

LA IMAGEN DEL JUDÍO EN LA ESPAÑA MEDIEVAL

El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas

Paulino Rodríguez Barral



MEMORIA ARTIUM

La imagen del judío en la España medieval

El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas



Memoria Artium

La imagen del judío en la España medieval

El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas

PAULINO RODRÍGUEZ BARRAL

Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions
Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona
Universitat de Girona. Servei de Publicacions
Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida
Edicions Universitat Politècnica de Catalunya
Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Museu Nacional d'Art de Catalunya

Bellaterra, Barcelona, Girona, Lleida, Tarragona, 2008

Índice

Introducción	9
<i>Contra caecitatem iudeorum</i>: el tópico de la ceguera de los judíos ..	19
“Synagoga” personificada	20
La ceguera de los judíos en el “Breviari d’Amor”	38
Los “iudei caeci” asedian la Fortaleza de la Fe	49
La virgen y los judíos: una relación conflictiva	57
La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en las Cantigas de Santa María de Alfonso X	58
<i>El judío como aliado del diablo</i>	59
<i>El judío infanticida</i>	63
<i>El judío profanador</i>	70
<i>Del infierno como regla a la conversión como excepción</i>	71
<i>Cantigas y antijudaismo</i>	77
El judío en el drama y la iconografía asuncionistas	82
<i>El drama asuncionista hispánico</i>	83
<i>La imagen del judío en la iconografía asuncionista</i>	86
Judaísmo y deicidio en el imaginario de la pasión	95
La imagen del judío en el drama pasionístico	96
Las pasiones narrativas	103
El judío deicida en las artes visuales	109
<i>De las primeras imágenes a su generalización</i>	110
<i>El arte catalán</i>	114
<i>El reino de Aragón</i>	132
<i>El reino de Valencia</i>	141
<i>El reino de Navarra</i>	155
<i>El reino de Castilla</i>	159
Del dogma de la transustanciación al deicidio simbólico: el mito de la profanación de la hostia	171
Las tablas del monasterio de Vallbona de les Monges	173

<i>Reflexiones sobre el programa en su globalidad: su conexión con la polémica anti- tjudía en el plano teológico</i>	196
El retablo de Sijena	197
La tabla de Queralbs	204
El retablo de Villahermosa	207
El manuscrito 154 del Archivo Capitular del Burgo de Osma	212
La acusación de crimen ritual. El caso del Santo Niño de La Guardia .	215
Los judíos como seguidores del Anticristo	235
Fuentes impresas	249
Bibliografía	255
Índice onomástico	277
Índice iconográfico y de materias	283

***Contra caecitatem iudeorum*: El tópico de la ceguera de los judíos**

Tomo como título de este capítulo inicial el mismo que el agustino valenciano Bernardo Oliver adjudicó al tratado de polémica antijudía que redacta en 1317 (ed. Cantera Burgos 1965). Condensa a la perfección uno de los motivos más recurrentes en la literatura cristiana *adversus iudaeus*: la ceguera espiritual como explicación a la persistencia del judaísmo en el error y a su impermeabilidad frente a los postulados del cristianismo.

Los orígenes de tal metáfora se encuentran en las escrituras. Dejando aparte las múltiples referencias genéricas a la ceguera en el Antiguo Testamento que la exégesis medieval tenderá a interpretar como alusivas al judaísmo, los Evangelios proporcionan diversos ejemplos explícitamente referidos a ella. De ciegos tilda varias veces Jesús a escribas y fariseos (Mateo 15, 14; 23, 16), y San Pablo alude en Romanos 11, 25 al *endurecimiento* del pueblo de Israel, para referirse, en la segunda epístola a los Corintios, a la veladura de su entendimiento: “*Pero sus entendimientos estaban velados y lo están hoy por el mismo velo que continúa sobre la lección de la antigua alianza, sin percibir que sólo por Cristo ha sido removido*” (2 Cor 3, 14)⁷.

El *topos*, retomado por la patrística, alcanzará su formulación clásica con San Agustín. En varios de sus escritos el obispo de Hipona se interroga acerca de la paradoja de que siendo los judíos los primeros depositarios de los textos sagrados en que se fundamenta el cristianismo, sean a su vez incapaces de entender la verdad revelada en los mismos (Blumenkranz 1958: 225-241). La respuesta más acabada la pre-

7. Las citas bíblicas en español se corresponden, si no se indica otra cosa, con la edición de E. Nacar y A. Colunga de 1953 de la Biblioteca de Autores Cristianos.

senta en la *Ciudad de Dios* (cap. 46, *Quod sit testimonium Hebraeorum dispersorum*). Los judíos, merecedores sin duda de la destrucción por haber matado a Cristo, fueron sin embargo respetados en sus vidas, y su castigo limitado a su sometimiento a Roma y posterior dispersión. Designio que obedece a su misión de servir de testigos ante todas las gentes (*testes in omnibus gentibus*) de las profecías de la Antigua Ley anunciando a Cristo. Testimonio, además de involuntario, inconsciente, por cuanto no son capaces de comprender ellos mismos, ciegos y obstinados en su error (*vero excaecati sunt*) el sentido profundo de las pruebas que aportan⁸. Algo que en las *Enarrationes in Psalmos* (56, 9) se expresa a través de la metáfora del ciego incapaz de verse a sí mismo ante el espejo pero al que los demás, sin embargo, sí pueden ver.

Sería además de un ejercicio inútil, por lo reiterativo de los argumentos, tarea casi enciclopédica el pasar revista a los muchos escritos medievales de polémica antijudía que retoman el motivo de la *caecitas iudeorum*. Baste señalar que una consulta a las entradas “*De scelere, caecitate et poena Judaeorum*” y “*Judaeorum obcaecata mens*” en los índices *De Judaeis* y *Directibus* de la *Patrologia Latina* de Migne (1844-1865) arroja como resultado un inventario de lo más nutrido.

“Synagoga” personificada

Difícilmente pues el motivo de la ceguera podía ser obviado por las artes visuales. Su plasmación iconográfica más recurrente se integra en la que será alegoría por excelencia del judaísmo: la de *Synagoga* en su enfrentamiento con *Ecclesia*. Sus manifestaciones más antiguas remontan a mediados del siglo IX (Seiferth 1970). En el evangelionario de Drogo (París, *Bibliothèque National*, ms. lat. 9428) realizado en Metz hacia el año 844, la crucifixión que decora el interior de una inicial “O” en su fol. 43v aparece flanqueada por la Antigua y la Nueva Ley. Ésta última se muestra como una figura femenina sosteniendo un estandarte y recogiendo en un cáliz la sangre de Cristo, es decir se presenta ya con la que, en lo esencial, será la caracterización más frecuente de la Iglesia. No es el caso de su oponente, el judaísmo, representado como un anciano de blancos cabellos que sostiene en una de sus manos un símbolo de autoridad mientras con la otra señala a Cristo. En una serie de marfiles carolingios realizados igualmente en Metz entre la segunda mitad del siglo IX y principios del X^o se opone a *Ecclesia*

8. San Agustín interpreta con ese sentido las palabras del salmo 68 (23-24): “*Ciéguenseles los ojos para que no vean, y encórvales, Señor, siempre sus espaldas*”.

9. Véase, por ejemplo, el del *Victoria and Albert Museum* de Londres (inv. 250.67), el conocido como *tablilla de Adalberón* (Museo de Metz) o la cubierta de un evangelionario hoy en la *Bibliothèque National* de París (ms. lat. 9353).

una *Synagoga* que adopta, como aquélla, una misma personificación femenina y porta a su vez un estandarte rematado por una banderola, sin que estén todavía presentes ninguno de los atributos de decadencia, derrota y obcecación que más adelante la van a caracterizar (Schiller 1972: 111-112). Éstos aparecen a partir del siglo XII coincidiendo con el recrudecimiento del antijudaísmo derivado de los acontecimientos de la Primera Cruzada (Chazan 1987). Los alusivos a su derrota son diversos: el estandarte o lanza quebrados, las tablas de la Ley resbalando de sus manos, la profunda inclinación de su cabeza (con frecuencia combinada con la caída de la corona que ostentó antaño). Por el contrario su ofuscación frente a las Escrituras adopta siempre una misma formulación: su visión velada, recurso que en determinados ámbitos, particularmente el germánico, puede reforzarse al representarla adicionalmente montada sobre un asno en referencia a la obstinación (Mellinkoff 2001).

