

PERFILES ENCUBIERTOS. EL DIABLO EN LA PINTURA DE PEDRO BERRUGUETE

María Jesús Zamora Calvo

Universidad de Valladolid

Entre lo lascivo y lo obsceno, entre lo tentativo y lo monstruoso, se proyecta la imagen del diablo en la iconografía de finales de la Edad Media y comienzos del Renacimiento. Es ahora cuando el demonio aparece con garras, cabello desordenado y orejas puntiagudas; su cara generalmente se caracteriza de una manera grotesca, contrahecha y repugnante, con los ojos hundidos y la piel arrugada; su cuerpo en la mayoría de los casos toma rasgos humanos, aunque en ciertas zonas se muestre cubierto de escamas o abundante pelo, pudiendo estar dotado de cola, barbas de chivo, alas, cuernos, etc. Con estos atributos, Satanás se convierte en uno de los motivos más reiterados en las artes plásticas de la Europa Occidental.

Representaciones de este tipo muestran al diablo privado de belleza, armonía, realidad y estructura; sus formas cambian caóticamente y es como una distorsión de lo que debería ser la naturaleza angélica. El fin que se persigue con ello es el de asustar, controlar y dirigir a una sociedad demasiado golpeada por pestes, guerras, hambres y miserias¹. El pavor se instala en cuadros, grabados, fachadas y demás manifestaciones artísticas, generando un ambiente represivo contra lo que el mal evoque. En esta situación, el «príncipe de las tinieblas» se erige como la causa principal de las desgracias acontecidas en esta época.

Sin embargo, debemos precisar que la figura del demonio no siempre queda reproducida de una manera tan horrenda en la historia de la humanidad. Así, por ejemplo, en el arte cristiano primitivo apenas aparece e incluso directamente es ignorada en los frescos de las catacumbas. Encontramos una de sus primeras representaciones en un mosaico localizado en San Apollinare Nuovo de Ravenna (fig. 1), datado alrededor del año 500. En él, Cristo está sentado en el Juicio Final; a su derecha se observa un ángel rojo junto a unos corderos; y a su izquierda, un ángel azul-violeta detrás de unos machos cabríos. Otra de las ilustraciones más antiguas se halla en los muros de la iglesia de Baouit en Egipto (siglo VI). Aquí aparece como un ángel caído, luciendo una sonrisa un tanto irónica, pero en ningún momento se percibe algún rasgo que denote fealdad².

Es en el siglo IX cuando las figuras que adquiere el diablo aumentan rápidamente en número y variedad. La razón de este auge se debe a la popularidad de las

homilías y las historias de vidas de santos, en donde los poderes del mal desempeñan papeles destacados en la labor didáctico-moral promovida por la Iglesia³. Y ya en los siglos XI y XII, se produce la primera gran «explosión diabólica» que nos muestra: un demonio de ojos rojos, cabellos y alas de fuego, como en el Apocalypse de Saint Sever; el diablo devorador de hombres de Saint Pierre de Chauvigny (fig. 2); los inmensos demonios de Saint Lazare en Autun⁴; las criaturas infernales que, en Vézelay⁵ (fig. 6), Moissac o Saint Benoît sur Loire⁶, instigan, poseen o torturan a los humanos [Mâle (1912); Charcot y Richer (1972); y VV. AA. (1976)]. Asimilado por el código feudal como un vasallo innoble, Satanás hace su gran entrada en nuestra civilización. Si anteriormente es un mero ente teológico [Bujada (1955); McGuire (1976), pp. 18-79; Harris (1977)], en estos siglos se concreta en los muros y capiteles de las iglesias, a través de imágenes tan temibles, como ridículas y divertidas. Gracias a ello se consigue que cada día se vaya haciendo más familiar⁷.

A medida que va transcurriendo la Baja Edad Media, la atmósfera en Europa se vuelve agobiante, hasta el punto de que las artes quedan salpicadas por formas monstruosas, retorcidas y demoniacas, a cual más espantosa y aterradora [Teyssedre (1991)]. En este sentido, *La Divina Comedia* [Alighieri (2000)] señala simbólicamente el paso al Renacimiento, el momento a partir del que surge un mundo surrealista en torno al satanismo. Esta obsesión se plasma en la iconografía a través de dos formas esenciales: una alucinante imaginería infernal y un seguimiento detallado de las tentaciones empleadas por el demonio para hacer pecar a los hombres⁸.

A raíz de la peste negra, iglesias, catedrales, cementerios, casas, etc., son decorados con los suplicios padecidos por los condenados, tal y como se refleja en los muros del Campo Santo de Pisa y en la capilla Strozzi de Santa María Novella de Florencia, por poner un ejemplo. Un testimonio a este respecto nos lo proporciona una serie de frescos poco conocidos, localizados en la iglesia de San Gimignano. Se trata del infierno de Taddeo di Bartolo, pintado en torno a 1396, en cuyo centro prevalece un Lucifer enorme, con cabeza de ogro, cuernos y manos fuertes, con las que machaca a los pecadores. En el resto de las pinturas que componen el conjunto, aparecen diversos demonios extrayendo los intestinos a los envidiosos, haciendo vomitar a los avaros, impidiendo comer a los glotones y hundiendo estacas en los senos de las mujeres pérfidas [Meiss (1951)].

