

# *Contra caecitatem iudeorum*: el t3pico de la ceguera de los jud3os en la pl1stica medieval hisp1nica\*

Paulino RODR3GUEZ BARRAL

Georgetown University, Washington DC  
prodig5@xtec.net

## RESUMEN

El *topos* de la ceguera de los jud3os, recurrente en la literatura *adversos iudaeos*, adquiere en la pl1stica medieval su proyecci3n visual m1s acabada en la imagen de *Synagoga* con los ojos velados. Se analiza su insercci3n, a partir de algunos ejemplos significativos, en contextos diversos del arte medieval hisp1nico.

Diferente, aunque no de menor inter3s, resulta el planteamiento a partir del cual se ilustra la *caecitatis iudeorum* en algunos ejemplares miniados del *Breviari d'Amor* de Matfre Ermengaud y de la *Fortalitium Fidei* de Alonso de Espina, igualmente objeto de an1lisis en estas p1ginas.

**Palabras claves:** Iconograf3a; Synagoga; Antijuda3simo; Ceguera de los jud3os.

*Contra caecitatem iudeorum*: the topic of jews' blindness in medieval Spanish art

## ABSTRACT

The *topos* of jews' blindness, recurrent in *adversos iudaeos* literature, embodies in the image of blind-fold *Synagoga* in medieval visual arts. The first part of this paper focuses on its integration in different contexts of medieval Spanish art.

Different, but not less interesting, is the way *caecitatis iudeorum* is illustrated in some illuminated manuscripts of *Breviari d'Amor* by Matfre Ermengaud and *Fortalitium Fidei* by Alonso de Espina, also subject of study throughout these pages.

**Key words:** Iconography; Synagoga; Anti-Judaism, Jews' blindness.

SUMARIO: 1. *Synagoga* personificada. 2. La ceguera de los jud3os en el *Breviari d'Amor*. 3. Los *iudei caeci* asedian la Fortaleza de la Fe

FECHA DE RECEPCI3N: 30 DE 10 DE 2007  
FECHA DE ACEPTACI3N: 12 DE 02 DE 2007

---

\* Este art3culo forma parte de un proyecto de investigaci3n de mayor amplitud dedicado al estudio de la imagen del jud3o en la pl1stica g3tica hisp1nica. Su realizaci3n se inscribe en el marco de la concesi3n de una beca por parte de la Secretar3a de Estado de Educaci3n y Universidades al amparo de los Convenios de Cooperaci3n suscritos entre el MEC y varias universidades de los Estados Unidos de Am3rica.

Tomo como título de este apartado el mismo que el agustino valenciano Bernardo Oliver adjudicó al tratado de polémica antijudía que redactó en 1317<sup>1</sup>. Condensa a la perfección un motivo recurrente en la literatura cristiana *adversus iudaeus*: la ceguera espiritual como explicación a la persistencia del judaísmo en el error y 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 al mismo. 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).

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<sup>2</sup>. La respuesta más acabada la presenta 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 aportan<sup>3</sup>. 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* de Migne arroja como resultado un inventario de lo más nutrido.

<sup>1</sup> Editado por F. Cantera Burgos, *El tratado “Contra caecitatem iudeorum” de Fray Bernardo Oliver*, Madrid, 1965.

<sup>2</sup> B. Blumenkranz, “Augustin et les juifs, Augustin et le judaïsme”, *Recherches augustiniennes* 1 (1958) pp. 225-241.

<sup>3</sup> Agustín interpreta con ese sentido las palabras del salmo 68 (23-24): «Ciégueseles los ojos para que no vean, y encórvales, Señor, siempre sus espaldas».

## 1. SYNAGOGA PERSONIFICADA

Difícilmente pues el motivo de la ceguera del judaísmo podía ser obviado por las artes visuales. Su plasmación iconográfica más recurrente se integra en la que será metáfora por excelencia del judaísmo: la de *Synagoga* en su enfrentamiento con *Ecclesia*. Sus manifestaciones más antiguas remontan a mediados del siglo IX<sup>4</sup>. En el evangeliario 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. Por el contrario su oponente, el judaísmo, es un anciano de blancos cabellos que sostiene con una mano 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<sup>5</sup> se opone a *Ecclesia* 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. Éstos aparecen a partir del siglo XII coincidiendo con el recrudecimiento del antijudaísmo derivado de los acontecimientos de la Primera Cruzada. 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<sup>6</sup>.

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

<sup>4</sup> Para los orígenes y evolución de su iconografía véase W. S. Seiferth, *Synagogue and Church in the Middle Ages; two symbols in art and literature*, New York, 1970. Más restrictivo, por centrarse en la Alta Edad Media es el trabajo de B. Blumenkranz, “Juifs et judaïsme dans l’art chétienne du Haut Moyen Age”, en *Gli ebrei nell’alto medioevo. Settimane di studio del centro italiano di studi sull’alto medioevo* 26 (1980) vol. 2, pp. 987-1014 (esp. p. 1005ss.). En cuanto a repertorios iconográficos son de gran interés las observaciones al respecto de G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, London, 1972, vol. 2, pp.110-112.

<sup>5</sup> 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 evangeliario hoy en la *Bibliothèque National* de París (ms. lat. 9353).

<sup>6</sup> Una circunstancia que se da por vez primera en el *Hortus Deliciarum* de Herrada de Landsberg (ca. 1181), para mantenerse hasta el final de la Edad Media (Munich, *Staatsbibliothek*, Codex Monacensis 23041, fol. 3v, finales del siglo XV). Este último reproducido en Seiferth, *Synagogue...*, il. 59.

Aragón en los últimos siglos de la Edad Media, dista de presentar en España el abultado catálogo de imágenes de otros países<sup>7</sup>, particularmente Francia<sup>8</sup>.

Su manifestación 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. 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<sup>o</sup>, 15)<sup>9</sup>. La miniatura que nos interesa ilustra el fol. 193r del código custodiado en Amiens<sup>10</sup> (fig. 1). En ella las personificaciones de la Iglesia y la Sinagoga son representadas sedentes. No es recurso novedoso, pero sí infrecuente. En algunas de sus primeras formulaciones iconográficas figuran entronizadas<sup>11</sup>.

Mayor 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 habitual. 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: la basílica de Saint-Seurin de Burdeos, el portal central de la fachada occidental de la catedral de

<sup>7</sup> No deja de resultar sorprendente que el arte catalán se mantenga reacio a 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 el Principado.

<sup>8</sup> Véase al respecto el trabajo de B. Blumenkranz, "Géographie historique d'un thème de l'iconographie religieuse: les représentations de *Synagoga* en France", en *Mélanges offerts à René Crozet*, Poitiers, 1966, vol. 2, pp. 1141-1157. Igualmente específico, esta vez en relación a Inglaterra, es el artículo de L. Edwards, "Some English Examples of the Medieval Representation of Church and Synagogue", *The Jewish Historical Society of England. Transactions* 18 (1953-1955) pp. 63-75.

<sup>9</sup> F. Bucher, *The Pamplona Bibles*, New Haven- London, 1970.

<sup>10</sup> Folio 210r en el ejemplar de Harburg. La imagen es similar a la de Amiens pero con la posición de ambas figuras invertida.