El motivo de la Iglesia y la Sinagoga, a pesar del peso específico de la comunidad judía y al clima de polémica reinante tanto en Castilla como en la Corona de Aragón en los últimos siglos de la Edad Media, dista de presentar en España el abultado catálogo de imágenes de otros países, particularmente Francia (Blumenkranz 1966b). No deja de resultar sorprendente que el arte catalán se mantenga, con escasas excepciones, al margen de su representación teniendo en cuenta la amplia repercusión de las disputas públicas entre judaísmo y cristianismo celebradas en Barcelona (1263) y Tortosa (1413-1414), y la nutrida literatura *adversus iudaeos* generada en ese entorno.

Su manifestación hispánica más antigua es tardía, pero de un indudable interés iconográfico. Aparece en las *Biblias de Pamplona*, encargo realizado por Sancho VIII el Fuerte de Navarra a un taller coordinado por Petrus Ferrandus de Funes, canciller al servicio del rey (Bucher 1970). La empresa se culmina con la realización de dos ejemplares que presentan entre sí muchas más similitudes que diferencias. El conservado en la Biblioteca Municipal de Amiens (ms. 108) se completó, como consta en el colofón, en 1197. Más o menos en paralelo debió realizarse el que integra la colección Wallerstein del castillo bávaro de Harburg (ms. 1, 2, lat 4°, 15). La miniatura que nos interesa ilustra el fol. 193r del código custodiado en Amiens (fol. 210r en el ejemplar de Harburg con la posición de ambas figuras invertida). En ella las personificaciones de la Iglesia y la Sinagoga son representadas sedentes (fig. 1). No es recurso novedoso, pero sí infrecuente. En algunas de sus primeras formulaciones iconográficas figuran entronizadas. Así ocurre en un marfil carolingio, también originario de Metz, conservado actualmente en París (*Bibliothèque Nationale*, ms. lat. 9383). En él *Synagoga* se muestra entronizada ostentando como atributos el estandarte, una cuchilla ritual alusiva a la circuncisión, y una corona configurada por el lienzo de una muralla jalonada de torres defensivas (Jeru-



Figura 1. Iglesia y Sinagoga. Biblia de Pamplona. Amiens, Bibliothèque Municipale. Ms. 108, fol. 193r.

salén). En pie frente a ella *Ecclesia* le reclama la soberanía. El éxito de tal empresa se manifiesta en el registro inferior de la placa a través de la reiteración de la imagen de esta última, esta vez ocupando un trono y con los atributos propios del poder. Más próxima en lo iconográfico a lo que vemos en la *Biblia de Pamplona* es una miniatura que ilustra un ejemplar de la segunda mitad del siglo XII de la *Expositio in Cantica Canticorum* de San Gregorio (Troyes, *Bibliothèque Municipale*, ms. 1869, fol. 173r) con ambas personificaciones sentadas en un mismo plano y de tres cuartos¹⁰.

Notable interés presenta el modo en que se alude en el manuscrito navarro a la ceguera de *Synagoga*. Contrariamente a lo habitual, no es una venda lo que ciega sus ojos sino una serpiente enroscada en torno a su cabeza. En algunos repertorios y estudios de iconografía se hace referencia a este recurso como algo habi-

10. Consultable en la base de datos <<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>>

tual. La realidad desmiente tal aseveración. Si tomamos, por ejemplo, el caso de Francia país, probablemente, con el más nutrido inventario de representaciones del binomio Iglesia *versus* Sinagoga, tan sólo conozco cuatro casos en que se dé esa circunstancia: uno en el campo de la vidriera (la dedicada a la Pasión en la catedral de Chartres), y otros tres en el de la escultura monumental (basílica de Saint-Seurin de Burdeos, portal central de la fachada occidental de la catedral de Estrasburgo¹¹ y fachada oeste de Notre Dame de París). Este último ejemplo ha sido, por lo demás, puesto bajo sospecha por Blumenkranz (1966b: 1149-1150) que atribuye la presencia del dragón que cubre con su cola los ojos de la escultura a los excesos restauradores de Viollet le Duc. Apoya su afirmación en la rareza en el ámbito francés de tal iconografía, a la que otorga unos orígenes hispánicos. Hipótesis plausible, por cuanto la imagen de las *Biblias de Pamplona* parece ser la más antigua manifestación conservada del tipo iconográfico de la Sinagoga velada por una serpiente.

Aunque no falten referentes textuales relacionando al judaísmo con el reptil en cuestión (Dahan 1984: 382), lo más probable es que el que se ocupa en cegar a la Sinagoga sea una alusión al diablo. No sólo la asociación entre éste y la serpiente es motivo frecuente en la simbología cristiana. Determinadas representaciones de *Synagoga* recurren a la imagen, más explícita, de una figura diabólica cegándole los ojos. Así ocurre en determinadas biblias historiadas¹², o, de un modo más sutil, en el vitral tipológico de la Pasión de la catedral de Chartres en el que al motivo de la serpiente sobre los ojos de la Sinagoga se añade el de un diablo que provisto de un arco intenta hacer blanco en ellos con sus flechas (Seiferth 1970: 99-100).

Probablemente el marco iconográfico en que el tema de *Ecclesia* enfrentada a *Synagoga* se presenta con mayor frecuencia sea el de la crucifixión. De hecho, es el que alberga sus primeras representaciones en los marfiles carolingios aludidos anteriormente. En lo hispánico, siguiendo la pauta de la rarificación del tema, tampoco en ese marco se prodiga en exceso. Con todo se conservan ejemplos en formatos diversos, algunos de indudable interés. Uno de ellos debió integrar en su día un calvario de origen castellano (probablemente palentino) de la segunda mitad del siglo XIII que se conserva actualmente en la colección Godia de Barcelona (*Memoria de Sefarad*: 380, n° 233). Es destacable por ser una muestra única de la presencia de *Synagoga* entre los, relativamente abundantes, calvarios escultóricos en madera que han llegado hasta nosotros, así como por el estado

11. Preciso su localización exacta para no confundir con el, merecidamente, muy conocido grupo escultórico de la fachada del transepto meridional con ese mismo tema.

12. París, *Bibliothèque Nationale*, ms. fr. 167, fol. 158v (origen francés, finales del s. XIV), y Dresde, *Landesbibliothek* ms. A 49, fol. 189v., procedente de Hagenau, y datable en la primera mitad del s. XV (Blumenkranz 1965: 33-34).



Figura 2. La Sinagoga. Barcelona, Colección Godia.

de conservación de su policromía. Se nos presenta cegada por la correspondiente venda y con una acentuada inclinación de cabeza que intenta contener con una de sus manos (fig. 2). No sabemos si la otra sostenía el habitual estandarte quebrado, o algún motivo alusivo a la Antigua Ley, ya que el brazo correspondiente se ha perdido.

Más interesante es, por su iconografía, la Sinagoga integrada en una crucifixión que ilustra un misal conservado en el Archivo Episcopal de Huesca catalogado por Lacarra y Morte (1984: 136-139) con la signatura moderna nº 11 (fig. 3). Aunque de origen italiano, llega a Huesca en un momento indeterminado de la segunda mitad del siglo XIII, permaneciendo hasta la actualidad en la catedral oscense (Durán Gudiol 1953: 9). En él, inmediatamente debajo de los brazos de la cruz y sobre las imágenes de la Virgen y de San Juan, se ha representado a *Ecclesia* a la derecha del crucificado y a *Synagoga* en el lado opuesto (fol. 92v). La primera, coronada, recoge en un cáliz la sangre que mana del costado de Cristo. *Synagoga* sostiene el estandarte quebrado e inclina la cabeza, tocada con una corona a punto de caer. Un par de característi-

cas específicas apartan sin embargo a la imagen de las representaciones convencionales. Una afecta directamente a *Synagoga* que, contrariamente a lo que es habitual en el momento en que se ilumina el misal (en fecha avanzada del siglo XIII) muestra sus ojos descubiertos. La otra afecta al conjunto de la composición y viene a subsanar esa carencia a partir del gesto, a través de la integración activa de dos ángeles en lo representado. Uno de ellos empuja a *Ecclesia* hacia Cristo mientras el otro hace lo propio con *Synagoga*, pero en sentido contrario, es decir, apartándola de Aquél. Estamos ante la fórmula de la *expulsión de la Sinagoga* que la iconografía occidental adopta a partir de finales del siglo XI y a la que el arte italiano recurre con cierta frecuencia. Un rollo *exultet* conservado en la catedral de Troia (*Archivio Capitolare*, ms. 3) nos ofrece una imagen de finales del siglo XII muy próxima a la del misal del Archivo Episcopal de Huesca (Cavallo et al. 1973: 176). Coincide con éste no sólo en la presencia de los ángeles sino también en mostrar una Sinagoga carente de venda sobre los ojos (fig. 4). También la escultura italiana recoge ese