En esta línea, Jerónimo Bosco recrea un universo conturbado donde las angustias infernales alcanzan su mayor plasticidad [Owen (1970); Le Goff (1984); y Mâle (1912), pp. 468, 469]. En los *Juicios Finales* de Viena y de Brujas y en el tríptico del Museo del Prado, la locura y la maldad diabólicas desencadenan el sadismo, la barbarie y la sinrazón. En *El jardín de las delicias* (fig. 4) se muestra un falso paraíso terrenal: la fuente de la juventud en la que retozan hermosas mujeres blancas y negras, los frutos deliciosos, las flores de colores tan delicados y luminosos que permiten pensar en una miniatura persa. Pero la intrusión de lo lujurioso, incluso de lo impúdico, sugiere que se trata de un espejismo demoniaco. A través de un tubo transparente, un rostro extraño mira una rana bajo la esfera de cristal donde dos enamorados se acarician. A la izquierda de la esfera vigila una lechuza, el pájaro del diablo; a la derecha, un hombre desnudo se hunde en el abismo. Además, la hoja central del tríptico está enmarcada por el auténtico paraíso

so terrenal —el de Adán y Eva—, irremediablemente perdido, y por el infierno donde son castigados los que se entregan a las alegrías sensuales.

En el *Infierno* de Viena, El Bosco nos presenta a un demonio, con cabeza de pájaro, que conduce a un condenado a su cabaña. Otro lleva sobre un hombro un bastón donde cuelga un hombre atravesado por una flecha. Satanás, cubierto por un turbante, tiene ojos ígneos, fauces de bestia, cola y patas de rata. En el lugar del vientre aparecen las parrillas de un horno. Los infiernos sucesivos de El Bosco se integran en una larga serie de pinturas, que desde los hermanos Van Eyck, pasando por Henri Bles, hasta culminar con Miguel Ángel y su Capilla Sixtina, se dedican al tema del Juicio Final y, por tanto, a la descripción detallada del abismo [Patch (1956); Kappler (1986); y Mode (1980)].

Con cierta frecuencia se repite el tema de San Miguel matando al diablo; sin embargo, es más raro ver a este arcángel luchar contra los ángeles rebeldes. La caída de los seguidores del mal ha sido un motivo raramente retratado; además, cuando se ha hecho, el demonio y sus secuaces quedan definidos por características grotescas, como si el bello Lucifer, que a partir de su caída se convierte en Satanás, hubiera desaparecido por completo. En este sentido, a principios del siglo XV encontramos una excepción notable en una Iluminación de los hermanos Limbourg (1415), incluida en *Les Très Riches Heures du Duc de Berri* (fig. 3). En ella, Dios y sus huéspedes se encuentran en lo alto, mientras que los ángeles sublevados descienden en dos hileras a izquierda y derecha del cuadro, formando una especie de galón que culmina con la figura de Lucifer a su entrada en el Infierno. Las líneas dentro de las que se enmarcan los ángeles rebeldes están decoradas en azul y oro; y dada la composición formal de la obra, el ojo humano sigue las hileras descendentes hasta llegar al punto donde éstas convergen, al clímax donde se sitúa Lucifer. A su vez, este movimiento se ve reforzado por el incremento gradual del tamaño de los seres expulsados. En esta obra se nos muestra a un diablo que es más grande que Dios; y quizá una de las cosas más sorprendentes es que sea bello⁹.

Por otra parte, el historiador Jurgis Baltrusaitis [Baltrusaitis (1993)] considera que la iconografía demoniaca europea de los siglos XV al XVII queda influida por elementos procedentes de Oriente, que vienen a reforzar sus aspectos más terroríficos. A China, por ejemplo, se deben turbas de diablos con alas de murciélago y senos de mujer, dragones de alas membranosas, gigantes de enormes orejas, con un único cuerno en la frente, etc. A este respecto, las tentaciones de San Antonio presentan analogías curiosas con las sugerencias que la tradición atribuye al propio Buda. Al igual que el ermitaño cristiano, Zakyamuni se halla sometido a pruebas que pretenden, por un lado, asustarlo y, por otro, seducirlo. Debe resistir a gigantes, a proyectiles, a la noche, al ruido y al diluvio, pero también a muchachas de pechos desnudos. De esta escena se enriquece la fantasía tanto de El Bosco, como de Mandyn, Huys, Bles, Patinis, Brueghel, etc., para evocar símbolos lascivos y grotescos en sus obras, persiguiendo con ello un fin moralizador, que prevenga al hombre de cualquier incitación diabólica por la que pueda perder su alma.

En un momento como éste, en el que ya palpita la nueva mentalidad renacentista [Ferguson (1969); Garin (1961); Kristeller (1987); y Vickers (1990)], Pedro Berruguete¹⁰ no se resiste a la tentación de plasmar la imagen que tiene del

diablo en una de sus creaciones más graves y rigurosas, la *Crucifixión* (1490)¹¹, obra de elevada calidad, muy cuidada en sus detalles (fig. 5). Ésta es una pieza de pequeño formato, destinada muy probablemente a la devoción privada, por lo que se contemplaría a una distancia muy corta. Para representar el drama del Calvario, Pedro Berruguete opta por desnudar la escena, reproduciendo tan sólo a Jesucristo muerto en la cruz, en el momento en que los dos ladrones que le acompañan en su agonía están rindiendo cuentas de sus actos. De este modo, la imagen que tiene el fiel al contemplar a Cristo es más directa, más personal, carente del dolor inductor de María y de sus discípulos. La idea que se quiere transmitir con ello es que Jesús, en sí mismo, se convierte en garantía de salvación individual [Silva (1998); y VV. AA. (1985)].

