Plaimpied), con cuernos sobre la frente, alas de murciélago y pies con garras; otros artistas pensaron que con un aspecto tan animalesco el diablo no habría podido engañar a Cristo ni por un momento, y lo representaron con una apariencia tranquilizadora, disfrazado de ángel o de monje. Es esta úl-

(3) Tomamos esta idea de RIPA, Cesare: *Iconología*. Akal. Madrid, 1996.

tima fórmula la que prevaleció en el arte italiano del Quattrocento, en los albores del Renacimiento, o entre los artistas románicos de los Países Bajos.

En el caso concreto de *La tentación de Cristo* de Duccio, el demonio tiene grandes alas de murciélago, su piel es rojiza y la cabeza recuerda los rasgos de Marsias (4), con poblada barba y aspecto de edad madura.

En otro ámbito de *tentaciones*, concretamente en las que atañen a San Antonio, en la obra de Gherardo Starnina, un grupo demoníaco le infringe vejaciones al santo, siendo los demonios zoomorfos y alados, destacando en todos ellos sus cabezas animalescas.

En su retablo de la catedral de Salamanca, Niccolò Florentino representa al demonio con hábito de monje, pero con alas de murciélago y dos cuernos que despuntan a través de su capuchón.

En las *Escenas de la vida de San Rainiero*, de Andrea da Firenze, una terna de demonios aparece con patas velludas y con un fuerte aspecto general animalesco, presentando cada ente satánico una doble cornamenta: una pareja de cuernos curvada (del tipo del macho cabrío) y otra pareja de cuernos enhiesta.

Del mismo autor anterior, la *Crucifixión* es una obra en la que se nos muestran unos pequeños demonios voladores atormentando al Mal Ladrón en el Calvario. En un detalle del fresco, vemos cómo un demonio, aupado en el travesaño de la cruz, tiene una cabeza de aspecto envejecido, denotando el cruel paso del tiempo; tanto es así que es un *demonio alopécico*, con preclaros síntomas de calvicie, y esta manifestación iconográfica de los demonios con el cráneo pelado se convertirá en una constante en el Renacimiento y Barroco, y ello por la asociación establecida entre la cabeza sin cabello y la calavera.

Nuevamente, Andrea de Firenze, en el *Descenso al Limbo*, sitúa en una esquina de la composición a una cuadrilla demoníaca dotada de alas de murciélago plegadas, estando uno de los espíritus malignos con la cabeza rapada (sólo mantiene un mechón de cabello), siendo por ende el único coronado con cuernos. Estos demonios sí están concebidos con una figuración

(4) Marsias, en la mitología griega, era un sileno frigio orgulloso de su talento para tocar la flauta. Tras competir con Apolo en un torneo musical, fue vencido por el dios y condenado a ser desollado vivo. En este aspecto hay que recordar, desde un punto de vista iconográfico, la prodigiosa obra helenística *Marsias suspendido*, conservada en el parisino Museo del Louvre.

humana (tan sólo las cabezas tienen rasgos animalescos), con las costillas muy marcadas.

En *El infierno*, de Nardo di Cione, los moradores del averno serán serpientes (herencia judaica en la representación del Mal), centauros (un trasvase de la mitología helénica) y demonios alados que ya tienen piernas en lugar de patas, desembarazándose de la figura animal.

Un célebre grabado de Lucas de Leyden continúa con esa concepción, pues el demonio se oculta bajo el capucho de un monje, mas bajo el hábito se ven sus patas de macho cabrío.

En el siglo XIII, en la vidriera de la catedral de Troyes, el diablo tiene dos serpientes en el cabello y alas en los talones, lo que lo emparenta iconográficamente con las gorgonas griegas y con el dios Hermes, al coger de ambos unos apéndices característicos.

Los autos sacramentales, que eran muy populares, ejercieron un influjo fundamental sobre la manera de representar el Juicio Final y a los demonios relacionados con este tema escatológico. Desde el siglo XII, y especialmente en el siglo XIII, la figura del demonio estaba bastante influida por el sátiro clásico, provisto de cuernos, cola, pezuñas y muy peludo. Pero desde comienzos del siglo XIV apareció un tipo aún más grotesco con alas de murciélago, cuerpo escamoso y forma de avispa, que se combinaba en el arte florentino con el tipo del sátiro griego.