<sup>11</sup> 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 (Jerusalén). 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 cuartos.

Estrasburgo<sup>12</sup> y la fachada oeste de Notre Dame de París. Este último ejemplo ha sido, por lo demás, puesto bajo sospecha por Blumenkranz que atribuye el recurso al dragón que cubre con su cola los ojos de la escultura a los excesos restauradores de Viollet le Duc. Basa su afirmación en la rareza en el ámbito francés de tal iconografía, a la que otorga unos orígenes hispánicos<sup>13</sup>. 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<sup>14</sup>, lo más probable es ver en el que se ocupa en cegar a la Sinagoga 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 historiadas<sup>15</sup>, o, de un modo más sutil, en el vitral tipológico de la Pasión de la catedral de Chartres, anteriormente aludido, 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<sup>16</sup>.

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 a los que he aludido anteriormente. En lo hispánico, siguiendo la pauta de la rarificación del tema, tampoco en ese marco se prodiga en exceso. Con todo se conservan algunas muestras de gran interés en formatos diversos. Una de ellas 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<sup>17</sup>. 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 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. 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.

<sup>12</sup> Preciso su localización exacta para no confundir con el, merecidamente, muy conocido grupo escultórico de la fachada del transepto meridional con ese mismo tema.

<sup>13</sup> Blumenkranz, "Géographie historique d'un thème...", pp. 1149-1150.

<sup>14</sup> G. Dahan, "Saint Bonaventure et les juifs", *Archivum Franciscanum Historicum* 77 (1984) p. 382.

<sup>15</sup> 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, primera mitad del s. XV). Cfr. B. Blumenkranz, "La polémique antijuive dans l'art chrétien du Moyen Âge", *Bulletino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano* 77 (1965) pp. 33-34.

<sup>16</sup> J.-P. Deremble, y C. Manhes, *Les vitraux légendaires de Chartres: des cites en images*, París, 1988, nº 37.

<sup>17</sup> Véase la ficha correspondiente, a cargo de M. López, en el catálogo de la exposición *Memoria de Sefarad*, Madrid, 2002, nº 233, p. 380.

Más interesante, por su iconografía, es la Sinagoga integrada en una crucifixión que ilustra un misal conservado en el Archivo Episcopal de Huesca con la signatura moderna n.º 11<sup>18</sup> (fig. 2). 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<sup>19</sup>. 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 características 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<sup>20</sup>. Coincide con éste no sólo en la presencia de los ángeles sino también en mostrar una Sinagoga carente de venda sobre los ojos. También la escultura italiana recoge ese tipo iconográfico de la mano de los Pisano. Nicola la reitera en el púlpito del baptisterio de Pisa, mientras que su hijo Giovanni hace lo propio en el de la catedral de esa misma ciudad y en el de la iglesia de San Andrés de Pistoia<sup>21</sup>. Las ropas que visten ambas personificaciones en el manuscrito oscense adquieren también un valor simbólico. De 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<sup>22</sup>.

<sup>18</sup> C. Lacarra Ducay y C. Morte García, *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca*, Zaragoza, 1984, pp. 136-139. Véase también J. Yarza, "La crucifixión en la miniatura española. Siglos X al XII", *Archivo Español de Arte* 46 (1973) p. 35.

<sup>19</sup> En opinión de A. Durán Gudiol habría sido comprado en Siena por el obispo electo García Pérez de Zuazo (*Los manuscritos de la Catedral de Huesca*, Huesca, 1953, p. 9).

<sup>20</sup> G. Cavallo et. al., *Rotoli di exultet de l'Italia meridionale*, Bari, 1973, p. 176, il. 54.

<sup>21</sup> 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 (C. Ferguson, *The Iconography of the Facade of Saint Gilles-du-Gard*, New York- London, 1977, p. 97ss.).

<sup>22</sup> Algunos Juicios Finales lo utilizan para diferenciar a los justos de los pecadores. Cfr: P. Rodríguez Barral, "La imagen del Juicio Final en la retablistica gótica catalano- aragonesa: su función en el marco de

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 interés 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 de *Synagoga* 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 la representación de ambas personificaciones deriva al ámbito del guardapolvo<sup>23</sup>. 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 santo. 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 aparecérselle 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*. Su presencia aquí complementa la serie iconográfica dedicada a San Ildefonso. Ya en alguno de sus primeros ciclos se representa alguna escena alusiva a 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<sup>24</sup>. Otro tanto ocurre en un ejemplar de su *De Virginitate Beatae Mariae* (Madrid, Biblioteca Nacional, MS 21546, fol. 36v)<sup>25</sup>. 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 pro-

---

empresas soteriológicas de carácter personal”, *Cuadernos de arte e Iconografía* 26 (2004) p. 399. Traigo a colación el paralelismo a propósito del hecho de que la iconografía del Juicio Final en ocasiones integra las figuras de la Iglesia y la Sinagoga para aludir, a través de ellas, a los justos y los réprobos.

<sup>23</sup> Para el retablo, fechado entre 1475-1480, véanse las páginas que, a cargo de J. A. Rivera De Las Heras, se le dedican en el catálogo de la exposición *Fernando Gallego (c. 1440-1507)*, Salamanca, 2004, pp. 114-139.

<sup>24</sup> R. López Torrijos, “Iconografía de San Ildefonso desde sus orígenes hasta el siglo XVIII”, *Cuadernos de Arte e Iconografía* 1/2 (1988) pp. 165-212.

<sup>25</sup> D. Raizman, “A Rediscovered Illuminated Manuscript of St. Ildefonsus’s *De Virginitate Beatae Mariae* in the Biblioteca Nacional in Madrid”, *Gesta*, 26/1 (1987) pp. 37-46.

cede a centrarla en el judaísmo a través de las imágenes de *Ecclesia* y *Synagoga*, opción 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 completar hacia 1496. Se integró en su día en 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<sup>26</sup>. Es obra de una extrema calidad que cuenta entre lo mejor de lo realizado por el pintor salmantino (fig. 3). 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 *Tetramorfos* se reparte las esquinas de la tabla, mientras que a los lados de Cristo, dispuestas sobre un saliente del mismo, se sitúan las personificaciones de *Ecclesia*, a su derecha, y *Synagoga* a su izquierda. Ésta última se muestra, en abierto contraste con la juventud de su oponente, 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 transparente 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<sup>27</sup>.

La imagen de Cristo o, en su caso, 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 visuales, particularmente la miniatura, en la segunda mitad del siglo XV. No son escasos los paralelos que pueden aducirse, particularmente entre la miniatura francesa<sup>28</sup>. Citaremos entre todos ellos, por su estrecha similitud con la tabla del Prado, el ms. 385 del la *Bibliothèque Municipale de Rouen*

<sup>26</sup> Véase al respecto la ficha que J. Navarro Talegón dedica a la tabla de Santiago el Mayor y San Pedro en *Fernando Gallego...*, pp. 185-188.