Posiblemente, lo que más llama la atención en ella es la forma en que Pedro Berruguete representa el marco en el que transcurre este pasaje de la Pasión. El problema que le plantea la altura del Gólgota lo resuelve situándolo en primer plano. A sus pies coloca una calavera y unos huesos, que simbolizan, a parte del nombre de la colina, el lugar donde fue enterrado Adán; aluden, por tanto, al primer hombre por cuyo pecado muere Jesucristo. Al fondo, tras el valle, en una posición elevada, se encuentra Jerusalén. Conectando los dos planos, el artista paredaño traza un camino que baja hacia el valle desde el Calvario. Por él se vislumbra a María, sostenida por Juan. Encima de la cruz del ladrón malicioso, vemos a un pequeño diablillo, dispuesto a agarrar el alma del infeliz que aun estando en las puertas de su muerte no quiere arrepentirse. El modo en que Pedro Berruguete concibe el espacio en esta escena manifiesta una gran habilidad, originalidad y capacidad creadora, ya que no recurre a los esquemas más repetidos que se ejecutaban en su tiempo.

En cuanto a la representación que hace del demonio, este autor lo percibe como un ser diminuto, mitad animal mitad humano, de un color rojizo apagado, vestido con un breve taparrabos, bastante peludo, con ojeras de buey, nariz chata, cuernos cortos, pelo rizado y alborotado, alas de murciélago y un torso levemente musculoso. El rictus de su cara infunde terror. Su mirada profunda y maligna, dirigida al impenitente está llena de perversidad, de codicia, de hambre a punto de ser saciada. Sus brazos membrudos, terminados en unos dedos finos y largos, se dirigen a la cabeza del condenado, ya desmayada hacia atrás, con el deseo de atrapar la ánima que en breve se escapará de ese cuerpo.

Pedro Berruguete presenta a este diablo prácticamente desarropado, ya que en esta época la desnudez conecta con la idea del pecado¹². En el arte cristiano el desnudismo se intenta evitar siempre que sea posible. Sólo se pinta sin ropa a Adán y Eva -aún puros e inocentes- y a Lucifer. La diferencia fundamental radica en que los primeros fueron creados así, desnudos, mientras que Satanás hubo de sufrir una transformación para llegar a tal estado. Expulsado de la sociedad, el demonio corito nunca podrá ser salvado, según el pensamiento de San Agustín [Agustín (1992-2002)]. Además en la Europa medieval y renacentista, los criminales son conducidos sin nada que cubra su cuerpo por las calles de la ciudad [Douglas (2000)]. La desnudez se considera un símbolo de contaminación, una mancha procedente de los dioses paganos que debe ser borrada de la conciencia cristiana¹³.

Sin embargo, aunque el artista paredeño pinte a su demonio desnudo, parte de sus atributos físicos se hallan cubiertos por una especie de faldilla o taparrabos. Debido a la rusticidad y simpleza de la pieza, este trapo hecho jirones se interpreta como un signo propio de alguien que se sitúa fuera de la comunidad, un marginado, un ser incivilizado. Es probable que la falda del diablo proceda de las representaciones griegas de sátiros, en las que éstos muestran orgullosos los falos. De ahí que sea posible que Pedro Berruguete, por pudor y respeto a la escena que en la tabla se está recogiendo, cubra a su diablillo con una telilla anudada a la altura de sus genitales.

Pese a que el torso de este demonio carece de vello, siendo además musculoso dentro de las proporciones del cuerpo, su parte inferior está llena de pelo, tanto es así que sus patas se asemejan con las de un mono, un animal que en la Edad Media es considerado por los cristianos representación del pecado y la lujuria [Cirlot (1997), p. 314]. Este rasgo, junto con los cuernos, las pezuñas, las orejas puntiagudas y el rabo, proceden del dios pagano Pan [Bernheimer (1952)]. Todos ello supone una seria y segura amenaza para la mayor parte de los castellanos, que en esta época desconocen la cultura clásica.

El cabello desastrado o en forma de llama es otro signo más con el que Pedro Berruguete quiere indicar que el diablo ha sido expulsado de la vida cívica. El pelo ardiente nos transmite una sensación de salvajismo, poder y animalidad. Quizás signifique el infierno, aunque las fogaradas también pueden reflejar la naturaleza etérea de los ángeles buenos. Puede que derive del cabello grasiento y tirado hacia arriba de los bárbaros, que se peinaban así para aterrorizar a sus enemigos; o de los retratos de las monedas griegas, donde vemos con frecuencia pelos desordenados o encendidos semejantes a los que tiene este demonio [Mellinkoff (1983), pp. 31-46; Berg (1951); y Reau (1958)].