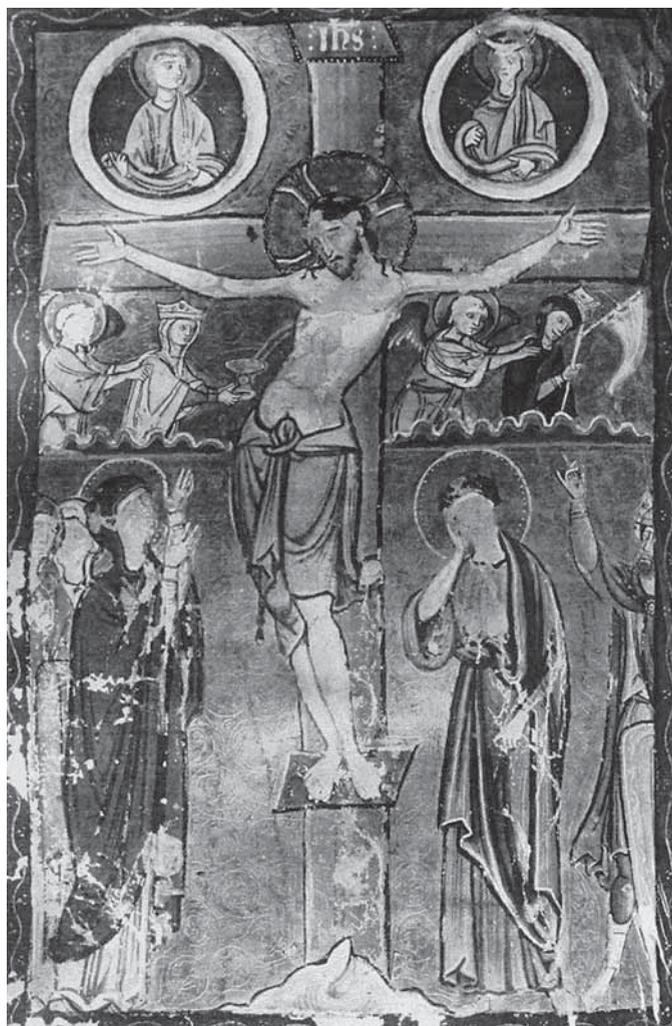


Figura 3. Crucifixión. Misal. Huesca, Archivo Episcopal.

tipo iconográfico de la mano de los Pisano. Nicola la reitera en los púlpitos del baptisterio de Pisa, mientras que su hijo Giovanni hace lo propio en los de la catedral de Pisa y la iglesia de San Andrés de Pistoia¹³. Las ropas que visten ambas personificaciones en el manuscrito oscense adquieren también un valor simbólico. De

13. Aunque infrecuente en lo escultórico fuera de los ejemplos italianos, el tímpano de la iglesia provenzal de Saint Gilles-du-Gard ofrece un ejemplo de gran interés. En él *Synagoga* a efectos de la acción de un ángel (o más bien lo que resta de él) se inclina hacia el suelo al tiempo que pierde su corona. La imagen no tiene, en este caso, contrapartida en la *Ecclesia* del lado contrario, que adolece de la presencia del correspondiente ángel (Ferguson: 97ss.).



Figura 4. Crucifixión. *Exultet*. Archivo capitular de la catedral de Troia (ms. 3).

color claro las de *Synagoga*, contrastan con las oscuras de su oponente. Un recurso que, en conexión con las personificaciones del sol y la luna en la parte superior de la imagen, alude, como éstas, a la luz de la Nueva Ley frente a las tinieblas de la Antigua.

La miniatura del siglo XIV nos ofrece, integrada en la ilustración que, representando el *árbol del amor*, encabeza los ejemplares iluminados del *Breviari d'Amor*, una fórmula de gran originalidad basada en el juego de interrelaciones resultante de la contraposición de los binomios Iglesia *versus* Sinagoga y Cristo *versus* diablo. A ello nos referiremos en el apartado siguiente en conexión con el análisis de las diversas referencias a la ceguera de los judíos en esa serie de manuscritos.

La Castilla del XV nos proporciona las que, sin duda, constituyen las más notables manifestaciones plásticas del tema en lo hispánico. En el caso del retablo que el cardenal Juan de Mella encarga a Fernando Gallego para su capilla funeraria en la catedral de Zamora (ca. 1475-1480) la representación de ambas personificaciones se desplaza al ámbito del guardapolvo. El conjunto del retablo está formado por dos cuerpos. El superior se dedica a la caída y la redención. Un calvario en la tabla central se flanquea por dos escenas de la vida de San Juan Bautista (patrono del promotor): el bautismo de Cristo y la decapitación del san-

to. En conexión con todo ello figuran, a esa misma altura, en el guardapolvo las grisallas de Adán y Eva tras la caída, con su desnudez cubierta y portando la azada y el huso, en referencia a la condena al trabajo. En el cuerpo inferior el protagonismo lo ostenta, en consonancia con la dedicación de la capilla, San Ildefonso. La tabla central recurre a la escena más representada en los ciclos dedicados al santo: la Virgen imponiéndole la casulla. A su izquierda asistimos a los milagros obrados por sus reliquias, y en el lado contrario al momento en que, tras aparecérsese Santa Leocadia, Ildefonso se dispone a cortar el velo a la santa. Siguiendo el esquema del cuerpo superior, la secuencia se remata a ambos extremos con las respectivas representaciones en el guardapolvo de *Ecclesia* y *Synagoga* (fig. 5). Su presencia aquí complementa el sentido de las tres tablas dedicadas al santo. Ya en alguno de sus primeros ciclos se representa su disputa con herejes y judíos respecto a la virginidad de María. En lo hispánico un ejemplar del siglo XIII de la *Vita San Ildephonsi* (Madrid, Biblioteca Nacional ms. 10087) se ilustra con una serie de catorce miniaturas, dedicando una de ellas específicamente a su polémica con los judíos (López Torrijos 1988: 165-212). Otro tanto ocurre en un ejemplar de la obra del propio Ildefonso *De Virginitate Beatae Mariae* (Madrid, Biblioteca Nacional, MS 21546, fol. 36v) [Raizman 1987]. También en el *Códice Rico* de las *Cantigas* la segunda viñeta de la número 2 (Escorial, T. I. 1, fol. 7r) lo muestra disputando, esta vez conjuntamente con herejes y judíos. En el retablo zamorano se alude a tal polémica indirectamente, y se procede a centrarla en el judaísmo a través de las imágenes de *Ecclesia* y *Synagoga*, opción ésta consonante con el auge del antijudaísmo en Castilla en el momento en que se completa la obra.

A Fernando Gallego se le encarga también la realización de un retablo para la iglesia de San Lorenzo el Real de Toro (Zamora) que debió acabar hacia 1496.



Figura 5. Fernando Gallego. Retablo del cardenal Mella. Zamora, catedral. La Sinagoga.



Figura 6. Fernando Gallego. Cristo *Salvator Mundi*. Madrid, Museo del Prado.

Formó parte en su día del mobiliario de la capilla funeraria que el canónigo Don Sancho de Castilla constituye como tal en 1494 con vistas a albergar los restos de sus progenitores. Para el monumento sepulcral destinado a tal fin pintó Gallego, adicionalmente, la tabla dedicada a Cristo como *Salvator Mundi* que se conserva en el Museo del Prado. Es obra de una extrema calidad que cuenta entre lo mejor de lo realizado por el pintor salmantino (fig. 6). Domina la composición la imagen de Cristo entronizado, en actitud de bendecir y sosteniendo en su mano izquierda una esfera de cristal, símbolo de su potestad. En torno al trono la representación del *Tetarmorfos* se reparte las esquinas de la tabla, al tiempo que a los lados de Cristo, dispuestas sobre un saliente, se sitúan las personificaciones de *Ecclesia*, a su derecha, y *Synagoga* a su izquierda. Ésta última (fig. 7), en abierto contraste con la juventud de su oponente, se muestra como una mujer de edad, casi anciana que, más que sostener su estandarte, se aferra al mismo en su esfuerzo por mantenerse en pie. Su atributo más característico, la venda cegadora, se configura a modo de una fina gasa que transparenta la imagen de unos ojos cuya mirada cansina es plenamente concordante con el decaimiento general de la figura. En este caso el color tanto de la banderola que porta como el de las ropas con que se cubre es un factor añadido a la negativización de su imagen. Ambos son amarillos, color que, desde el siglo XIII, tiende a relacionarse con la mendacidad y la felonía y que con frecuencia aparece asociado en las artes plásticas con Judas y, por extensión, con el judaísmo y la Sinagoga (Pastoureau 2004: 204-205).