<sup>27</sup> Véase al respecto M. Pastoureau, "L'homme roux. Iconographie médiévale de Judas", en *Une histoire symbolique du Moyen Age occidental*, París, 2004, pp.197-209. Son numerosos los ejemplos que pueden aducirse para la representación de la Sinagoga ataviada de amarillo (R. Mellinkoff, *Outcasts*, Berkeley, 1993, vol. I, pp. 48 y ss.).

<sup>28</sup> Blumenkranz, "Géographie historique...", pp. 1145-1146. Una variante de esa iconografía sustituye las imágenes de *Ecclesia* y *Synagoga* por el cáliz con la hostia y las tablas de la Ley, bien portados por ángeles (Le Mans, *Bibliothèque Municipale*, ms. 223) o bien depositados sobre los brazos del trono de Dios Padre (Autun, Société éduenne, min. n° 1). Cfr. F. Avril y N. Reynaud, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520*, París, 1993, núms. 9 y 55.

(fol. 150r)<sup>29</sup>. Ambas imágenes remiten 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. En lo hispánico, ya en las postrimerías del gótico, el pintor de Toro Jacome Fernández Caverro 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 Gallego (sin duda, a pesar de las diferencias iconográficas, su fuente de inspiración) se flanquea de sendas figuras alegóricas de la Vieja y la Nueva Ley igualmente dispuestas sobre los laterales del trono. 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. No son demasiados los paralelos que se pueden encontrar a lo representado en Toro. La miniatura francesa nos ofrece algunos ejemplos. 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*<sup>30</sup>. Más próximo a lo visto en Toro es una de las miniaturas que ilustra en el fol. 129v de una Biblia moralizada (París, *Bibliothèque National*, 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<sup>31</sup>.

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 Siloe y su taller entre 1483 y 1486<sup>32</sup>, fue un encargo del obispo Luis 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<sup>33</sup>, con el árbol de Jesé, enmarcando el encuentro entre San Joaquín y Santa Ana en la Puerta Dorada,

<sup>29</sup> B. Blumenkranz, “*Synagoga méconnue, Synagoga inconnue*”, *Revue des études juives* 125 (1966) p. 45, pl. 5.

<sup>30</sup> R. Mellinkoff, *The Horned Moses in Medieval Art and Thought*, Berkeley, 1970, p. 128.

<sup>31</sup> Blumenkranz, “*Synagoga méconnue...*”, p. 45, pl. 4. Véase también Avril y Reynaud, *Les manuscrits à peintures...*, nº 56.

<sup>32</sup> J. Yarza, *Gil Siloe. El retablo de la Concepción en la capilla del obispo Acuña*, Burgos, 2000, p. 41.

<sup>33</sup> Yarza dedica a la iconografía de la obra buena parte de la monografía citada en la nota anterior (p. 77ss.).

como motivo central. 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. 4). 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 el programa es pues 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 derive del retablo del Árbol de Jesé la presencia de ambas personificaciones en el dedicado a la Purificación (ca. 1522-1526), también en la catedral de Burgos (capilla del Condestable), de autoría compartida entre Felipe Vigarny y Diego de Silóe<sup>34</sup>. La imagen de *Synagoga*, de mano del primero ellos, 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 un personaje 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 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. En sus páginas son legibles un par de citas bíblicas que entroncan directamente con lo representado<sup>35</sup>. 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 hacer mención a 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 iconográfico derivado de la Sinagoga velada por una serpiente, siendo aquí un dragón o basilisco el que le impide la visión<sup>36</sup>. Digno igual-

<sup>34</sup> M. Estella Marcos, *La imaginería de los retablos de la capilla del Condestable*, Burgos, 1995, pp. 47-47 y 100.

<sup>35</sup> Estella Marcos, *ibid.*, p. 100.

<sup>36</sup> Para el caso de Oviedo remito a D. Kraus y H. Kraus, *Las sillerías góticas españolas*, Madrid, 1984, p. 66. Para el de León véase M. D. Teijeira Pablos, "La configuración interior del conjunto coral leonés. La sillería de coro", en *El coro de la catedral de León: arte, función y símbolo*, León, 2000, pp. 96-97. También

mente de mención, en este caso 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). Ambas figuras (la de *Ecclesia* incompleta debido a la mutilación de su cabeza, pero claramente reconocible al portar las Tablas de la Ley) se acompañan de otros dos personajes masculinos. Isabel Mateo ha visto en ellos a San Agustín y al abad Suger en virtud de la idea de este último del Nuevo Testamento como puesta al día del Antiguo<sup>37</sup>, mientras que para M. R. Terés, 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<sup>38</sup>, al modo de lo que, de modo más elaborado, puede verse en el calendario del breviario de Martín el Humano (París, *Bibliothèque National*, ms. Rothschild 2529)<sup>39</sup>.

Terminaremos este apartado dedicado 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 conocida como *La Fuente de la Vida* (fig. 5). Fue donada, entre 1455 y 1459, por Enrique IV al monasterio segoviano de El Parral<sup>40</sup>, de donde pasó en 1838 al Museo de la Trinidad y, de ahí, al Prado (inv. 1511). Aunque se la ha tenido por copia de un original perdido de van Eyck<sup>41</sup>, es probable que estemos ante una obra realizada hacia mediados de siglo por algún miembro del 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<sup>42</sup>. Respecto a la cuestión de si se trata de una obra encargada desde Castilla a partir de un programa

I. Mateo Gómez, "Sillería del coro. Escenario para el oficio divino", en *La Catedral de León. Mil años de historia*, León, 2002, pp. 176-177.

<sup>37</sup> I. Mateo, *Temas profanos en la escultura gótica española: las sillerías de coro*, Madrid, 1979, p. 412.

<sup>38</sup> M. R. Terés, *Pere çà Anglada: introducción de l'estil internacional en l'escultura catalana*, Barcelona, 1987, p. 48.

<sup>39</sup> Iconografía derivada a su vez del breviario de Belleville (París, *Bibliothèque National*, ms. Latin 10483) iluminado por Jean Pucelle en la década de 1320 (F. Avril, *Manuscript painting at the Court of France. The fourteenth century*, Nueva York, 1978, p. 61, pl. 11).

<sup>40</sup> E. Bermejo, *La pintura de los primitivos flamencos en España*, vol. I, Madrid, 1980, pp. 47-50. En las páginas que la autora le dedica informa acerca de las opiniones contrastadas (que no son pocas) sobre los orígenes y autoría de la obra.

<sup>41</sup> Entre los primeros en decantarse por esta opción figura O. Pächt quien en su reseña crítica a la obra de Panofsky *Early Netherlandish Painting* apunta la posibilidad de que el supuesto original hubiese sido pintado por van Eyck durante su periplo de 1428-1429 por la Península Ibérica ("Early Netherlandish Painting, II", *The Burlington Magazine* 98 [1956], p. 271).

<sup>42</sup> J. Bruyn, *Van Eyck Problemen: de Levensbron, het werk van een leerling van Jan van Eyck*, Utrecht, 1957, pp. 140-142 (cito según la síntesis en inglés que se incluye al final de la obra). Más recientemente S. Jones ("The Use of Patterns by Jan van Eyck's Assistants and Followers", en S. Foister *et al.*, eds., *Investigating van Eyck*, Turnhout, 2000, pp. 199-207) se manifiesta, con argumentos adicionales, en ese mismo sentido.