EL RENACIMIENTO

En los albores del Renacimiento, Luca Signorelli realizará los frescos del *Duomo* de Orvieto. En un detalle de *El infierno*, unos demonios fibrosos (de claro influjo de la estatuaria clásica) agarran a hombres y mujeres para transportarlos en volandas hacia el submundo satánico. Un demonio luce una airosa mata de pelo rubia, mas otro, de mirada sombría y rasgos faciales personalizados, tiene el cráneo pelado, sin atisbo de cabello, naciéndole tres cuernos helicoidales. En la misma obra al fresco, en un detalle del *Anticristo*, el demonio que se esconde tras la figura de Cristo (su opuesto) es ya de una total figuración humana, brotándole dos cuernos de la cabeza, que también se nos muestra calva. En esta magna obra (empezada en 1500 y finalizada cuatro años después), Luca Signorelli se inspiró en la literatura clásica y apocalíptica: los Evangelios apócrifos, la *Legenda Aurea* y las revelaciones de Santa Brígida (publicadas hacía pocos años y muy divulgadas).

Así, por ejemplo (5), en el fresco titulado *La antesala del infierno*, aparece la barca de Caronte y el demonio Minos castigando a un pobre condenado, estando este pasaje tomado de la *Divina Comedia* de Dante (*Infierno*, canto III). En el detalle de *La Bajada a los infiernos*, un demonio tiene un aspecto de estatua clásica tanto por su coloración (grisácea, imitando a la piedra) y por su musculatura y pose, estando las cuencas de los ojos vacías, la cabeza rasurada y dos cuernos brotando de las sienes (6). En el detalle de *Los condenados*, un demonio vuela con sus alas de murciélago desplegadas, llevando a lomos a una triste condenada; la policromía del demonio es de tonos rojizos, y el cráneo vuelve a estar sin cabello alguno, saliéndole una pareja de cuernos de las sienes. Y estas tétricas imágenes volverán a ser retomadas por Miguel Ángel para decorar los muros de la Capilla Sixtina.

Miguel Ángel, en su *Juicio Final* de la Capilla Sixtina, pintará unos diablos de forma humana, aunque grotescos y horribles, porque aparecen concebidos como hombres distorsionados y deformados debido a sus vicios y pecados. Se trata de una asunción de la idea platónica de la belleza (estamos en un contexto de eclosión de las escuelas neoplatónicas), y la apariencia externa horripilante no es sino un trasunto de un alma encenagada.

Floris, en su *Juicio Final* pintado en 1565, dispondrá a demonios atando bruscamente a los condenados y encadenándolos para arrojarlos a las simas infernales. Los demonios son musculosos, prosiguiendo la línea de *terribilitá* miguelangelesca. Uno de ellos tiene muy marcada la espina dorsal siendo su cabeza muy animalesca. Sin embargo, otro que aparece en un lejano segundo plano, presenta un cráneo (humano si bien con rasgos faciales deformes) rasurado y con cuernos.

EL SIGLO XVII: LA CATEDRAL DE JAÉN

Respecto al programa iconográfico de la catedral giennense, está «basado en esculturas exentas y relieves, se distribuye adecuadamente por la fachada a fin de acentuar el tono apoteósico y triunfal del conjunto. Todo aparece en dos planos longitudinales; uno sobre la línea de impostas de las puertas, junto a ellas o sobre ella; el otro coronando la balaustrada del ático.

(5) Extraemos este dato del artículo de ROMERO GARCÍA, Eladi: «La Legenda Aurea», publicado en *Historia 16*, núm. 132, págs. 60-66.

(6) GUADALAJARA MEDINA, José: «Hacia el Nuevo Mundo», *Historia 16*, núm. 273, págs. 30-39.

En el primero, las *calles* alternan relieve (sobre las puertas) con figuras de bulto redondo (en los espacios intermedios)... Los relieves sobre las puertas representan a Santa Catalina, Patrona de Jaén, a la derecha; San Miguel en el de la izquierda, y en el centro, sobre la llamada Puerta del Perdón, la Asunción de la Virgen» (7).

Nos referimos ahora a uno de los altorrelieves de la fachada de la catedral de Jaén, concretamente, al de San Miguel, esculpido por Pedro Roldán en parte (8), que corona una de las puertas de acceso al templo catedralicio. En dicho relieve, San Miguel, con adarga (con las iniciales *Q. S. D.*) y blandiendo una espada flamígera (de connotaciones genesíacas), ataca y somete a unos demonios ayudado de varios ángeles, que enarbolan a su vez una pica (rematada en una cruz) y una antorcha (símbolo de fuego purificador y de Cristo como *lux mundi*).