La imagen de Cristo o, en su caso, la de Dios Padre, entronizada y flanqueada por los símbolos de los evangelistas, con la presencia de la Iglesia y la Sinagoga es utilizada con frecuencia por las artes visuales¹⁴. No son escasos los paralelos que pueden aducirse, particularmente entre la miniatura francesa de la segunda mitad del siglo XV. Citaremos entre todos ellos, por estrecha su similitud con la tabla del Prado, el ms. 385 del la *Bibliothèque Municipale de Rouen* (fol. 150r) [Blumenkranz 1966a: 45]. En ambos casos se remite a la idea de la Encarnación (aludida a través de los Evangelios) como punto de inflexión entre la Antigua y la Nueva Ley, lo que en unas ocasiones (la tabla de Gallego) es sancionado por la presencia de Cristo y, en otras, por la de Dios Padre. Anterior a todo ello es el díptico de Robert Campin dedicado a la Trinidad y la Anunciación (San Petersburgo, Museo del Hermitage). El trono que, en la primera de ambas tablas, ocupa Dios Padre en el acto de sostener el cuerpo muerto de Cristo, ostenta igualmente a lado y lado sendas imágenes de ambas personificaciones.

En lo hispánico, ya en las postrimerías del gótico, el pintor de Toro Jacome Fernández Caverio pinta en las primeras décadas del siglo XVI el retablo mayor de la iglesia toresana de San Sebastián de los Reyes, incluyendo entre sus tablas una imagen de Cristo *Salvator Mundi* que como la de



Figura 7. Fernando Gallego. Cristo *Salvator Mundi*. Madrid, Museo del Prado. La Sinagoga.

14. Los orígenes de esta iconografía se remontan al siglo XIII en representaciones de Cristo entronizado flanqueado por el cáliz y las tablas de la Ley. La más antigua de todas ellas parece ser la contenida en el exterior de una Virgen abridera de marfil de hacia 1200 (Baltimore, *Walters Museum* inv. 75. 152) si bien el prestigio de tal fórmula deriva de su inclusión en la magnífica cubierta del tercer leccionario de la Sainte Chapelle de hacia 1250-1260 (París, *Bibliothèque National*, Ms. lat. 17326). Posteriormente, ya en el último tercio del siglo XIV el miniaturista Jean Le Noir la recoge en varios de sus trabajos, entre ellos las *Petites Heures de Jean de Berry* (Hamburger 2005: 399-403). En la segunda mitad del siglo XV la fórmula aún pervive, como puede verse en sendos manuscritos de la *Bibliothèque Municipale* de Le Mans y de la *Société Éduenne* de Autun (reproducciones en Avril y Reynaud 1993: núms. 9 y 55).



Figura 8. Jacome Fernández Caverro. Cristo *Salvator Mundi*. Toro (Zamora), iglesia de San Sebastián de los Reyes.

Gallego (sin duda, a pesar de las diferencias iconográficas, su fuente de inspiración) se flanquea, igualmente dispuestas sobre los laterales del trono, de sendas figuras alegóricas de la Vieja y la Nueva Ley (fig. 8). Si la primera es representada sosteniendo un cáliz con la hostia, en coincidencia con lo que vemos en la tabla del Prado, la segunda difiere radicalmente, al sustituir la tradicional imagen de *Synagoga* por un personaje masculino barbado que muestra sobre su pecho las tablas de la Ley. Aunque carece de las protuberancias con que el arte medieval suele adornar la frente de Moisés la imagen debe entenderse como alusiva al patriarca judío.

La miniatura francesa nos ofrece algunas imágenes que conectan con lo representado en Toro. Un misal de finales del siglo XV custodiado en el Tesoro de la catedral de Poitiers representa en el fol. 38v una crucifixión en la que un inequívoco Moisés se opone, sosteniendo las tablas (y también el estandarte quebrado que caracteriza a *Synagoga*), a la imagen de *Ecclesia* (Mellinkoff 1970: 128). Más próximo a lo visto en Toro es una de las miniaturas que ilustra en el fol. 129v de una Biblia moralizada (París, *Bibliothèque Nationale*, ms. fr. 166) cuya iluminación, aunque iniciada por los hermanos Limbourg, se culmina entre 1485 y 1493 en Provenza, momento en que se realiza la miniatura que aquí nos interesa. En ella se muestra, ilustrando el primer versículo del salmo 127, a Dios padre en majestad, rodeado del *Tetramorfos* y flanqueado por *Ecclesia* y, en sustitución de *Synagoga*, Moisés (Blumenkranz 1966a: 55).

Otro registro artístico, el de la escultura en madera, nos ofrece en el retablo del Árbol de Jesé o de la Concepción de la capilla de Santa Ana en la catedral de Burgos una de las representaciones artísticamente más logradas de *Synagoga*. Realizado por Gil Silóe y su taller entre 1483 y 1486, fue un encargo del obispo Luís de Acuña para su capilla funeraria en la catedral burgalesa donde, tras su restauración, puede admirarse actualmente en su primitivo esplendor. El sentido global de su iconografía se articula en torno a una idea base de contenido inmaculista, con el árbol de Jesé, enmarcando el encuentro entre San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada, como motivo central (Yarza 2000: 77ss). La genealogía de María y de Cristo, expresada a través del árbol, se culmina con una imagen entronizada de la Virgen con el Niño en el regazo, representado en el momento en que un ángel le acaba de hacer entrega de una cruz que alza en su mano derecha. Es en este punto en el que se recurre a la figuración de la Iglesia y la Sinagoga flanqueando precisamente esta última escena (fig. 9). No puede por menos que llamar la atención la configuración que adopta *Synagoga* representada aquí como una mujer joven de estilizado cuerpo (se deja ver incluso, a través de su atrevido escote, el arranque del pecho) y hermosas facciones. El sentido de su inserción en



Figura 9. Gil Silóe. Retablo de la Concepción. Catedral de Burgos (capilla de Santa Ana).

el programa es el mismo que se deriva de su figuración en la tabla del Prado de Gallego, aunque aquí el trono sea la *sedes sapientiae* y la imagen de Cristo se sustituya por la del Niño sosteniendo la cruz anunciadora de la Redención.

Probablemente sea su representación en el retablo de Silóe el origen de la presencia de ambas personificaciones en el retablo de la Purificación (ca. 1522-1526), también en la catedral de Burgos (capilla del Condestable), de autoría compartida entre Felipe Vigarny y Diego de Silóe (Estella Marcos 1995: 47-49 y 100). La imagen de *Synagoga*, de mano de Vigarny, adopta una morfología que se sitúa en las antípodas de la de Gil Silóe. La dulcificada figura esculpida por este último es sustituida, en la línea de lo visto en el Cristo *Salvator Mundi* de Gallego, por una figura cuyos rasgos faciales (los pocos que el ancho velo que cubre sus ojos permite contemplar) dan cuenta de su ancianidad, igualmente puesta de manifiesto, con no



Figura 10. Felipe Vigarny. La Sinagoga. Retablo de la Presentación. Catedral de Burgos (capilla del Condestable).

menor maestría, en lo que vemos de sus brazos o en la mano seca y huesuda que, casi como una garra, cubre parcialmente las páginas del libro que apoya en su brazo izquierdo (fig. 10). En sus páginas son legibles un par de citas bíblicas que entroncan directamente con lo representado. Una de ellas, correspondiente al Antiguo Testamento (Éxodo 34, 33), se refiere a Moisés anunciando, con el rostro velado, la Ley a los israelitas. La otra es de I Corintios 10, 11. Alude a la llegada de la plenitud de los tiempos encarnada en la Iglesia de Cristo. Ésta, en el lado opuesto, es representada por Vigarny, en acusado contraste con la Sinagoga, como una mujer joven y llena de vida.

Siguiendo en el campo de la escultura en madera cabe mencionar la inserción del binomio Iglesia-Sinagoga en algunas sillerías de coro de la segunda mitad del siglo XV. Su presencia en ese ámbito obedece a su integración en programas de carácter tipológico en los que se pone en relación el Antiguo y el Nuevo Testamento. Tal circunstancia se da en las catedrales de Oviedo y León. En esta última recurriendo además al tipo icono-



Figura 11. La Sinagoga (*Lex Scripture*). Coro de la catedral de León.

gráfico derivado de la Sinagoga velada por una serpiente (fig. 11) siendo aquí un dragón o basilisco el que le impide la visión. Digno igualmente de mención, por lo inusual de su localización, es el enfrentamiento entre *Ecclesia* y *Synagoga* que se representa en una misericordia del coro de la catedral de Barcelona (finales del siglo XIV). *Synagoga* con los ojos velados y portando las Tablas de la Ley se opone a una *Ecclesia* que, configurada a imagen de su oponente, limita sus atributos al libro que sostiene en una de sus manos (fig. 12). Ambas flanquean a otros dos personajes masculinos que, dispuestos en la parte central de la misericordia, sostienen sendas filacterias. Isabel Mateo (1979: 412) ha visto en ellos a San Agustín y al abad Suger en virtud de la concepción sustentada por este último del Nuevo Testamento como puesta al día del Antiguo, mientras que para M. R. Terés (1987: 48), en una interpretación que no deja de situarse en la línea de la anterior, estaríamos ante un profeta y un apóstol y, por tanto, ante la expresión visual de la conversión, por los apóstoles, de las profecías en artículos de fe, al modo de lo que, de modo más elaborado, puede verse en el calendario del breviario de Martín el Humano (París, *Bibliothèque Nationale*, ms. Rothschild 2529), en iconografía derivada a su vez del breviario de Belleville (París, *Bibliothèque Nationale*, ms. Latin 10483) iluminado por Jean Pucelle en la década de 1320 (Avril 1978: 61).