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. Aparece tocado con mitra<sup>43</sup>, 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 desafortunadamente 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 que introducen 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*)<sup>44</sup> 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. En la tabla de Chicago, 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 aquí se ocupa en recoger en un cáliz la sangre que mana del costado de Cristo<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Para la peculiaridad iconográfica de representar a los sacerdotes judíos tocados con mitra episcopal véase R. Mellinkoff, "Christian and Jewish mitres: a paradox", en *Florilegium in honorem Carl Nordenfalk octogenarii contextum*, Stockholm, 1987, pp. 145-158, y J. Yarza, "Del alfaquí sabio a los pseudo-obispos: una particularidad iconográfica gótica", en *Homenaje / Homenatge a Maria Jesús Rubiera Mata, Sharq Al-Andalus. Estudios árabes 10-11 (1993-1994)* pp. 749-776.

<sup>44</sup> Pächt ("Early...", ils. 16 y 17). Para la tabla de Chicago véase adicionalmente el catálogo de la exposición *Devotion and Splendor. Medieval Art at the Institute of Chicago*, Chicago, 2005, nº 51.

<sup>45</sup> I. Bango apunta la posibilidad de que el Papa representado en la pintura del Prado sea Benedicto XIII y que ésta aluda indirectamente a la Disputa de Tortosa (*Remembering Sepharad. Jewish Culture in Medieval Spain*, Madrid, 2003, p. 194). Tanto la datación de la misma, en cualquiera de las hipótesis que se manejen, como la existencia de precedentes iconográficos como el de la tabla de Chicago, lo hacen poco probable.

Bruyn señaló en su estudio sobre van Eyck la posible relación entre la iconografía de la tabla del Prado y la acusación vertida en 1410 contra algunos miembros de la comunidad judía de Segovia en el sentido de haber profanado la hostia<sup>46</sup>. Aunque tal hipótesis resulta excesivamente aventurada, sin duda el éxito de la tabla<sup>47</sup> guarda relación con la alta temperatura que el antijudaísmo alcanzaba en esos momentos en Castilla y que, a partir de la expulsión, se canalizará hacia los sectores conversos.

## 2. 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<sup>48</sup>, 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. Es también un intento por resituarse determinados elementos de la recién derrotada cultura occitana dentro de los parámetros de la ortodoxia, particularmente en lo que a la concepción del amor se refiere por la vía de su reinstalación en el marco del matrimonio<sup>49</sup>. 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<sup>50</sup>.

---

<sup>46</sup> J. Bruyn, *Van Eyck Problemen...*, pp.142-145. Apunta igualmente la posibilidad de que el programa hubiese sido diseñado por el franciscano Alonso de Espina, autor de la *Fortalium 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 *Fortalium Fidei* véase el apartado final del presente artículo. Remito igualmente a P. Rodríguez Barral, "Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica", *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar* 97 (2006) pp. 279-348, donde se aborda con cierta amplitud el caso de la supuesta profanación y como ésta es recogida y, en algún caso ilustrada, en la obra de Espina.

<sup>47</sup> A. Ponz que en su *Viaje de España* (vol. XI, Madrid, 1783, pp. 154-155) al hacer mención del ejemplar que vio en la capilla de San Jerónimo de la catedral de Palencia, afirma haber visto varias copias del mismo 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 Oberlín 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.

<sup>48</sup> Es el propio Ermengaud el que declara, en el prólogo al poema haberlo iniciado en tal fecha.

<sup>49</sup> Véase la introducción de A. Ferrando al texto del *Breviari* en el volumen que acompaña a la edición facsímil del ms. Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid, (*Breviari d'Amor. Manuscrito catalán del siglo XV*, Valencia, 1980).

<sup>50</sup> G. Azais, introducción a su edición del *Breviari* (*Le Breviari d'Amor suivi de sa lettre a sa soeur*, Genève, 1977), vol. I, pp. XXVI-XXVIII.

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<sup>51</sup>. De todos ellos tan sólo cinco están, en mayor o menor medida, iluminados. Se trata de los que con las firmas esp. 353 y esp. 205 posee la *Bibliothèque Nationale* de París, el Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid, el Yates Thompson 31 de la *British Library* 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<sup>52</sup>. 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 señala su dependencia del gótico lineal y lo ubica en el segundo tercio del siglo XIV<sup>53</sup>. Alcoy 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)<sup>54</sup>. En cualquier caso ambos coinciden en contradecir dataciones más tardías<sup>55</sup> y en situarlo como modelo de los otros manuscritos de estilo ya plenamente italianizante<sup>56</sup>, afirmación que creo debe ponerse en entredicho a juzgar por las muchas divergencias que, en lo iconográfico, presentan éstos últimos en relación al Res. 203<sup>57</sup>.

En el plano iconográfico el conjunto de manuscritos iluminados que se conservan presenta 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.

<sup>51</sup> A. Ferrando en su artículo “Noves dades sobre el *Breviari d’Amor* en llengua catalana”, en *Miscel·lània Sanchis Guarner*, vol. II, Publicacions de l’Abadia de Montserrat, 1992, pp. 47-59, aporta el listado de los nueve de procedencia catalano-aragonesa. Para el originario de Castilla remito a E. Roditi, “The Chicago manuscript of the Castilian *Breviario de Amor*”, *Modern Philology* 45 (1947-1948) pp. 15-22. Se trata del que con la firma Ms. 63 posee la *University Library* de Chicago.

<sup>52</sup> «*Iohannes de Avinione, nationis Anglicorum scripsit hunc librum in civitatem Ilerden venerabili viro (espacio en blanco) civi Ilerden, quem Deus cinservet in salute per tempora longiora*» (K. Laske-Fix, *Der Bilderzyklus des Breviari d’Amor*, München-Zürich, 1973, p. 130).

<sup>53</sup> P. Bohigas, *La ilustración y decoración del libro manuscrito en Cataluña*, Barcelona, 1965, vol. II, p. 8.

<sup>54</sup> R. Alcoy, “La ilustració de manuscrits a Catalunya”, en *Art de Catalunya. Arts del llibre. Manuscrits, gravats, cartells*, Barcelona, 2000, p. 78.

<sup>55</sup> Laske-Fix, lo fecha a finales del s. XIV (*Der Bilderzyklus...*, p. 131). Ferrando coincide, a partir de criterios filológicos, en atribuirle una fecha no lejana a esa (*Breviari d’Amor...*, p. LVI).

<sup>56</sup> Laske-Fix fecha el manuscrito esp. 353 de la Bibl. Nacional de París y el Yates Thompson 31 de la *British Library* en torno al 1400 (*Der Bilderzyklus...*, pp. 124-125 y 132). F. Avril entiende que dicha datación es, para el esp. 353, demasiado tardía, sin precisar otra más concreta, mientras otorga al esp. 205 una fecha en torno a 1400 (*Manuscrits enluminés de la péninsule Iberique*, París, 1982, núms. 114 y 115).

<sup>57</sup> Como se verá al analizar las miniaturas que ilustran el excursus 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*. Difícilmente puede pues ser el ms. Res. 203 modelo de los restantes.

