

La sordera doctrinal de judíos y musulmanes en el arte medieval*

Inés Monteiro Arias

Universidad Nacional de Educación a Distancia

imonteira@geo.uned.es

RESUMEN: La representación de la Sinagoga con un velo en los ojos, en referencia a su ceguera espiritual, ha sido considerada como la más prototípica imagen del judaísmo en época medieval. Sin embargo, desde el siglo XI se encuentra la representación de los judíos tapándose los oídos con las manos para mostrar su resistencia a escuchar el mensaje cristiano. Esta idea es recurrente en la literatura teológica y llega a convertirse en un recurso visual repetido en el arte medieval. El gesto de taparse los oídos aparece asociado tanto a la representación del judío como a la del musulmán, formando parte, con frecuencia, de escenas en las que San Esteban o un monje misionero predica a los *infieles*. En este artículo hacemos un seguimiento de este motivo, que encontramos en el arte románico francés e hispano, en el *Trecento* italiano y en la pintura flamenca del siglo XV, permaneciendo después en época moderna. La atribución de este gesto a judíos y musulmanes ha pasado frecuentemente desapercibida para los estudiosos y su análisis contribuye a enriquecer el conocimiento de la representación de la alteridad religiosa.

PALABRAS CLAVE: Sinagoga; Imagen del judío; Imagen del musulmán; Iconografía de la predicación; Figuras que se tapan los oídos; San Esteban; Rabano Mauro.

The Doctrinal Deafness of Jews and Muslims in Medieval Art

ABSTRACT: The depiction of Synagogue with a veil over its eyes referring to its spiritual blindness has been considered the most prototypical image of Judaism in medieval times. However, from the 11th century on we can find the representation of Jews covering their ears with their hands to show their refusal to listen to the Christian message. This idea is recurrent in theological literature and becomes a repeated visual resource in medieval art. The gesture of covering the ears is associated with both the image of Jews and Muslims, often as part of scenes in which Saint Stephen or a missionary monk preaches to the *infidels*. In this paper we follow up on this motif, which we find in French and Hispanic Romanesque art, in Italian *Trecento* and in 15th century Flemish painting, persisting into modern times. The association of this gesture with Jews and Muslims has frequently gone unnoticed by scholars and its analysis contributes to enlarging the knowledge of the depiction of religious otherness.

KEYWORDS: Synagogue; Image of the Jew; Image of the Muslim; Iconography of Preaching; Figures Covering their Ears; Saint Stephen; Raban Maur.

En el arte carolingio del siglo IX encontramos la representación alegórica de la Sinagoga como una figura femenina contrapuesta a la imagen de la Iglesia, personificada también como una dama. Este símbolo del judaísmo empieza a aparecer, sin embargo, con mucha mayor profusión a partir del siglo XII, cuando la imagen de *Synagogae* incorpora el elemento que se ha hecho más característico de su iconografía: la venda en los ojos (Faü, 2005: 29-60). Dicho atributo, que ya había servido en la miniatura carolingia para representar a la Noche frente a la alegoría del Día, permitía evocar la noción de la ceguera asociada a la oscuridad nocturna, *caeca nox*, recurrente en los antiguos autores latinos (Arriola, 2010: 532). Según han señalado diversos estudiosos, el motivo de la venda se transmite a la imagen de la Sinagoga en el siglo XII debido al recrudecimiento de la polémica antijudía que se produce en este momento, como consecuencia de la Primera Cruzada (Rodríguez, 2007:

Cómo citar este artículo: MONTEIRA ARIAS, Inés, «La sordera doctrinal de judíos y musulmanes en el arte medieval», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 42, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2021, pp. 61-70, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2021.vi42.12190>



1. Ara portátil de Stavelot, valle del Mosa, bronce dorado y esmalte, c. 1160 (detalle). Bruselas, Musée du Cinquantenaire (foto: libre acceso. http://www.wga.hu/art/zzdeco/1gold/12c/03f_1101.jpg [10/3/2021])



2. Vidriera de la capilla de Saint Pèrigrin, Basilica de Saint Denis, París, c. 1140-1144 (foto: Wikipedia, dominio público. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vitreaux_Saint-Denis_190110_05.jpg [8/3/2021])

183-187). Aunque esta campaña bélica estaba dirigida contra el poder islámico sobre Tierra Santa, produjo también un especial antisemitismo en Centroeuropa, exaltando el ánimo contra los *infeles*.