Las grandes portadas del gótico francés recurrieron con cierta frecuencia a la figuración de la Iglesia y la Sinagoga en el marco temático del Juicio Final. El acendrado afrancesamiento de la catedral de León se deja sentir también en esto. Su



Figura 12. Iglesia y Sinagoga. Misericordia de coro de la catedral de Barcelona.

pórtico occidental (ca. 1270) presenta un programa de notable complejidad en el que lo mariano y lo cristológico, protagonizando las portadas laterales, se combinan con el discurso escatológico que se despliega en la central. En ella el Juez Supremo se dispone a dictar la inapelable sentencia. Bajo Él, en el centro de la franja inferior del tímpano, San Miguel, balanza en mano, procede al pesaje de las acciones de justos y pecadores que, a partir de ahí, se ven abocados a la salvación y a la condenación. Lo explícito de esta iconografía se complementa, en un plano más alegórico, por la representación de la Iglesia y la Sinagoga. Su presencia no es sino una reiteración de lo visto en el tímpano, de tal modo que *Ecclesia* alude simbólicamente a los elegidos mientras que *Synagoga* hace lo propio en relación con los condenados (Réau 1996-2000 I/2: 769). Los ojos de ésta última son velados por un dragón o basilisco, tipología que, como se ha visto, adoptará bastantes años más tarde su representación en el coro de la propia catedral leonesa¹⁵.

La escultura monumental de carácter arquitectónico nos ofrece, al margen de la iconografía del Juicio, otra muestra más tardía (ca. 1330) en la puerta del refectorio del claustro de la catedral de Pamplona. Si en la portada leonesa Iglesia y Sinagoga

15. La disposición de ambas personificaciones en la portada de León resulta sin duda poco acorde con su simbología en relación al Juicio. La lógica del programa implicaría su ubicación a derecha e izquierda de éste último. Sin embargo se localizan en cada uno de los pilares que, a la izquierda de la portada central (desde el punto de vista del espectador) sustentan los arcos lanceolados en los que a su vez apea la parte anterior de la estructura del triple pórtico de la fachada. Lambert (1971: 249, 1ª ed. 1931) había sostenido en su día la posibilidad de que se hubiese perdido, a la hora de instalarlas, el sentido de la ordenación primitiva de parte de las esculturas de la fachada occidental. Aunque su hipótesis haya sido rechazada por Deknatel (1935: 243-389) y, siguiendo a éste, y de forma vehemente, por Franco Mata (1998: 316-317) creo que la actual localización de *Ecclesia* y *Synagoga*, independientemente de que sea o no la originaria, debe entenderse como un error iconográfico.

se acompañaban de otras representaciones de personajes veterotestamentarios, aquí su presencia viene realizada por el hecho de constituirse en las dos únicas imágenes que ocupan el derrame. Flanquean un tímpano en el que se representan, en registros superpuestos, la entrada de Cristo en Jerusalén y la Santa Cena. El sentido de su inserción en el programa es pues el mismo que en obras analizadas anteriormente: el punto de inflexión que la Redención supone en la historia de la salvación.

Terminaremos estas páginas dedicadas a la figuración de *Synagoga* haciendo referencia a una obra que, aún no siendo de factura hispánica, fue altamente considerada en la Castilla de la segunda mitad del siglo XV, al punto de realizarse varias copias de la misma. Me refiero a la tabla eyckiana del Museo del Prado (inv. 1511) conocida como *La Fuente de la Vida* (fig. 13). Fue donada, entre 1455 y 1459, por Enrique IV al monasterio segoviano de El Parral, de donde pasó en 1838 al Museo de la Trinidad y, de ahí, al Prado (Bermejo 1980: 47-50). Aunque se la ha tenido por copia de un original perdido de van Eyck, es probable que estemos ante una obra realizada hacia mediados de siglo por algún miembro del

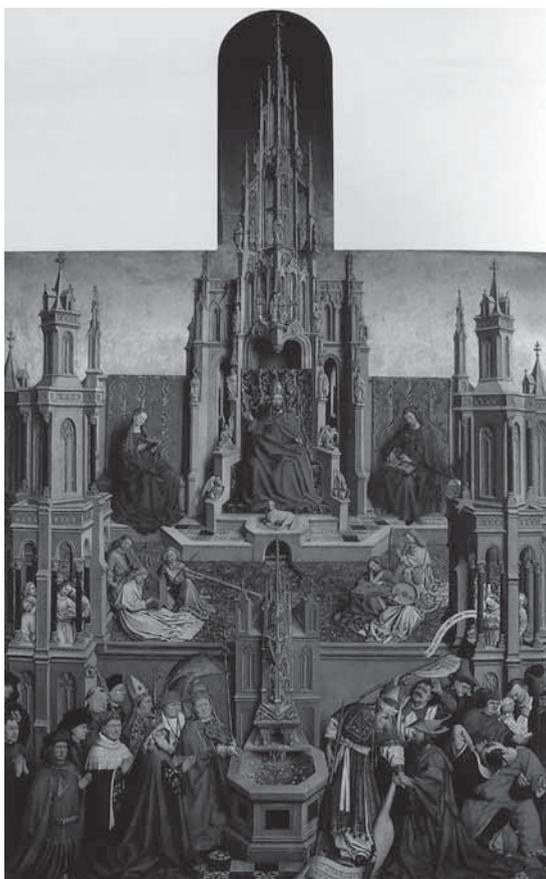


Figura 13. Seguidor de van Eyck. La Fuente de la Vida. Madrid, Museo del Prado.

taller del maestro, de indudable habilidad técnica y con acceso a los apuntes y dibujos de aquél, lo que explicaría los evidentes puntos de contacto que su registro superior presenta con el políptico del cordero de Gante (Bruyn 1957: 140-142; Jones 2000: 199-207). Respecto a la cuestión de si se trata de una obra encargada desde Castilla a partir de un programa diseñado en el entorno del promotor o de una tabla ya elaborada, y comprada directamente en Flandes, la iconografía de la misma invita a decantarse por esto último. Todos sus componentes son de raigambre nórdica. No sólo la representación de la divinidad, la *Déesis* y los ángeles músicos derivan directamente del políptico de Gante. La integración de la Fuente de la Vida en un discurso de connotaciones eucarísticas como el que presenta la tabla del Prado es corriente en el arte nórdico, al tiempo que la disputa entre la Iglesia y la Sinagoga de la parte inferior cuenta, en su peculiar tratamiento, con antecedentes en ese mismo ámbito.

Esta última escena presenta la particularidad de prescindir de las figuras alegóricas que tradicionalmente la habían caracterizado. La personificación femenina de la Sinagoga se sustituye por un sacerdote judío. Se muestra tocado con mitra¹⁶, con la venda cegándole los ojos y portando el estandarte quebrado, provisto, como en el Cristo *Salvator Mundi* de Gallego, de una banderola amarilla, aquí decorada con caracteres pseudo-hebreos. Le acompaña un personaje portador de un rollo de la Thorá que, semidesplegado, se desparrama por el suelo. Tras ellos otros judíos gesticulan desafortadamente en expresión de derrota, uno rasgándose las vestiduras, gesto con el que la pintura gótica suele caracterizar, siguiendo el texto evangélico, la reacción de Caifás frente a las palabras de Cristo en su presentación ante el Sanedrín. El grupo que en el lado contrario representa a la Iglesia lo encabeza un Papa que a su vez se acompaña de diversas jerarquías eclesiásticas y laicas. Sostiene el estandarte victorioso de la Iglesia y señala hacia el pozo en que vierten las aguas que fluyen de la Fuente de la Vida. En él flotan varias hostias introduciendo en lo representado un componente de carácter eucarístico que, en este contexto, debe relacionarse con el rechazo judío al dogma de la transustanciación.