Todos ellos se principian con una miniatura a toda página que pretende compendiar el contenido global de la obra (fig. 6). Los cinco catalano-aragoneses, con escasas variaciones en la configuración general de la misma, no son una excepción.

La miniatura en cuestión, cuyo complejo sentido alegórico nos es desvelado por el propio Ermengaud, se articula en torno a la imagen del Amor<sup>58</sup>. 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.

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, recordémoslo, tiene como elemento central al mismo Dios. A su derecha se representa a Jesucristo y al Diablo. Su disposición es mutuamente divergente: mientras Cristo se orienta hacia el centro, el diablo le da la espalda retirándose derrotado («Jhesuchrist ha vensut l'enemich» 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, adoptando la que, en las fechas en que se iluminan los manuscritos, es la iconografía 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. Se aparta de lo habitual 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 adaptarse a un esquema compositivo en el que el diablo y la Sinagoga aparecen interrelacionados a partir de su ubicación extrema en el mismo, y del principio de simetría, tan lleno de significado en la plástica medieval<sup>59</sup>. Se establece así una asociación entre el judaísmo y lo diabólico que es lugar común en la iconografía del antijudaísmo.

Tan sólo el manuscrito valenciano de la Biblioteca Nacional de Madrid (fig. 6) presenta, en relación al resto de la serie, una variación digna de remarcarse. En él *Synagoga* se presenta como una duplicación *quasi* exacta de *Ecclesia* (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

<sup>58</sup> Un análisis pormenorizado de la misma, en base al manuscrito provenzal S. I. n. 3 de la Biblioteca de el Escorial y del Res. 203 del de la Biblioteca Nacional de Madrid puede consultarse en C. Miranda, *Iconografía del "Breviari d'Amor"*. Escorial MS. S. I. N.º 3. Biblioteca Nacional, MS. Res. 203, Madrid, 1993 (publicación en formato CD ROM, también consultable *on line* en las bases de datos de la Biblioteca de la U. Complutense), vol. I, p. 81ss.

<sup>59</sup> 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.

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 Sinagoga<sup>60</sup>.

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 encuentran diseminados a lo largo del *Breviari*, alguno de ellos merecedor incluso de acompañarse 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)<sup>61</sup>. Es por ello que su ilustración en el manuscrito Res. 203 de Madrid se organiza en torno a dos viñetas superpuestas. 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 Cristo-Niño y los doctores judíos en el Templo una de las imágenes a las 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 rahó 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. Esta última se erige en paradigma de la transgresión del primer mandamiento expresada aquí visualmente a través de la idolatría de los judíos a los que los ilustradores del *Breviari* suelen representar vistiendo su indumentaria más común en la Corona de Aragón en la segunda mitad del siglo XIV: la túnica larga rematada con *chaperon*, que se consolida en esos momentos como alternativa a la rota u otros signos distintivos<sup>62</sup>. Se actualiza pues la asociación del judaísmo con la idolatría, a partir de la proyección de ésta sobre el judío contemporáneo.

<sup>60</sup> 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, en una misma línea de “dulcificación” de la imagen del judaísmo. Para la consideración de la ceguera en la Edad Media remito a M. Barasch, *Blindness. The History of a Mental Image in Western Thought*, Nueva York-Londres, 2001, pp. 67 y ss.

<sup>61</sup> S. L. Wailes, *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, Berkeley-Los Angeles-London, 1987, pp. 220-225.

<sup>62</sup> M. A. Motis Dolader, “Indumentaria de las comunidades judías y conversas en la Edad Media hispánica: estratificación social, segregación e ignominia”, en *Actas del I Congreso Internacional de Emblemática General*, vol. I, Zaragoza, 2004, p. 569.

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’encegament del juheus”, integrado a su vez en el excursu «De la gran durea e del gran ensegament dels juheus e de la lur gran error, que. Ils pot hom provar per les paraules dels prophetes parlant per bocha del Sant Sperit, les quals ells an en lurs llibres»<sup>63</sup>. Este último 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 Cristo<sup>64</sup>. Se alude por tanto, de entrada, al cumplimiento de las profecías anunciadoras de la venida del Mesías, las mismas que permanecen veladas al entendimiento de los judíos. Este es el *leiv 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 hebreo<sup>65</sup> 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 profeçies ab san enteniment e verdader» los judíos «no entenen lo lur ebraych per lo lur peccat, ans són encegats». Una ceguera que Ermengaud atribuye a la acción del diablo que «los ha closos los huyll de la ffe». Ambos argumentos se alían a la hora de ilustrar el texto.

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

<sup>63</sup> Cito según la ed. de A. Ferrando en el volumen que acompaña a la edición facsímil del ms. Res. 203 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*Breviari d’Amor. Manuscrito catalán...*).

<sup>64</sup> 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 con cierta frecuencia en representaciones de la Anunciación.

<sup>65</sup> 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 B. Blumenkranz al hecho de no disponer de algún calígrafo judío (“Écriture et images dans la polémique antijuive de Matfre Ermengaud”, *Cahiers de Fanjeaux* 12 [1977], pp. 295-317).

son forzosamente reiterativos (*lo iueu encegat no entén*)<sup>66</sup>, se ha intentado dotar a las ilustraciones de una gama variada de gestos y actitudes, inducidos por la diversidad en los procedimientos que el diablo utiliza para velar la visión de los judíos. Éstos son abordados por los diablos de las más diversas maneras. Unas veces desde atrás tapándoles los ojos con sus propias manos o con una venda, para acercárseles otras veces de frente, dirigiendo sus manos hacia los ojos de su víctima que no llegan a cegar. En una de las miniaturas son dos los diablos que, mancomunadamente, proceden a envolver la cabeza del judío con la venda (fig. 7). 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. De gran interés resulta la 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. 7). 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. 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 códice el discurso sobre *l'ençegament del juhens*. 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 incompreensión 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. Por su parte las miniaturas aludiendo a la incompreensión 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

<sup>66</sup> Incluso en eso se aprecia una voluntariedad en diversificar. Si ese es, las más de las veces, el enunciado del *titulus*, en algunas ocasiones éste deriva hacia formulaciones ligeramente diferentes: «lo jueu encegat no entén son ebraych», o «lo diable encega 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.

la profecía» la imagen muestra, en todos los casos, como el diablo impide, no la visión, sino la capacidad de audición del judío (fig. 8). 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. Es, de todas las copias conservadas de la obra de Ermengaud, la única en que se da tal circunstancia. Aunque, como estamos viendo, 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*)<sup>67</sup>. En ese mismo sentido hay que interpretar las palabras de Raban Maur (780-856) en su obra enciclopédica *De Universo* al equiparar a los judíos al áspid que cierra sus oídos a las palabras del encantador<sup>68</sup>. 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 procede a taparse los oídos para no entender<sup>69</sup>. Otro tanto ocurre en el tímpano románico de la catedral de Saint Etienne de Cahors. En la parte del programa dedicada al santo titular del templo se alude a la reacción de los doctores judíos ante las acusaciones de Esteban en los términos en que se describen en los *Hechos de los Apóstoles* (7, 57), es decir, procediendo a taparse los oídos<sup>70</sup>. Así puede verse también 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)<sup>71</sup>.