Todo él es rojo, el color de la sangre o de las llamas del infierno, que también indica el pecado o la vergüenza que siente por su rebeldía ante Dios. Su tonalidad es bastante lívida, ya que esta degradación cromática está asociada con la muerte, los heréticos, los cismáticos y los magos¹⁴. Dispone de un par de alas, pero no son las emplumadas de los ángeles, sino las pellejudas de los murciélagos, como señal de su tenebrosidad y su ceguera. Estas alas pesadas baten el aire en vano, son incapaces de elevación alguna y, según la *Divina comedia*¹⁵, mueven los vientos que congelan las corrientes de agua del infierno cuando se hunden en el Cocito y, filtrándose a través de la tierra, excitan las mentes mortales a pecar, de modo paralelo a como la luz de Dios emociona a los corazones humanos.

En definitiva, Pedro Berruguete en esta tabla recrea el tema de la crucifixión de una manera muy personal, al incluir la imagen del diablo sin advertir que con ello se podría desacralizar una escena tan importante como ésta en el arte cristiano. Libre de toda atadura marcada por la tradición o represión ideológica, el artista castellano nos muestra su concepción del demonio, a través de un retrato cuya apariencia en conjunto es bastante repulsiva y espantosa, como si este engendro fuera el causante de la muerte de Cristo y del consiguiente enfado de Dios. Parece como que por su culpa el cielo se tornara cada vez más oscuro, más tétrico, teñido de agonía, ensordecedor, a punto de desplomarse sobre el mundo. La inarmonía, la absurdidad y la distorsión de sus formas dan la sensación de ser un reflejo del mal

que obstruye el plan de Dios para el hombre. La fealdad de este ser patético, que en otro tiempo había sido un ángel de luz, contrasta con la belleza y la blancura del cuerpo ya inerte de Cristo crucificado. Al pecar de orgullo, Lucifer se atreve a desafiar a su Hacedor y su caída del cielo transforma todo su encanto en espanto, desagrado y pavor. Por ello su figura se refleja disimulada entre unos pinceles que guardan una técnica y un estilo únicos, los del maestro Pedro Berruguete.

NOTAS

¹ En este tiempo se suceden, como en procesión macabra, todo tipo de catástrofes: pestes, hambrunas, oleadas de campesinos famélicos que se agolpan en las ciudades, aumento en el número de vagabundos, una crisis demográfica aguda, etc; en definitiva, los tres rasgos dominantes son: la carestía en la vida, el crecimiento de la miseria y la propagación de las enfermedades [Biraben (1975); Glass (1978); y Wrigley (1985)].

² Durante la Alta Edad Media, al diablo se le caracteriza como un tentador (*Biblia de San Gregorio Nacianceno* –Biblioteca Nacional de París, entre los siglos VI y IX) o como un héroe abatido (decoraciones de ciertas iglesias orientales de la misma época); es decir, no es todavía un monstruo repulsivo [Levron (1935); y Villeneuve (1961)].

³ Los artistas medievales y renacentistas, como los homilistas monásticos y mendicantes, utilizan a menudo escenas de horror para intimidar a los espectadores e inducirlos a mejorar su modo de vivir; incluso San Agustín recomienda demorarse en escenas infernales para instruir a los rústicos [Bataillon (1993); Bremont, Le Goff y Schmitt (1982); y Cátedra (1994)].

⁴ Lo más destacado de la catedral de Saint Lazare en Autun es su tímpano, donde Gislebertus esculpe un *Juicio Final*. En él Cristo, que es con mucho la figura más grande, cubre todo el semicírculo, desde donde surge el resto de elementos que se desprenden de su poder. Este tímpano sorprende porque en él el escultor ha utilizado convenciones para crear lo que Luther Link denomina «expresionismo bizantino» [Link (2002), p. 141]. Las entradas al Paraíso y al Infierno resultan absurdamente pequeñas. Los diablos disponen de un cuerpo muy alargado. Sobre los condenados desnudos vemos a un Satanás macabro que presenta un torso esquelético y estirado. A su lado, hay dos diablos de mayor tamaño y de aspecto más fiero, arrojando a los condenados a la boca del infierno ayudados de tridentes y cadenas [Seidlmayr (1953), pp. 99-114; y Grivot y Zarnecki (1960)].

⁵ Se ha establecido una relación entre las esculturas de Vézelay y el *Elucidarium*, catecismo que redacta a principios del siglo XII un alemán llamado durante mucho tiempo Honorius de Autun. Esta obra contiene una sistematización y una vulgarización de los elementos demonológicos diseminados en los escritos cristianos desde los orígenes de la Iglesia y, por otra parte, es el primero que reúne de forma coherente las penas del infierno [Lefèvre (1594)].

⁶ En ningún otro lugar encontramos unos capiteles románicos tan singulares como en esta iglesia, fechada en el siglo XI. Buena parte de ellos retratan al diablo sin recurrir al prototipo de Pan ni siquiera como fuente indirecta. En el lado derecho de uno de los capiteles, Satanás y un ángel, probablemente San Miguel, traen hacia sí a un personaje desnudo y sin atributos sexuales. El ángel parece agarrarlo con más fuerza, ya que además de sostener su brazo izquierdo pone la palma abierta en su cabeza. El lado opuesto del capitel presenta la misma escena. El contraste que se establece entre el rostro beatífico del ángel y los rasgos del diablo trata de ilustrar la tenacidad del mal por hacerse con el mayor número de víctimas [Grivot (1981); Levron (1935); y Hugues (1968)].