Existen, como acabo de señalar, precedentes nórdicos para tal iconografía. Tanto en un dibujo flamenco de principios del XV (Leipzig, col. Lützschen), como en una tabla alemana de hacia 1420-1430 de un seguidor del Maestro de Santa Verónica (Chicago, *Art Institute*, inv. 1936.242) la Sinagoga adopta la figura de un sacerdote judío con venda, estandarte quebrado y rollo de la Thorá en trance de desplegarse hacia el suelo (Pächt 1956: 271; *Devotion and Splendor* 2005:

16. A la peculiaridad iconográfica de representar a los sacerdotes judíos tocados con mitra episcopal han dedicado sendos artículos Mellinkoff (1987) y Yarza (1993-1994). Tendremos oportunidad de ver imágenes similares en lo hispánico en el apartado que más adelante dedico a la imagen del judío en los ciclos de la Pasión.

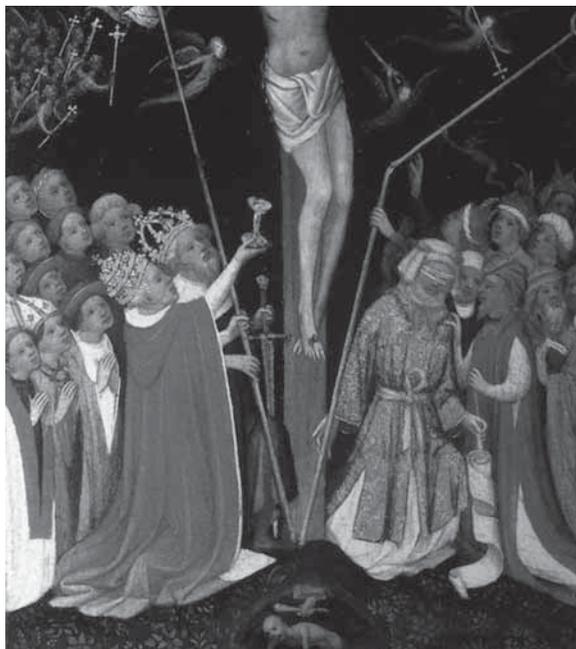


Figura 14. Seguidor del Maestro de Santa Verónica. Crucifixión con la Iglesia y la Sinagoga. Chicago, *The Art Institute*.

76-77). En la tabla de Chicago (fig. 14), cuyo tema central es la crucifixión, se opone a la Sinagoga la imagen de la Iglesia, representada, como en la pintura del Prado, como un Papa que en este caso se ocupa en recoger en un cáliz la sangre que mana del costado de Cristo.

Bruyn señaló en su estudio sobre van Eyck (1957: 142-145) la posible relación entre esta iconografía y la acusación vertida en 1410 contra algunos miembros de la comunidad judía de Segovia en el sentido de haber profanado la hostia¹⁷. Aunque tal hipótesis resulta excesivamente aventurada, sin duda el éxito de la tabla¹⁸

17. Sugiere igualmente la posibilidad de que el programa hubiese sido diseñado por el franciscano Alonso de Espina, autor de la *Fortalitium Fidei*, obra de intenso contenido antisemita, y confesor de Enrique IV por las fechas en que debió pintarse la tabla. Ya he señalado los elementos iconográficos que apuntan en dirección Norte. Por lo demás si Espina hubiese sido el mentor del programa y su intención referirse a los acontecimientos segovianos de 1410, sin duda habría optado, dado el carácter beligerante y propagandista del personaje, por una alusión explícita a la profanación. Para Alonso de Espina y la *Fortalitium Fidei* véase el apartado que dedico en este mismo capítulo al ejemplar miniado de la obra que conserva la catedral del Burgo de Osma.

18. Ponz (1783: 154-155) al hacer mención de un ejemplar en la capilla de San Jerónimo de la catedral de Palencia, dice haber visto varias copias de la misma en otros lugares de Castilla. Hasta nosotros han llegado, aparte de la tabla del Prado, la que, pintada hacia 1500, se conserva actualmente en el *Allen Memorial Art Museum* de Oberlin en Ohio (probablemente la que vio Ponz en la catedral palentina) y otra de dimensiones ligeramente más reducidas, fechada hacia 1560, que custodia el Museo de la Catedral de Segovia.

guarda relación con la alta temperatura que el antijudaísmo alcanzaba en esos momentos en Castilla.

La ceguera de los judíos en el “Breviari d’Amor”

El *Breviari d’Amor*, largo poema narrativo cercano a los 35000 versos compuesto por Matfre Ermengaud hacia 1288 (el propio Ermengaud declara en el prólogo al poema haberlo iniciado en tal fecha), constituye una *summa* del saber de su tiempo, en la vía de los *Specula* de Vincent de Beauvais, de los que procede buena parte de su material. Lo poco que sabemos de su autor es a través de la carta que dirige a su hermana Na Suau, incluida como apéndice en el *Breviari*. Era franciscano de Béziers y se define a sí mismo en el prólogo como “*senher en leys e d’amors sers*”, de lo que cabe inferir su condición de jurista y aficionado al arte de los trovadores.

El éxito de la obra es inmediato, alcanzando enorme difusión a lo largo de los siglos XIV y XV, especialmente en el sur de Francia y en la Corona de Aragón. Del conjunto de manuscritos conocidos diez son de origen hispánico, uno castellano, y los restantes ejecutados en Cataluña y Valencia (Roditi 1947; Ferrando 1992). De todos ellos tan sólo cinco están, en mayor o menor medida, iluminados. Se trata de los que con las signaturas esp. 353 y esp. 205 posee la *Bibliothèque National* de París, el Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el Yates Thompson 31 de la *British Library*¹⁹ y el Prov. F. V. XIV.1 de la Biblioteca Nacional de San Petersburgo. Este último, escrito en provenzal, se copia, según consta en el colofón, en 1320 en la ciudad de Lérida. No existe un consenso acerca de la datación de los otros cuatro. Si nos atenemos a las miniaturas y aplicamos criterios estilísticos el más antiguo de ellos debería ser el manuscrito de Madrid. Bohigas (1960-1967 II: 8) señala su dependencia del gótico lineal y lo ubica en el segundo tercio del siglo XIV. Alcoy (2000:78) lo relaciona a su vez con el *segundo gótico lineal* y habla de “italianismo superficial”, apuntando los últimos años del reinado de Alfonso el Benigno o el de Jaime II (1328-1336)²⁰. En cualquier caso ambos coinciden en contradecir dataciones más tardías y en situarlo como modelo de los otros manuscritos de estilo ya plenamente italianizante, afirmación que creo debe ponerse en entredicho a

19. Alcoy (2005b: 247ss) lo pone en relación con la obra del Maestro de Rubió, al que, a su vez, propone identificar con Ramón Destorrens.

20. Más recientemente la propia Rosa Alcoy (2005a: 92) matiza su posición acerca de las dependencias formales del manuscrito con referencias al arte del Aviñón de tiempos de Juan XXII y a modelos franco-ingleses de hacia 1310-1330.

juzgar por las muchas divergencias que, en lo iconográfico, presentan éstos últimos en relación al Res. 203²¹.

En el plano iconográfico el conjunto de manuscritos iluminados que se conservan presenta, en general, una notable coincidencia de criterios. Probablemente el propio Ermengaud debió participar en el diseño del programa que guió la ilustración del original y que luego se aplicó con escasas modificaciones a las copias posteriores.

Todos ellos se principian con una miniatura a toda página que pretende compendiar el contenido global de la obra (figs. 15 y 16). Los cinco catalano-aragoneses, con escasas variaciones en la configuración general de la misma, no son una excepción.

La miniatura inicial, cuyo complejo sentido alegórico nos es desvelado por el propio Ermengaud, se articula en torno a la imagen del Amor. Éste toma cuerpo en una figura femenina coronada e inspirada por el Espíritu Santo, que se representa en forma de paloma sobre su cabeza. De Amor emanan toda una serie de ramificaciones a través de las cuales se expresa la jerarquización de los diversos géneros de amor, las virtudes que conducen a éstos y los vicios que deben evitarse para conseguirlos (Miranda 1993: 81ss).

El discurso se complementa, en el nivel inferior de la página, con una imagen que entronca de lleno con el discurso antijudío. Se organiza en dos registros separados entre sí por el organigrama radial que expresa las cualidades del amado y que tiene como elemento central al mismo Dios. A su derecha se represen-



Figura 15. *Breviari d'Amor*. San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia. Ms. Prov. F.V. XIV.1, fol. iiv. Árbol del Amor.