### 3. 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 antijudía: el segundo que, a pesar

<sup>67</sup> Cfr. *S. Aurelii Augustini opera omnia*, en <http://www.augustinus.it/latino> (sermones, 113 A, 2)

<sup>68</sup> *PL*, CXI, cols. 230-231.

<sup>69</sup> Blumenkranz, *Le juif medieval...*, p. 52.

<sup>70</sup> M. Vidal *et al.*, *Quercy roman*, La Pierre-qui-Vire, 1959, p. 231.

<sup>71</sup> Remito a la excelente 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>

de su título (“De bello hereticorum”) centra sus ataques en la comunidad judeoconversa, y, el tercero y más voluminoso (“De bello iudeorum”). En los dos últimos (el primero recoge consideraciones generales) dirige sus dardos contra los sarracenos y contra la acción tentadora del demonio<sup>72</sup>. La extrema virulencia con que se ataca en sus páginas al judaísmo es un claro exponente del profundo deterioro al que habían llegado las relaciones entre las comunidades judía y cristiana en la Castilla de la segunda mitad del XV.

El archivo capitular de El Burgo de Osma cuenta entre sus fondos con el manuscrito más antiguo que se conserva de la obra. Procede de la biblioteca del obispo Montoya (1454-1475) cuyo escudo aparece en el fol. 1r. Datado en 1464<sup>73</sup> se copia pocos años después de que Espina ponga fin a la misma<sup>74</sup>. Pretendió decorarse con miniaturas<sup>75</sup> que por alguna razón no se completaron, de tal forma que la mayor parte de las ilustraciones no van más allá del dibujo preparatorio, aunque algunas presentan zonas en las que se aprecian los primeros pasos en el proceso de aplicación del color.

De todas ellas nos interesa la que ilustra, a toda página, el folio 10v (fig. 9). Es una imagen alegórica que compendia en sí misma el contenido global del texto. En ella asistimos al asedio de una fortaleza (la *fortalitium fidei*) por parte de varios grupos de asaltantes. El aspecto de la ciudadela es imponente. Provista de doble muralla almenada, los torreones de sus esquinas se hallan profusamente poblados por ángeles portadores de los instrumentos de la Pasión. En su centro la torre del homenaje alberga la figura de Cristo en compañía de la Virgen y demás corte celestial. Ante ella un abigarrado grupo de eclesiásticos encabezados por el Papa y acompañados de varios reyes se erigen en muralla adicional, reforzada en su frente por un grupo de ángeles armados. Aparato defensivo sobradamente justificado por las amenazas que se ciernen sobre la fortaleza. Mientras sus flancos son hostigados por partidas de demonios, frente a ella se oponen, en reñido combate, los defensores de la fe cristiana, salidos del

<sup>72</sup> No existe ninguna edición completa de la misma. Remitiré sin embargo a la publicación de S. J. McMichael, *Was Jesus of Nazareth the Messiah?: Alphonso de Espina's argument against the Jews in the Fortalitium Fidei (c.1464)*, Atlanta, 1994. En ella, además de proceder a la edición de parte de las consideraciones de los libros primero y tercero (las referidas a los argumentos mesiánicos), aporta información de utilidad sobre el autor, la obra y las circunstancias históricas, así como una completa bibliografía. De gran utilidad es también la síntesis comentada del libro tercero a cargo de A. Meyuhas Ginio, *Fontes Iudaeorum de Regni Castellae VIII. De bello iudaeorum. Fray Alonso de Espina y su "Fortalitium Fidei"*, Salamanca, 1998, así como el artículo de J. M. Monsalvo, “Algunas consideraciones sobre el ideario antijudío contenido en el Liber III del *Fortalitium Fidei* de Alfonso de Espina”, en *Aragón en la Edad Media. Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros*, vol. II, Zaragoza, 1999, pp. 1061-1087.

<sup>73</sup> Véase la ficha correspondiente, a cargo de J. Arranz en el catálogo de la exposición *Libros y documentos en la Iglesia de Castilla y León*, Burgos, 1990, n. 390, p. 384.

<sup>74</sup> Del análisis interno del texto se desprende que su redacción debió iniciarse en 1458. A. Meyuhas Ginio (*La foretresse de la foi*, Paris, 1998, pp. 180-183) da como fecha límite de su culminación 1465, precisamente en base a la datación del manuscrito de la catedral de Osma, aunque nada impide una fecha algo anterior como plantea B. Netanhayu (“Alonso de Espina. Was He a New Christian?”, *Proceedings of the American Academy for Jewish Research* 43 [1976], p. 109, n. 4).

<sup>75</sup> En la ficha referida en la nota 73 Arranz las atribuye al Maestro de Osma.

interior del recinto amurallado, y los partidarios del credo de Mahoma<sup>76</sup>. Desde ambos lados del campo de batalla otras fuerzas hostiles se ciernen sobre la fortaleza. Los herejes, provistos de palas y azadones, se emplean a fondo en el empeño de agrandar un enorme hoyo para socavar así los cimientos en que aquélla se asienta. En el extremo opuesto se ubica un arracimado grupo de judíos (fig. 10). Su actitud, a diferencia de la de herejes, sarracenos o diablos, no es activa: su mera presencia constituye, en este caso, una amenaza para la fe de Cristo. El motivo más característico a la hora de representarlos es, una vez más, la venda que ciega sus ojos. Como en el *Breviari d'Amor*, tal recurso remite al texto, en este caso al contenido de la *primera interpretación* del libro tercero de la obra que Espina dedica, sin aportar argumentos novedosos, a la *caecitas iudeorum*. Otros dos elementos caracterizan al grupo de judíos. Uno es un factor distintivo de carácter discriminatorio: la *rota* que todos ellos ostentan sobre sus ropas. Su obligatoriedad deriva de las disposiciones del Cuarto Concilio de Letrán (1215) instando a los judíos a adoptar formas de vestir diferenciadas de las de los cristianos. En Francia el uso de la misma (*rouelle*) se hace prescriptivo en 1269 reinando San Luís<sup>77</sup>. En Castilla a pesar de que *Las Partidas* de Alfonso X contemplan que todos los judíos «trayan alguna señal cierta sobre las cabezas» la aplicación práctica de tal normativa se dilató en el tiempo<sup>78</sup>, de modo que no será hasta el reinado de Enrique II cuando se decida su obligatoriedad (Cortes de Toro, 1371)<sup>79</sup>. Sabemos de su aspecto y ubicación por las quejas planteadas en las Cortes de Valladolid de 1405 relativas al incumplimiento de la norma. En ellas se la describe como una «sennal de panno vermejo, toda llena [...] e que la trayan en el hombro derecho, de parte de delante, en manera que parezca manifestamente e non escondida»<sup>80</sup>. El mismo color y localización (aunque esto último varía ya que algunos la portan en el hombro izquierdo) que las que llevan los judíos del manuscrito de Osma, o las que ostenta en sus diversas representaciones en la *Biblia de Alba* (Madrid, Fundación Casa de Alba) Moisés Arragel, responsable de su traducción por encargo en 1422 de Don Luís de Guzmán, Gran Maestre de la Orden de Calatrava.