En cualquier caso, la metáfora del judaísmo *cegado* por la obstinación de su error, que no solo se niega a ver en Jesús al Mesías anunciado, sino que lo tacha de impostor, ha sido enormemente recurrente en la literatura polémica *adversus judaeos* desde el siglo IV. Diversos pasajes bíblicos se sitúan en el origen de este tópico literario, como Mateo (14,15), donde encontramos las siguientes palabras de Jesús sobre los fariseos: «Dejadlos; son ciegos guías de ciegos; y si el ciego guiare al ciego, ambos caerán en el hoyo». También San Pablo explica en su Segunda Epístola a los Corintios que los israelitas se volvieron ciegos debido al «velo que continúa sobre la lección de la Antigua Alianza» (2 Cor 3, 14). Los Padres de la Iglesia, y San Agustín particularmente, comentaron estos pasajes evangélicos de manera insistente para explicar la incredulidad de los judíos, donde se les tacha de ciegos por su error obstinado y su ofuscación espiritual¹. Estos escritos fueron el punto de partida para los autores medievales que engrosarán este género apologético, provocando la incorporación de la confrontación entre *Ecclesiae* y *Synagogae* a la liturgia pascual en el siglo IX (Schlauch, 1939: 456-464). Son obras escritas generalmente bajo un esquema de diálogo ficticio, que conocieron una importante difusión en el siglo XII, cuando también se escenificaban representaciones teatrales que incluían la disputa entre ambas damas, donde Cristiana vendaba los ojos a Judea (Arriola, 2010: 531). Como hemos indicado, es en este siglo cuando se incorpora la venda en los ojos a la representación de la Sinagoga, sumando este elemento a sus otros atributos característicos: el estandarte quebrado, las Tablas de la Ley resbalando de sus manos y la cabeza inclinada con la corona a punto de caer. Tenemos un ejemplo representativo en los esmaltes del Altar portátil mosano de Stavelot, fechado hacia 1160 y conservado en el Musée du Cinquantenaire de Bruselas [1]. Bajo el tema del Calvario encontramos una cavidad central flanqueada por cuatro lóbulos, ubicándose a la Iglesia en el de arriba y a la Sinagoga debajo, junto a Jonás y Sansón, a derecha e izquierda. La Sinagoga presenta los ojos vendados y sostiene su corona en la mano.

De una cronología un poco anterior es la famosa vidriera de la abadía de Saint Denis (c. 1144) donde aparece el Se-



3. Ilustración P. 72v (Fol. 71r/72v), Rabano Mauro, *De Rerum Naturis*, Cod. Casin, 132, Archivo de la Abadía de Montecassino (foto: Roberto Mastronardi [Archivo di Montecassino])

ñor entre la Iglesia y la Sinagoga, coronando a la primera con su derecha y quitándole el velo de los ojos a la segunda, con la mano izquierda [2]. La inscripción que el Abad Suger mandó poner debajo de las figuras resulta reveladora: «Aquellos que Moisés vela, la doctrina de Cristo revela» (Arriola, 2010: 535). Esta variante iconográfica también alcanzó una cierta difusión y se refiere a una historia de la Salvación en la que *Synagogae* dejará de estar cegada para proceder a su conversión y reconciliación final con la Iglesia y con Cristo.

Una de las primeras representaciones de la Sinagoga cegada que encontramos en el ámbito hispánico es la que aparece a finales del siglo XII en la Biblia del Rey Sancho el Fuerte de Navarra, donde es una serpiente enroscada lo que cubre los ojos de la figura alegórica². La confrontación de la Iglesia y la Sinagoga da el salto al arte monumental en el siglo XIII, en catedrales góticas como las de Estrasburgo y Bamberg, conservando un considerable éxito artístico hasta el siglo XVI.

Pero existe otro rasgo asociado de manera recurrente al judaísmo en la literatura polémica medieval que ha pasado más desapercibido para la historiografía. Se trata de la acusación de sordera hacia los hebreos apegados a la Anti-

gua Ley, que se niegan a escuchar la palabra de Dios. Esta noción tiene, además, una proyección artística más antigua que la venda en los ojos de la Sinagoga. La encontramos en la ilustración de un códice del primer cuarto del siglo XI que recoge la obra de Rabano Mauro, *De Rerum Naturis* (Cod. Casin, 132, Archivo de la Abadía de Montecassino, fol. 72v). En ella se disponen seis figuras de judíos y herejes arrodillados, y aparecen los primeros tapándose los oídos con las manos para evidenciar su resistencia a escuchar [3]. En realidad, la imagen ilustra fielmente lo indicado por el texto, donde se insiste reiteradamente en la sordera doctrinal de los judíos. Recuérdese la enorme importancia que tuvo *De Rerum Naturis* o *De Universo* desde que fue compuesta en el siglo IX, por tratarse de uno de los mayores compendios del saber medieval, con una influencia equiparable a las *Etimologías* de Isidoro de Sevilla (s. VII). El monje benedictino Rabano Mauro indica en este texto «Los ciegos representan a aquéllos que no entendieron la fe en la que creyeron. Los sordos representan a quienes no obedecen los preceptos de Dios» (Mauro ed. 2018: 112-113). La alusión a la sordera de los judíos resulta más clara en su capítulo III *Sobre las serpientes*, donde dice «En forma muy apta se compara la



4. Detalle del tímpano de la portada norte de la catedral de San Esteban de Cahors (Francia), c. 1135 (foto: Inés Monteiro)

ira de los judíos a la serpiente. La ira de los hombres obstinados es irrevocable porque no escuchan las predicaciones de los que enseñan y procuran para sí una voluntaria sordera», tras lo que compara a los judíos con el áspid del Salmo 58, que tapa un oído con su cola para dejar de oír las palabras del encantador, porque «endurecidos los oídos del corazón no quisieron oír el mandato salubérrimo de la Sagrada Escritura» (Mauro, ed. 2018: 370). La asociación que lleva a cabo Rabano Mauro en su texto no es invención suya, pues existen otras referencias bíblicas a esa sordera espiritual, como el Salmo 115 (113 B, 6).