21. Como se verá al analizar las miniaturas que ilustran el excurso dedicado a la ceguera de los judíos, poco tienen que ver las que lo ilustran en el manuscrito de Madrid con las que hacen lo propio en los de Londres o San Petersburgo. Algo extensible a otras ilustraciones, como las alusivas al Juicio Final o a *las cuatro maneras de infierno* (Rodríguez Barral 2007a: 126-127).

ta a Jesucristo y al Diablo. La disposición de ambos es mutuamente divergente: mientras Cristo se orienta hacia el centro, el diablo le da la espalda retirándose derrotado (*“Jhesuchrist ha vensut l’ennemich”* se lee en alguno de los manuscritos). En el otro extremo las personificaciones de *Ecclesia* y *Synagoga* adoptan un mismo esquema compositivo, con la primera orientada hacia el binomio Dios/Cristo, y *Synagoga* dando la espalda a todos ellos. La imagen de ambas personificaciones no difiere en lo esencial. Adopta la iconografía que, en las fechas en que se iluminan los manuscritos, es la habitual para ambas: la Iglesia coronada, sosteniendo orgullosamente su estandarte, y la Sinagoga con el suyo quebrado, los ojos cegados por una venda y expresando gestualmente su derrota a través de una marcada inclinación de cabeza. Difiere sin embargo de lo que es más frecuente su posicionamiento relativo. Éste suele configurarse con *Synagoga* a la izquierda y *Ecclesia* a la derecha. Aquí se ha procedido a la inversión de tales términos a fin de adaptar la representación a un esquema compositivo en el que, a partir del principio de simetría, tan lleno de significado en la plástica medieval, el diablo y la Sinagoga aparecen como interrelacionados²². Se establece así una asociación entre el judaísmo y lo diabólico, lugar común en la polémica anti-judía.

Tan sólo el manuscrito valenciano de la Biblioteca Nacional de Madrid (fig. 16) presenta, en relación al resto de la serie, una variación digna de remarcar-se. En él Sinagoga se presenta como una duplicación *quasi* exacta de Iglesia (aunque, eso sí, dándole igualmente la espalda tanto a esta última como a Cristo). La única diferencia entre ambas radica en el modo en como están rematados sus estandartes: con una cruz el de *Ecclesia* y una banderola el de su oponente. Se puede interpretar tal circunstancia como un error iconográfico, aunque no cabe descartar una inclinación a amortiguar los aspectos más negativos de la personificación de la Sinagoga²³.

Un último cometido de la imagen que nos ocupa es la de actuar como anuncio de los contenidos de carácter antijudío que se incluyen en el *Breviari*. Éstos no se limitan al apartado relativo a la ceguera de los judíos al que nos vamos a referir inmediatamente. Muchos otros pasajes de polémica antijudía se encuen-

22. Algo extensible a las posiciones relativas de Cristo y *Ecclesia* que, adicionalmente, aparecen conectados de una forma directa a través de una filacteria que, con un llamamiento a amar a los humildes, une ambas figuras.

23. Como se verá más adelante, este mismo manuscrito sustituye, en las miniaturas que ilustran el apartado que dedica al *ençegament del jueus*, la imagen de la ceguera por la sordera. Independientemente de lo que tal recurso supone en cuanto a originalidad iconográfica, cabría interpretar tal opción, habida cuenta de las connotaciones eminentemente negativas de la ceguera en el mundo medieval (Barasch 2001: 67ss), en una misma línea de “dulcificación” de la imagen del judaísmo.

tran diseminados a lo largo de la obra, alguno de ellos merecedor incluso de acompañarse, en según que manuscritos, de su correspondiente ilustración. Es el caso del fragmento que comenta la maldición de la higuera por Cristo (Mateo 21, 18-19). Tradicionalmente la exégesis ha tendido a interpretar ese pasaje en conexión con la parábola de la higuera estéril (Lucas 13, 6-9), viendo en el árbol una alusión al judaísmo que, ignorante de la realidad espiritual de la Ley, no da fruto alguno, es decir, se mantiene de espaldas a la fe (Wailes 1987: 220-225). Es por ello que su ilustración en el manuscrito Res. 203 de Madrid se organiza en torno a dos viñetas superpuestas (fig. 17). En la superior vemos a Cristo, acompañado por tres de los apóstoles, en el momento en que pronuncia su maldición. Debajo se representa la polémica entre el joven Cristo y los doctores judíos en el Templo, imágen a la que, tradicionalmente, recurre la pintura gótica para expresar el rechazo judío al reconocimiento del Mesías.

En el caso del apartado *En qual manera ni per qual rabó cascú deu amar Nostre Senyor Deus*, más que el texto, dedicado a glosar las vías a través de las cuales se accede a la salvación, es la imagen la que adquiere connotaciones antijudías. Lo encabezan dos miniaturas representando, respectivamente, la entrega de la Ley a Moisés y la adoración del becerro de oro por los israelitas (fig. 18). Esta última se erige en paradigma de la trasgresión del primer mandamiento expresada aquí visualmente a través de la idolatría de los judíos que, con la excepción del manus-



Figura 17. *Breviari d'Amor*. Madrid, Biblioteca Nacional. Ms. Res. 203, fol. 136v. La parábola de la higuera y Cristo disputando con los doctores.



Figura 18. *Breviari d'Amor*. San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia. Ms. Prov. F.V. XIV.1, fol. 74. La entrega de la Ley a Moisés y la adoración del becerro de oro.

crito de Madrid, son representados vistiendo la indumentaria más común entre éstos en la Corona de Aragón en la segunda mitad del siglo XIV, la capa larga (*capa jubega*) rematada por lo general con *chaperon*, que se consolida en esos momentos como alternativa a la rota u otros signos distintivos (Motis Dolader 2004: 568-569). Se actualiza pues la asociación del judaísmo con la idolatría, a partir de la proyección de ésta sobre el judío contemporáneo.

Me he referido en páginas anteriores a determinadas tipologías iconográficas en las que el diablo actúa como agente cegador de la Sinagoga. En una serie de miniaturas del *Breviari*, el maligno procede de igual modo con diversos personajes judíos. Aunque se prescinda en este caso del factor alegórico, no por ello las imágenes pierden su carácter de alusión genérica a la ceguera del judaísmo.

La serie ilustra el apartado que Ermengaud dedica a la “*Estoria de l'ençegament del jubens*”, integrado a su vez en el excurso “*De la gran durea e del gran ensegament dels jubeus e de la lur gran error, que'ls pot hom provar per les paraules dels prophetes parlant per bocha del Sant Sperit, les quals ells an en lurs libres*” (ed. Ferrando 1980). Se encabeza en los tres manuscritos con una miniatura en la que un profeta sostiene una o dos filacterias conteniendo, en romance, la noticia del nacimiento de Cristo²⁴. Se alude por tanto, de entrada, al cumplimiento de las pro-

24. A pesar de que ningún letrado lo identifica, estamos sin duda ante el profeta Isaías. Sus anuncios de la maternidad de la Virgen y del nacimiento de Cristo (Isaías 7, 14 y 9, 6) han hecho que la iconografía medieval lo integre en ocasiones en representaciones de la Anunciación.

fecías anunciadoras de la venida del Mesías, las mismas que permanecen veladas al entendimiento de los judíos. Este es el *leitv motif* que engarza las miniaturas objeto de nuestra atención. La serie se articula en torno once citas escriturarias, seis referidas a la Virgen, cuatro a Cristo y la última a la Iglesia, todas ellas presentadas en latín, romance y hebreo²⁵ en consonancia con el hecho de que “*los jueus [les] han scrites en ebraych, e ls clerges cristians en latí, e ls lechs en romanç*”. Sin embargo mientras que los cristianos “*son il·luminats que entenen les dites profecies ab san enteniment e verdader*” los judíos “*no entenen lo lur ebraych per lo lur peccat, ans són ençegats*”. Una ceguera que Ermengaud atribuye a la acción del diablo que “*los ha closos los buyll de la ffe*”. Ambos argumentos se alían a la hora de ilustrar el texto²⁶.

En el manuscrito de Londres dos miniaturas acompañan a cada una de las profecías contraponiendo la comprensión cristiana de las mismas a la cerrazón judía frente a ellas (fols. 130r-133v). Lo primero se expresa a través de la presencia de algunos de los personajes clave del cristianismo: apóstoles (Pedro, Pablo y Juan), Padres de la Iglesia (Ambrosio, Jerónimo, Agustín, Gregorio Magno) o doctores (San Bernardo). A ellos se enfrenta la imagen del judío cegado por el diablo y, por consiguiente, incapacitado para el entendimiento de las profecías. Llama la atención en este caso la habilidad con que el miniaturista (no en vano estamos ante una de las copias del *Breviari* más notable desde el punto de vista artístico) ha sabido solucionar el problema de la monotonía a la que sin duda aboca el tener que repetir en once ocasiones una imagen referida a un mismo asunto. Si los *tituli* que las acompañan son forzosamente reiterativos (“*lo iueu ençegat no entén*”)²⁷, se ha intentado dotar a las ilustraciones de una gama variada de gestos

25. No en todos los manuscritos conservados se da esa circunstancia. Varios de ellos, entre los que se cuenta el Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid, carecen de la versión hebrea del texto. Probablemente se deba, como señala Blumenkranz (1977: 295-317) al hecho de no disponer de algún calígrafo judío.