<sup>76</sup> La importancia visual que cobra en la miniatura el combate entre cristianos y sarracenos es extensible al resto del manuscrito, en el que la mayor parte de las ilustraciones se dedican, en contradicción con el peso específico que la diatriba antijudía adquiere en el texto, a ese mismo tema. Probablemente haya que ver en ello un reflejo de las inquietudes del obispo Montoya que debió dirigir de cerca el proceso de ilustración del manuscrito y que, sin duda, estaba en la onda del espíritu de cruzada que resurgía en esos momentos en Castilla y que iba a culminar con las campañas militares contra el reino nazarí de Granada (J. Yarza, "Reflexiones sobre lo fantástico en el arte medieval español", en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, p. 33).

<sup>77</sup> D. Sansy, "Marquer la différence: l'imposition de la rouelle aux XIIIe et XIVe siècles", en *La rouelle et la croix. Destins des juifs d'Occident. Médiévaux* 41 (2001) pp. 15-36.

<sup>78</sup> Ninguno de los muchos judíos representados en el Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X la lleva.

<sup>79</sup> M. A. Motis Dolader, "Indumentaria de las comunidades judías y conversas...", p. 575.

<sup>80</sup> Motis Dolader, *ibid.*, p. 577. Dicho sea de paso similares quejas contra el incumplimiento de la normativa se continúan dando a lo largo del siglo XV en otras reuniones de Cortes, como las de Madrigal de 1438 y 1476.

Juntamente con la venda sobre los ojos y la rota, un tercer elemento caracteriza a los judíos del manuscrito soriano: sus pies aparecen lastrados por pesadas cadenas. Imagen a su vez metafórica que, sumada a la de la ceguera, viene a reforzar visualmente la idea de las limitaciones del judaísmo, impedido en su libertad por su interpretación literal de las Escrituras.

Del éxito del texto de Espina da cuenta su inmediata difusión por la imprenta, generalmente en ediciones carentes de decoración o limitando ésta a unos pocos grabados de pobre factura<sup>81</sup>. No es ese el caso de una serie de manuscritos con la traducción francesa del texto, iluminados en Flandes en el último cuarto del siglo XV<sup>82</sup>. Aunque no demasiado pródigos en cuanto al número de miniaturas, éstas son, en general, de una calidad artística apreciable<sup>83</sup>.

El número de iluminaciones varía, según los manuscritos, entre una y cinco. En el primer caso su única miniatura se presenta, como en Osma, encabezando el códice al objeto de compendiar su contenido. Muestra por tanto la fortaleza de la fe asediada por el conjunto de sus enemigos. Es la opción del manuscrito 244 de la *Bibliothèque Municipale* de Valenciennes (fol. 27r). Los demás se inclinan por la deconstrucción de esa única imagen en una secuencia de cinco miniaturas. Cada una de ellas, siguiendo la estructura de la obra de Espina, se dedica a un único asedio: el correspondiente al contenido del libro al que principia. Así en el ms. 20067-69 de la *Bibliothèque Nationale* de París asistimos sucesivamente al asedio de la fortaleza por parte de los vicios (fol. 1r), los herejes (fol. 78r), los judíos (125r), los sarracenos (fol. 277r) y los diablos (fol. 397r). La misma organización que encontramos en los ms. Royal 17 F vi, vii y Royal 19 E iv de la *British Library*, en los ms. 2535 y 2536 de la *Österreichische Nationalbibliothek* de Viena, o en el ms. 9007 de la *Bibliothèque Royale Albert Ier* de Bruselas, si bien en este caso la primera miniatura de la serie remite a la construcción de la fortaleza de la fe.

En general la composición de la imagen se organiza en torno al motivo central de la fortaleza. Sus almenas aparecen pobladas por las jerarquías de la Iglesia que, en algunos casos, se aplican, adicionalmente, en su base a apuntalar los muros de la misma con sus propias manos. Los judíos, por su parte, se presentan con los ojos cegados por vendas<sup>84</sup>. Ello no es impedimento para que participen activamente en el asedio hostigando con lanzas o con flechas a los acogidos a la protección de la ciudadela. Significativo es el hecho de que las más de las veces se les represente, como en el códice de Osma, arrastrando pesadas cadenas. También coincide con este últi-

<sup>81</sup> Es el caso, por ejemplo de la primera edición del mismo, llevada a cabo en Estrasburgo por Jean de Mantelin en 1471. Para una relación de las ediciones subsiguientes en otras ciudades europeas remito a Meyuhas Ginio (*La forteresse...*, p. 11, n.1).

<sup>82</sup> M. Fifield, "The French Manuscripts of La Forteresse de la Foi", *Manuscripta* 16 (1972) pp. 98-111.

<sup>83</sup> Si bien no todas ellas son de la misma mano, por sus características formales entroncan con la miniatura ganto-brujense de las últimas décadas del siglo XV y principios del XVI.

<sup>84</sup> Únicamente el manuscrito de Valenciennes omite esa circunstancia, y los identifica a partir de una inscripción.

mo el ms. 2535 de la biblioteca de Viena, en presentar a los herejes (fol. 86r) ocupados en socavar, provistos de palas, los cimientos de la fe<sup>85</sup>. Elementos que, sumados a la concepción global de la imagen, hace pensar en algún manuscrito castellano emparentado con el del Burgo como posible modelo de la serie de manuscritos flamencos.

#### 4. FIGURAS



Fig. 1. Iglesia y sinagoga. Biblia de Pamplona. Amiens, Bibliothèqu Municipal. Ms. 108, fol. 193r

<sup>85</sup> Adicionalmente llevan, como los judíos, una venda sobre los ojos. La asociación del judaísmo y la herejía, a partir del recurso a motivos compartidos, no es infrecuente en las artes visuales góticas.



Fig. 2. Crucifixión con la Iglesia y la sinagoga.  
Huesca, Archivo Episcopal. Misal (nº 11, fol. 92v).



Fig. 3. Fernando Gallego. Cristo *Salvator Mundi*.  
Madrid, Museo del Prado.