⁷ Los habitantes de la Europa Moderna creen en Satanás como un ser real, al que acusan de los males, las dolencias, las enfermedades, los infortunios, en definitiva, las crisis que padecen. El temor desmesurado al demonio se asocia, en la mentalidad común, con la sermoneada llegada del fin del mundo. Pero, sin duda alguna, esta opinión no habría calado tan profundamente en la sociedad si el teatro y, sobre todo, la imprenta, no se dedicaran a difundir tanto el pánico como la atracción hacia lo satánico [Cilveti (1977); y Pavia (1959)]. ⁸ «Mucho antes de Dante habían circulado por Europa algunos relatos fantásticos relativos a los tormentos del infierno. Unos procedían de Oriente, como la

Visión de San Pablo, que se remonta por lo menos al siglo IV. Arrebatado fuera de la tierra, el apóstol de los gentiles llega a las puertas del imperio de Satán. Luego, en el curso de su horroroso periplo, ve árboles de fuego en cuyas ramas están colgados los pecadores, hornos, un río donde los culpables están más o menos sumergidos profundamente según la naturaleza de sus vicios; finalmente, el pozo del abismo, del que sale una espesa humareda y un olor intolerable. Elementos de la *Visión de San Pablo* se encuentran en las leyendas irlandesas, en particular en la *Visión de Tungdal*, cuyos horrores no tienen nada que envidiar a los que pudieron leerse luego en *La Divina Comedia*. [Delumeau (1989), p. 365].

⁹ «Habrá de ser Milton, en el siglo XVII, el que imagine a un Satán en el Infierno en el que permanece aún el brillo primigenio que una vez tuviera Lucifer. De igual modo, los románticos del siglo XIX recrearon al ángel Lucifer a partir de una reinterpretación de las causas que motivaron su caída. Sin embargo, aún hoy suele ignorarse que fue en realidad en el siglo V cuando los Padres de la Iglesia establecieron la primera y más relevante interpretación sobre los motivos por los cuales el ángel Lucifer fue expulsado del Cielo.» Link (2002), p. 32.

¹⁰ Nace en Paredes de Nava (Palencia) hacia 1450. Las primeras noticias que tenemos de él lo relacionan en Italia con Federico de Montefeltro, Duque de Urbino, célebre humanista para quien trabaja. En dicho país se empapa de renacimiento, aunque sin renunciar a su castellanidad en la asimilación de las novedades de la pintura de esta época. Tras doce años de formación regresa a Castilla la Vieja donde comienza a dejar huellas de su arte, entre las que destacan: el Retablo de la Virgen en Becerril, las tablas que se exhiben en el Museo Diocesano de Arte Sacro en el Palacio Episcopal de Palencia, el Díptico de la Pasión en la Catedral de Palencia y, sobre todo, las tablas con la historia de la Santa Cruz y los cuatro Evangelistas y otra sobre San Pedro de Verona en el Museo de Paredes de Nava. Muere el 6 de enero de 1504 en su villa natal [Nieto y Pérez (1990); y Alcolea (1979), pp. 37-56].

¹¹ Esta tabla queda incluida en el denominado *Díptico de la Catedral*, que actualmente se expone en el Museo Catedralicio de Palencia.

¹² Este concepto del desnudo se opone frontalmente con el que existía entre los nobles romanos. Para ellos la desnudez atlética era un signo de estatus y, dado que en los baños públicos se desarrollaba gran parte de la vida social, aparecer desnudo frente a personas de igual o menor condición era un hecho cotidiano [Brown (1987), p. 245].

¹³ En la tradición pictórica y escultórica clásica existen numerosos ejemplos de desnudos; teniendo en cuenta que los eclesiásticos cristianos toman a los dioses paganos como «diablos», se entiende que demonios han de mostrarse siempre de tal modo, sin ningún atavío [Tuchman (2000)].

¹⁴ El rojo se asocia con el mal en el Egipto antiguo como el color del desierto estéril y de la sangre. En la Edad Media se cree que la gente pelirroja es dañina [Russell (1995), p. 147, 237 y 262, 263; y Kirschbaum (1940), pp. 209-248].

¹⁵ Puede incluso animar los cuerpos de los muertos. Dante había creído que Branca Doria y Miguel Zanche estaban vivos sobre la tierra, pero se entera que en realidad estaban muertos y eran utilizados por Satanás como títeres.