26. No es la primera vez que la miniatura catalana recurre al tema de la ceguera de los judíos. En el *Salterio Anglocatalán* (París, *Bibliothèque National*, ms. lat. 8846) en parte iluminado en Cataluña, en el taller de los Bassa en la década de 1430, la ilustración al salmo 58 (fol. 101v), tras establecer un paralelismo tipológico entre David huyendo del asedio de Saúl (I Sam 19, 11-12) y la resurrección de Cristo, alude a los hombres ciegos a la divinidad. La imagen muestra a un grupo de judíos con los ojos vendados en un interior. Algunos de ellos serán capaces de abandonarlo y renacer a una nueva vida abriéndose a la luz del cristianismo. Son los que, en la ilustración contigua, reciben las aguas del bautismo (Alcoy 2006: 222).

27. Incluso en eso se aprecia la voluntad de diversificar. Si ese es, las más de las veces, el enunciado del *titulus*, en algunas ocasiones éste deriva hacia formulaciones ligeramente diferentes: “*lo iueu ençegat no entén son ebraych*”, o “*lo diable ençega lo iueu que no entén son ebraych ni la profecia*”. Por el contrario en el manuscrito de Madrid el *titulus* es común a todas las miniaturas, algo extensible al de San Petersburgo.



Figura 19. *Breviari d'Amor*. Londres, *British Library*. Ms. Yates Thompson 31, fol. 132v. El diablo impide a los judíos la comprensión de las Escrituras.

y actitudes, inducidos por la diversidad en los procedimientos que el diablo utiliza para velar la visión de los judíos, a los que aborda de los modos más dispares. Unas veces desde atrás tapándoles los ojos con sus propias manos o con una venda, para acercárseles otras de frente con la intención de cegarlos (fig. 19). En una de las miniaturas son dos los diablos que, mancomunadamente, proceden a envolver la cabeza del judío con una venda (fig. 20). No falta incluso una ilustración en la que se prescinde de la oclusión de los ojos del hebreo y se opta por enfrentar a éste, sosteniendo un libro (vuelto por cierto hacia abajo para indicar con ello su desistimiento en cuanto a la comprensión de sus contenidos) a un diablo que le acerca un rollo, en probable alusión a la Thorá (fig. 21). De gran interés resulta la miniatura que en el fol. 131 muestra al diablo enfrascado en una doble acción: mientras que con una de sus manos impide la visión de uno de los ojos del judío, aplica la otra sobre el oído contrario de éste (fig. 19). La ceguera y la sordera se alían para acentuar la idea de la cerrazón del judaísmo ante las Escrituras.

El manuscrito de San Petersburgo siguiendo unas pautas similares al anterior presenta en la secuenciación de la serie (fols. 94r-96r) una parecida organización (fig. 22). En este caso las figuras de Apóstoles, Padres y Doctores de la Iglesia son sustituidas por personajes alusivos a los diferentes estados de la sociedad cristiana. Clérigos y laicos de diversa condición: obispos, monjes (alguno nimbado), reyes, nobles o burgueses, se suceden a lo largo de los folios que ocupa en el



Figura 22. *Breviari d'Amor*. San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia. Ms. Prov. F.V. XIV.1, fol. 95. El diablo impide a los judíos la comprensión de las Escrituras.

códice el discurso sobre *l'ençegament del jubens*. Se les representa en una misma actitud gestual: señalando con el dedo índice extendido hacia el texto de la profecía correspondiente, dando a entender así su comprensión de la misma. Frente a ellos la acción cegadora del diablo se expresa a través de su actuación sobre una serie de personajes judíos. La incomprensión de éstos hacia las Escrituras se despliega en una serie de diez viñetas, sin que la interacción entre el diablo y los judíos llegue en ningún momento a la diversidad de propuestas ni a la sutileza conceptual del manuscrito londinense.

En el ejemplar Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid la serie se halla incompleta debido a la pérdida de sus dos primeros folios. En lo que resta de ella (fols. 76r-77r) cada profecía (seis en total) se ilustra, en general, con dos representaciones del profeta que la formula, una ilustrando el texto latino y otra el texto catalán. Las miniaturas aludiendo a la incomprensión judía de las Escrituras, aunque rutinarias en la repetición casi seriada de cada una de ellas (los únicos cambios apreciables afectan a los tocados de los judíos) adoptan sin embargo una fórmula de gran originalidad. A pesar de que los *tituli* rezan “*lo jueu ençegat no entén la profecia*” la imagen muestra, en todos los casos, como el diablo impide, no la visión, sino la capacidad de audición del judío (fig. 23). Se sirve para ello de una trompeta que sopla a la oreja de éste, al que sistemáticamente se representa sentado y con la mano derecha alzada, gesto que probablemente haya que interpretar como alusivo a la ignorancia.



Figura 23. *Breviari d'Amor*. Madrid, Biblioteca Nacional. Ms. Res. 203, fol. 76. El diablo impide a los judíos la comprensión de las Escrituras.

Es, de todas las copias conservadas de la obra de Ermengaud, la única en que se da tal circunstancia. Aunque, como se ha visto, la metáfora recurrente en la polémica antijudía es la de la ceguera, no faltan algunos textos en los que ésta es sustituida por la sordera. San Agustín en su sermón 113 A, 2 (*Iudaeorum incredulitas coarguitur exemplo divitis epulonis*) al comentar la parábola de Lázaro y el epulón aplica las palabras que Abraham dirige al mal rico en el infierno (“*si no oyen a Moisés y a los profetas, tampoco se dejarán persuadir si un muerto resucita*”, Lc.16, 31) a los judíos que tampoco quieren escuchar ni a Moisés ni a los profetas pues, de lo contrario, creerían en Cristo (“... *quos nolunt audire; quod si audire vellent, crederent in Christum*”)²⁸. En ese mismo sentido hay que interpretar las palabras de Rabanus Maurus (780-856) en su obra enciclopédica *De Universo* al equiparar a los judíos al áspid que cierra sus oídos a las palabras del encantador (ed. Migne 1857-1866 CXI: 230-231). Un ejemplar ilustrado de la misma fechado en 1023 que conserva la biblioteca del monasterio de Montecasino (ms. 132) nos proporciona en su fol. 73r una de las escasas imágenes que pudieran entroncar con lo visto en el manuscrito de Madrid. En ella un grupo de judíos pro-

28. Cf. *S. Aurelii Augustini opera omnia*, en <<http://www.augustinus.it/latino>> (sermones, 113 A, 2).



Figura 24. *De Universo*. Monasterio de Montecasino. Ms. 132, fol. 73. Los judíos se tapan los oídos para no entender.

cede a taparse los oídos para no entender (fig. 24). Otro tanto ocurre en el tímpano románico de la catedral de San Esteban de Cahors. En la parte del programa dedicada al santo titular se alude a la reacción de algunos de los doctores judíos ante las acusaciones del protomártir en los términos en que se describe en los *Hechos de los Apóstoles* (7, 57), es decir, procediendo a taparse los oídos (fig. 25). Así puede verse también en el retablo de San Esteban de Gualter de Jaume Serra (MNAC inv. 3947) o en una miniatura ilustrando un ejemplar holandés de hacia 1430 de los Hechos de los Apóstoles (La Haya, *Koninklijke Bibliotheek*, ms. 78 D 38 II, fol. 207r)²⁹.

Los “iudei caeci” asedian la Fortaleza de la Fe

Si la polémica antijudía constituye en el *Breviari d'Amor* un argumentario entre otros muchos, no ocurre lo mismo en la *Fortalitium Fidei* de Alonso de Espina. La obra constituye uno de los ejemplos culminantes de la literatura *adversos iudaeos* de la Edad Media final. Aunque no se dedica monográficamente al judaísmo, dos de sus cinco libros se inscriben de lleno en la polémica antisemita: el segundo (“*De bello hereticorum*”)³⁰ y el tercero y más voluminoso (“*De bello iudeorum*”). En el cuarto y el quinto (el primero recoge consideraciones genera-

29. Remito a la base de datos de la biblioteca recogiendo el conjunto de las miniaturas de sus colecciones de manuscritos iluminados: <<http://www.kb.nl/kb/manuscripts/index.html>>.

30. Aunque, como su título indica, se orienta al combate de la herejía en general, dedica en sus páginas no poca atención a los judeoconvertos.