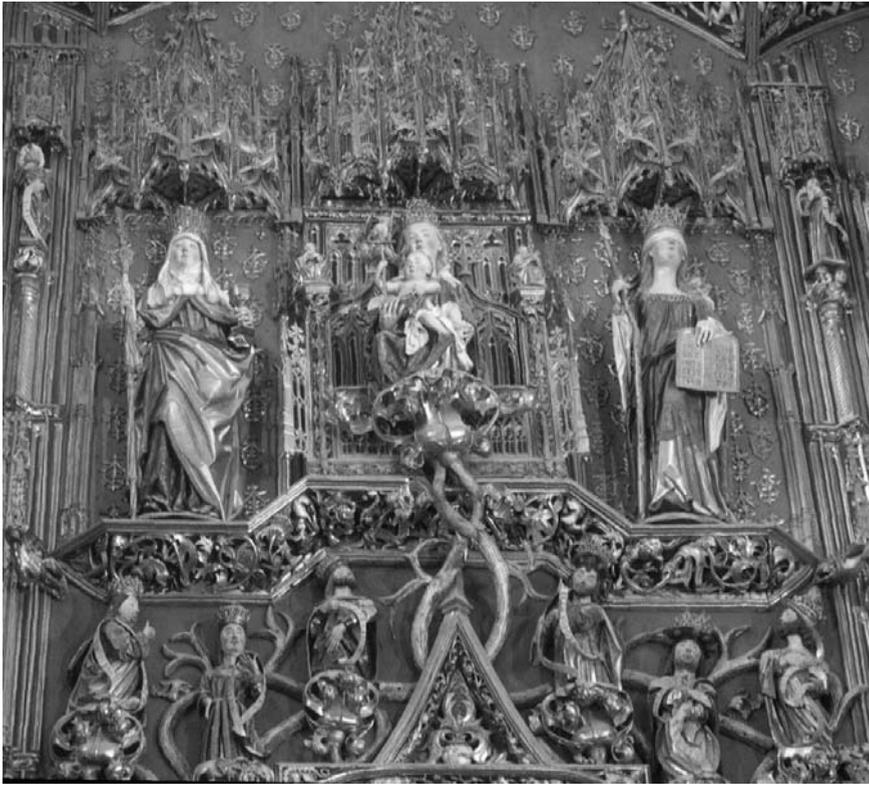


Fig. 4. Gil Silóe. Retablo de la Concepción.  
Catedral de Burgos (capilla de Santa Ana).



Fig. 5. Seguidor de van Eyck. La Fuente de la Gracia.  
Madrid, Museo del Prado.



Fig.6. Breviari d'Amor. Madrid, Biblioteca Nacional. Ms. Res. 203, fol. 3v.



Fig. 7. Breviari d' Amor. Londres, *British Library*. Ms. Yates Thompson 31, fol. 131r.



Fig. 8. Breviari d' Amor. Madrid, *Biblioteca Nacional*. Ms. Res. 203, fol. 76r.

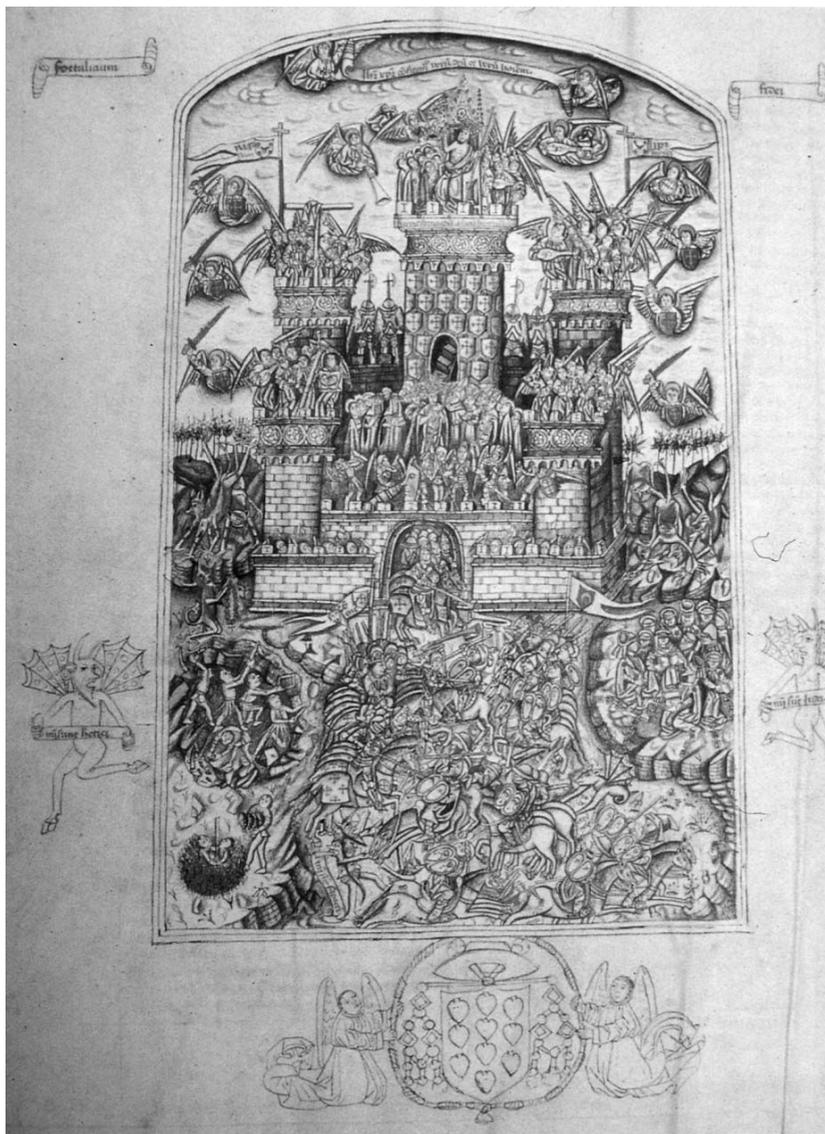


Fig. 9. Fortalitium Fidei. El Burgo de Osma (Soria).  
Archivo Capitular. Ms. 154, fol. 1r.

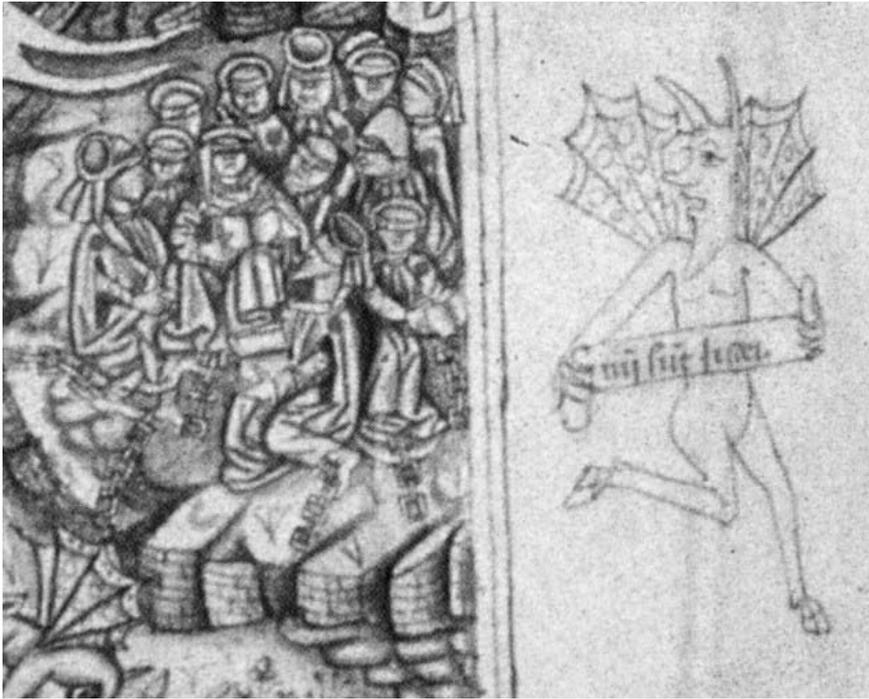


Fig. 10. Fortalitium Fidei. El Burgo de Osma (Soria). Archivo Capitular. Ms. 154, fol. 1r. Detalle.