BIBLIOGRAFÍA

- Agustín (1992-2002)
 AGUSTÍN: *La ciudad de Dios*. Trad. Lorenzo Riber, Madrid, C.S.I.C., 1992-2002.
- Alcolea (1979)
 ALCOLEA, Santiago: "Pedro Berruguete", *Grandes de la Pintura*. vol. II, Madrid, Sedmay, 1979.
- Aliguieri (2000)
 ALIGUIERI, Dante: *Divina comedia*. Trad. Abilio Echeverría, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
- Baltrusaitis (1993)
 BALTRUSAITIS, Jurgis: *Le Moyen Age fantastique*. Paris, Flammarion, 1993.
- Bataillon (1993)
 BATAILLON, Louis-Jacques: *La prédication au XIIIe siècle en France et Italie. Études et documents*. Aldershot-Hampshire, Variorum reprints, 1993.
- Berg (1951)
 BERG, Charles: *The unconscious significance of Hair*. London, G. Allen & Unwind Ltd., 1951.
- Bernheimmer (1952)
 BERNHEINMER, Richard: *Wild men in the Middle Ages: a study in art, sentiment and demonology*. Cambridge, Harvard University Press, 1952.
- Biraben (1975)
 BIRABEN, Jean-Noël: *Les hommes et la peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*. Paris, Mouton, 1975.
- Bremont, Le Goff y Schmitt (1982)
 BREMONT, Claude, LE GOFF, Jacques y SCHMITT, Jean-Claude: *L'Exemplum*. Turnhout, Brepols, 1982.
- Brown (1987)
 BROWN, Peter: *A History of Private Life, I*
 «From Pagan Rome to Bizantium». London, Veyne, 1987.
- Bujada (1955)
 BUJADA, Jesús: *Ángeles, demonios, magos y teología católica*. Madrid, Razón y Fe, 1955.
- Cátedra García (1994)
 CÁTEDRA GARCÍA, Pedro M.: *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994.
- Charcot y Richer (1972)
 CHARCOT, Jen Martin et RICHER, Paul: *Les Démoniaques dans l'art*. Amsterdam, B.M. Israël, 1972.
- Cilveti (1977)
 CILVETI, Ángel L.: *El Demonio en el Teatro de Calderón*. Valencia, Albatros, 1977.
- Cirlot (1997)
 CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 1997.
- Delumeau (1989)
 DELUMEAU, Jean: *El miedo en Occidente. (Siglos XIV-XVIII). Una ciudad sitiada*. Trad. Mauro Armíño, Madrid, Taurus, 1989.
- Douglas (2000)
 DOUGLAS, Mary: *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Trad. Aurelio Garzón, Madrid, Siglo XXI, 2000.
- Ferguson (1969)
 FERGUSON, Wallace K.: *The Renaissance in historical thought. Five centuries of interpretation*. Cambridge, University of Cambridge, 1969.

- Garin (1961)
GARIN, Eugenio: *La cultura filosófica del Rinascimento italiano*. Firenze, Sansoni, 1961.
- Glass (1978)
GLASS, David Victor: *Población y cambio social. Estudios de demografía histórica*. Trad. Ana María Kindelán, Madrid, Tecnos, 1978.
- Grivot (1981)
GRIVOT, Denis: *Images d'anges et de démons*. La Pierre-qui-Vire, "Zodiaque", 1981.
- Grivot y Zarnecki (1960)
GRIVOT, Denis y ZARNECKI, George: *Gilbertus: Sculpteur d'Autun*. Paris, 1960.
- Harris (1977)
HARRIS, Errol E.: *The Problem of Evil*. Milwaukee. Marquette University Publications, 1977.
- Hugues (1968)
HUGUES, Robert: *Heaven and Hell in Western Art*. London, Weindenfeld & Nicolson, 1968.
- Kappler (1986)
KAPPLER, Claude: *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*. Trad. Julio Rodríguez Puértolas, Madrid, Akal, 1986.
- Kirschbaum (1940)
KIRSCHBAUM, Engelbert, "L'angelo rosso e l'angelo turchino". *Rivista di archeologia cristiana*, 1940, pp. 209-248.
- Kristeller (1987)
KRISTELLER, Paul Oskar: *El pensamiento renacentista y las artes*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Taurus, 1987.
- Le Goff (1984)
LE GOFF, Jacques: *The Birth of Purgatory*. London, Scolar, 1984.
- Lefèvre (1594)
LEFÈVRE, Yves: *L'Elucidarium et les lucidaires*. Paris, 1594.
- Levron (1935)
LEVRON, Jacques: *Le Diable dans l'art*. Paris, Éditions Auguste Picard, 1935.
- Link (2002)
LINK, Luther: *El Diablo. Una máscara sin rostro*. Trad. Pedro Navarro, Madrid, Síntesis, 2002.
- Mâle (1912)
MÂLE, Émilie: *L'Art religieux à la fin du Moyen Age*. Limoges, Ducourtieux et Gout, 1912.
- McGuire (1976)
MCGUIRE, Brian Patrick: *God, Man and Devil in Medieval Theology and Culture*. Copenhagen, Université de Copenhagen, 1976.
- Meiss (1951)
MEISS, Millard: *Painting in Florence and Sienna after the Black Death*. Princeton, Princeton University Press, 1951.
- Mellinkoff (1983)
MELLINKOFF, Ruth: "Judas's Red Hair and the Jews". *Journal of Jewish Art*, 9, 1983, pp. 31-46.
- Mode (1980)
MODE, Heinz: *Animales fabulosos y demonios*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Nieto y Pérez de Ayala (1990)
NIETO, Víctor y PÉREZ DE AYALA Juan: «Berruguete»: *Los Genios de la Pintura Española*. Madrid, Sarpe, 1990.
- Owen (1970)
OWEN, Douglas David Roy: *The Vision of Hell*. Edinburgh, Scottish Academic Press, 1970.

Patch (1956)

PATCH, Howard Rollin: *El otro mundo en la literatura medieval*. Trad. José Hernández Campos, México, F.C.E., 1956.

Pavia (1959)

PAVIA, Mario N.: *Drama of the Siglo de Oro. A study of magic, witchcraft and other occult beliefs*. New York, Hispanic Institute in the United States, 1959.