En el relieve, hay seis demonios (el número apocalíptico del Anticristo) en la zona inferior, abalanzándose y amontonándose sobre las llamas infernales, cuyas lenguas ígneas se aprecian en uno de los ángulos inferiores. La media docena demónica tiene alas de murciélago, manteniéndolas plegadas, pues al estar dominados estos seres malignos por el arcángel, no se disponen a remontar el vuelo. El demonio dispuesto en situación central, en cuya espalda apoya el pie San Miguel, tiene rabo. Una nota común a todos ellos es el tener las orejas puntiagudas (una herencia de la iconografía de Marsias, de Pan y de los sátiros griegos). Cuatro de los demonios lucen guedejas en la cabeza, y una pareja tiene el cráneo pelado. Y ninguno dispone de cuernos.

Estos demonios, para nosotros, mantienen claras analogías con los pintados por Luca Signorelli en la catedral de Orvieto, sintetizando las similitudes formales en los siguientes puntos:

–La musculatura es de resonancias renacentistas, siendo demonios corpulentos, nimbados de *terribillitá*.

–Las manos están finamente esculpidas, y se les dota de gran protagonismo visual, componiendo unos gestos de terror (un demonio se lleva la

(7) GALERA ANDREU, P. A.: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII en Jaén*. Caja General de Ahorros de Granada. Granada, 1979, pág. 169.

(8) GALERA ANDREU, P. A.: *La catedral de Jaén*. Everest. León, 1983, pág. 13.

mano a la zona occipital), de sorpresa, de resignación (hay un puño cerrado), y ello en aras de otorgar dinamismo y elegancia a la escena.

–Las caras de los demonios son un muestrario gestual de pánico, lindando con lo grotesco: cejas enarcadas, bocas entreabiertas, pómulos salientes, ojos rehundidos, frente surcada de profusas y profundas arrugas y barbillas sobresalientes.

–El único demonio que está recostado (en trance de sometimiento) agarra con fuerza una serpiente (símbolo satánico) de boca abierta y amenazante (recuerda inevitablemente a la tensión *agónica* –en el prístino sentido etimológico– del grupo helenístico del Laoconte). Y en un detalle de *La bajada a los infiernos*, Signorelli pinta un demonio de tez rojiza y negruzca con una sierpe enroscada en su cintura.

–El cabello dispuesto en mechones o guedejas es muy parecido al de uno de los demonios de la catedral Orvieto (en un detalle del *Infierno*).

–Los cráneos pelados, sin cabello, como trasunto calavérico, los vemos en una pareja de demonios de la catedral de Jaén.

–En Orvieto los demonios también llevan rabo.

–En ambas catedrales, los seres demoníacos aparecen desnudos, desprovistos de ropa, recalcando su poderosa musculatura.

–Las orejas son puntiagudas, lanceoladas.

–Las alas son de murciélago.

Para recapitular, el influjo de los frescos de Signorelli de la catedral de Orvieto se patentiza en Miguel Ángel, en sus pinturas de la Capilla Sixtina, y la iconografía demoníaca quedaría ya configurada y cerrada en el Manierismo, siendo asumida y plasmada en el altorrelieve de San Miguel de la catedral de Jaén. Así, hemos creído demostrar cómo la figuración demoníaca es un eje transversal que germina en la Grecia Antigua, pervive con variantes en la Edad Media y eclosiona en el Renacimiento y Barroco. Es, por tanto, un ejemplo arquetípico de una pervivencia de la antigüedad, del clasicismo, en modelos artísticos de la modernidad.

BIBLIOGRAFÍA

- ORTEGA SUCA, A.: *La catedral de Jaén: unidad en el tiempo*. C. O. A. A. O. Jaén, 1991.
- VV. AA.: *Jaén. La catedral*. Junta de Andalucía y Ayuntamiento de Jaén. Jaén, 1985.
- POLLITT, J. J.: *El arte helenístico*. Nerea. Madrid, 1989.
- ONIAN, J.: *Arte y pensamiento en la época helenística*. Alianza Forma. Madrid, 1996.
- ROBERTSON, M.: *El arte griego*. Alianza Editorial. Madrid, 1985.
- RIPA, C.: *Iconología*. Akal. Madrid, 1996.
- RÉAU, L.: *Iconografía del arte cristiano Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.
- PANOFSKY, E.: *El significado de las artes visuales*. Alianza Forma. Madrid, 1987.
- MURRAY, L.: *El alto Renacimiento y el manierismo*. Destino. Barcelona, 1995.
- ANTAL, F.: *El mundo florentino y su ambiente social*. Alianza Editorial. Madrid, 1989.