Reau (1958)

REAU, Louis: *Iconographie de l'Art Chrétien*. Paris, P.U.F., 1958.

Russell (1995)

RUSSELL, Jeffrey Burton: *Lucifer. El Diabolo en la Edad Media*. Trad. Rufo G. Salcedo, Barcelona, Alertes, 1995.

Seidlmayr (1953)

SEIDLMEYR, H.: "Art du démoniaque et démonie de l'art". (Ed.) Enrico Castelli, *Filosofía dell'arte*, Roma, A. Signorelli, 1953, pp. 99-114.

Silva Maroto (1998)

SILVA MAROTO, Pilar: *Pedro Berruguete*. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1998.

Teyssedre (1991)

TEYSSEDRE, Bernard: *Il Diavolo e l'Inferno*. Genova, ECIG, 1991.

Tuchman (2000)

TUCHMAN, B.: *El espejo distante: el calamitoso siglo XIV*. Trad. José Antonio Gutiérrez-Larraya, Barcelona, Península, 2000.

Vickers (1990)

VICKERS, Brian: *Mentalidades ocultas y científicas en el Renacimiento*. Trad. Jorge Vigil Rubio, Madrid, Alianza Universidad, 1990.

Villeneuve (1961)

VILLENEUVE, Roland: *Il regno del diavolo. Il satanismo nell'arte e nel mondo*. Trad. Arnaldo Pini, Firenze, Vallecchi, 1961.

VV. AA. (1976)

VV. AA.: *Diable et diableries. La représentation du diable dan la gravure des XVIe et XVIIe siècles*. Genève, Musée d'art et d'histoire, 1976.

VV. AA. (1985)

VV. AA.: *Pedro Berruguete*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1985.

Wrigley (1985)

WRIGLEY, Edward Anthony: *Historia y población: introducción a la demografía histórica*. Trad. José Juan Toharia, Barcelona, Crítica, 1985.



1. *Separación de la ovejas de las cabras*. Mosaico. San Apollinare Nuovo. Ravena. H. 500.



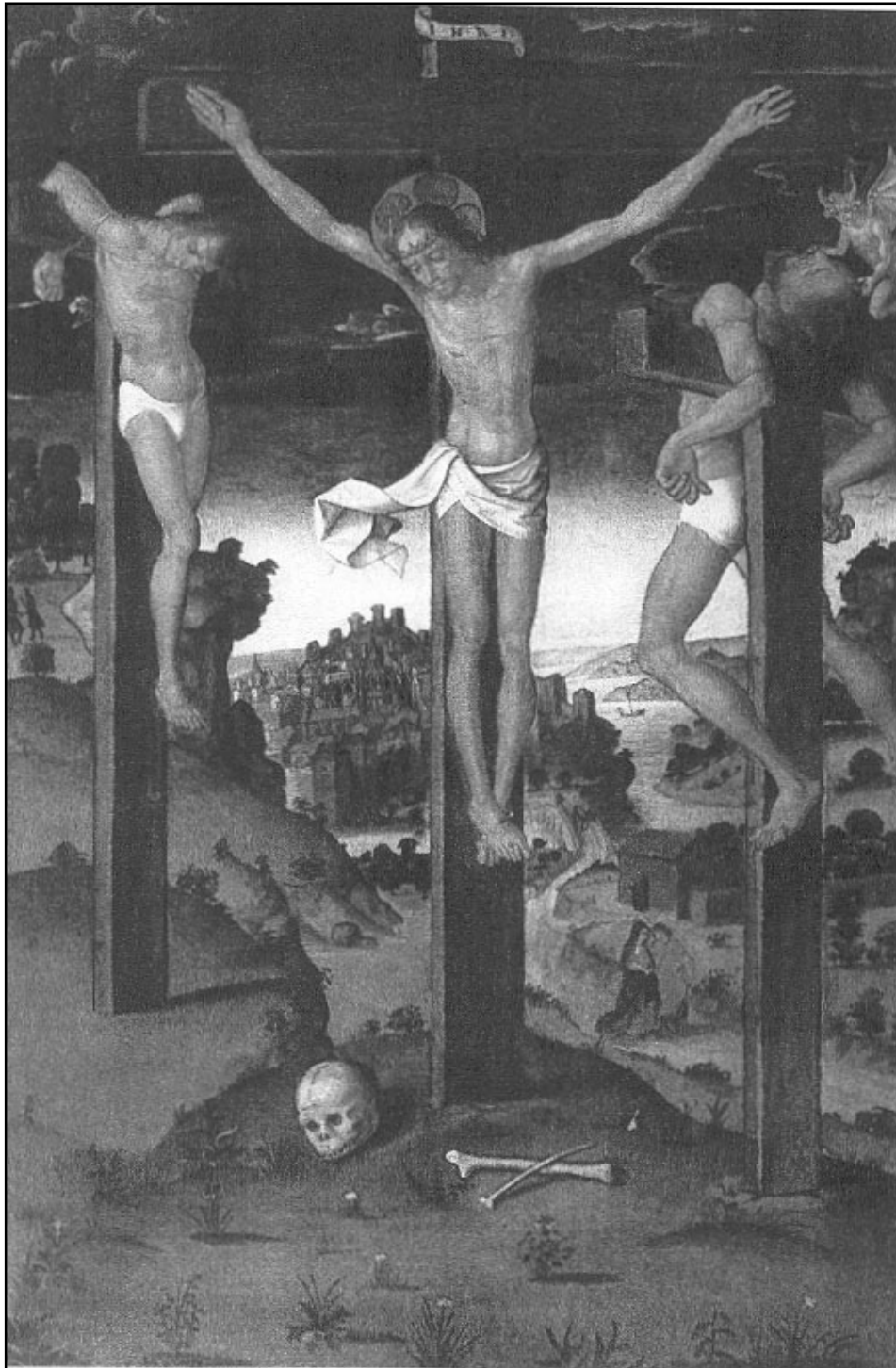
2. Capitel de Saint Pierre. Chauvigny. H. 930



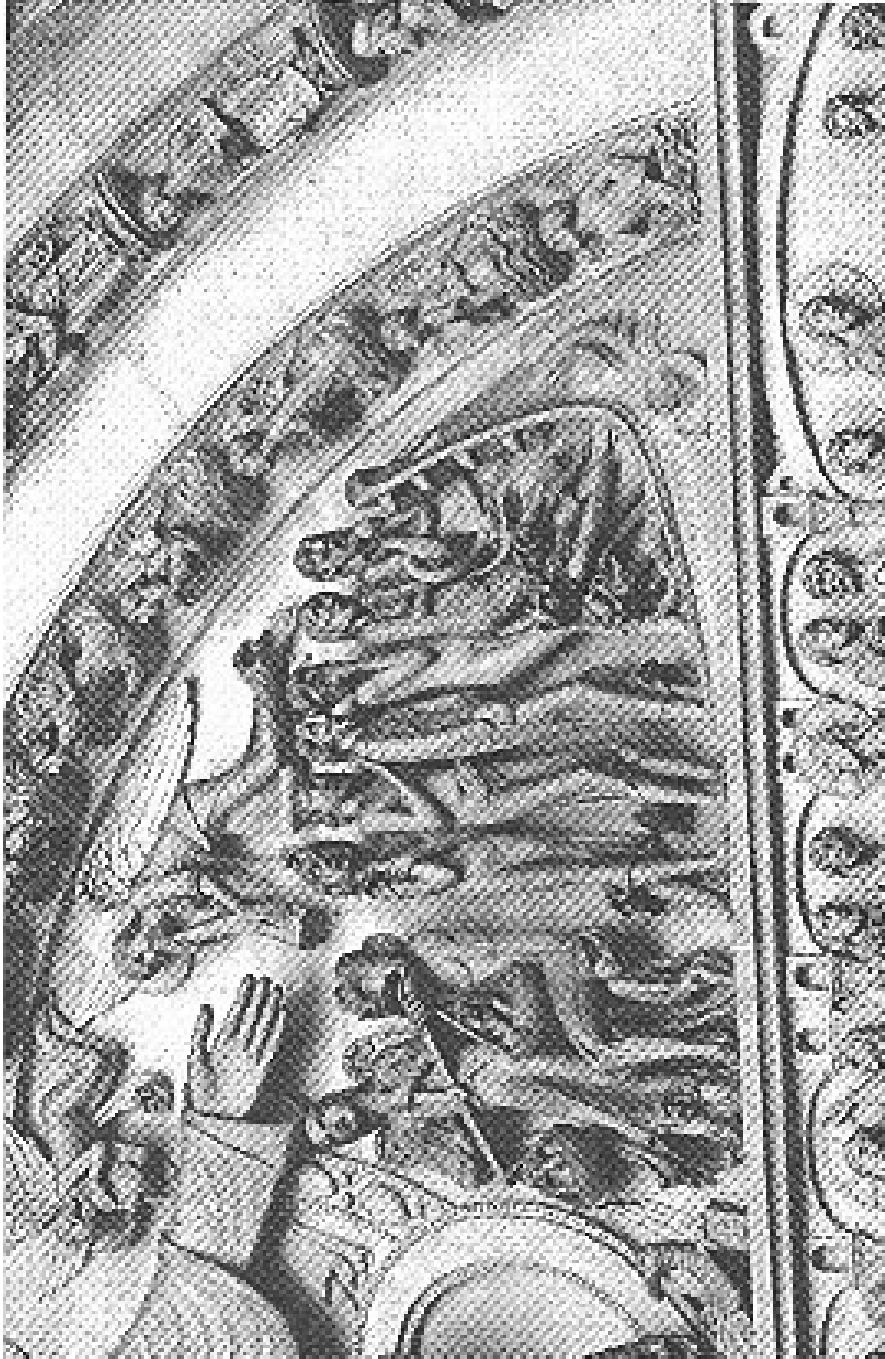
3. «La caída de Lucifer y de los Ángeles Reveldes». *Les Très Riches Heures du Duc de Berri*. Paul, Jean y Herman Limbourg. Detalle. Musée Condé. MS 65/1284, fol. 64 v. Chantilly. 1415.



4. *El jardín de las delicias*. Jerónimo Bosco. Museo del Prado. Madrid. 1503-1504.



5. *Crucifixión*. Pedro Berruguete. Museo Catedralicio. Palencia. 1490.



6. Timpano de Saint Madeleine. Vézelay. Principios del siglo X.