La noción de los judíos voluntariamente ensordecidos tiene también su proyección artística en el arte monumental del siglo XII, donde el gesto de taparse los oídos aparece en diversos relieves. En la catedral francesa de San Esteban de Cahors encontramos interesantes ejemplos. Su tímpano, realizado hacia 1135, presenta la peculiaridad de situar la historia del patrón de la catedral, San Esteban, a ambos lados de la Ascensión de Cristo, que preside el tímpano. Mientras a la derecha aparece la lapidación de San Esteban, a la izquierda observamos sus predicaciones ante el Sanedrín, donde dos de los doctores judíos se tapan los oídos [4]. Estos se caracterizan, como es habitual en la Edad Media, por el bonete acabado en punta o por un gorro semiesférico, permitiendo que el espectador de la época viera en estos israelitas de tiempos bíblicos a los judíos contemporáneos (Rodríguez, 2007: 198). El episodio de San Esteban se narra en los Hechos de los Apóstoles (7, 55-57), donde el santo

declara tener una visión de Dios con Jesús a su diestra, ante lo que los judíos «dando grandes voces, se taparon los oídos, y arremetieron a una contra él». Esto explica que el pasaje aparezca aquí junto a la Ascensión, momento en el que Cristo se reúne con el Padre, pues la visión de San Esteban fue considerada por los teólogos medievales como una revelación Trinitaria, siendo precisamente este el dogma que estuvo en el centro de las disputas teológicas mantenidas con el judaísmo y el islam en la Edad Media. No sorprende, por ello, que los doctores hebreos del tímpano aparezcan caracterizados como los judíos del momento.

Resulta además muy interesante encontrar diversos personajes que aparecen tapándose los oídos en los canecillos de esta catedral, ejecutados en la misma fase constructiva románica que el tímpano y situados encima del mismo, en la cara norte [5]. Teniendo en cuenta que en estas molduras suele representarse a pecadores y seres negativos que permanecen en el exterior de la iglesia, podemos interpretar estas figuras como representaciones de los judíos que en el tímpano se niegan a escuchar y permanecen, por ello, fuera de la Jerusalén celeste, representada por el interior del templo. En un sentido más amplio, estas figuras podrían hacer referencia a los herejes e infieles que se acogen a la voluntaria sordera de la que tanto hablan los teólogos medievales. Uno de estos personajes aparece caracterizado de un modo llamativo, con unos grandes mostachos y el pelo rizado, labios y nariz gruesos, rasgos todos ellos que se corresponden con el prototipo artístico del musulmán en el arte románico (Monteira, 2012: 447). Teniendo en cuenta que el obispo de Cahors responsable de la edificación de esta portada, Géraud de Cardillac, acudió a la cruzada de 1108 junto a Bertrand de Toulouse (Lacoste, 1886: t. I: 439), resulta verosímil que el personaje que se tapa los oídos en este canecillo represente a un musulmán de la época resistiéndose a escuchar el mensaje cristiano, lo mismo que los judíos que en la portada acaban lapidando al patrón de la catedral.

A este respecto resultan muy reveladores los escritos de Pedro el Venerable, abad cluniacense desde 1122 y una de las figuras más influyentes de la Iglesia occidental durante la primera mitad del siglo XII. En su *Liber contra sectam sive heresim Saracenorum*, Pedro el Venerable atribuye la ceguera a los judíos y la sordera a los *sarracenos*, indicando que los judíos fueron arrojados a las tinieblas, como Caín,



5. Canecillos sobre la portada norte de la catedral de San Esteban de Cahors (Francia), c. 1135 (foto: Inés Monteiro)

mientras los «sectarios de Mahoma» son contrarios a la escucha, y en ello justifica que deba entablarse el combate contra ellos (logna, 1998: 275, 347-349). Desde el año 1085 los canónigos de Cahors estuvieron sometidos a la reforma cluniacense, por lo que resulta coherente la existencia de un alineamiento ideológico con el Venerable, abad de Cluny en el momento de cincelarse el tímpano.

También se atribuye a Pedro el Venerable una fuerte influencia sobre el programa iconográfico de la iglesia de Santa María Magdalena de Vézelay, fechada en la misma época, donde fue prior antes de convertirse en abad de la casa madre benedictina. En el tímpano central del nártex de esta iglesia abacial aparece representado el Pentecostés y la Misión de los Apóstoles como una metáfora de la misión cruzada (Katzenellenbogen, 1944: 144). El tímpano se rodea de personajes y criaturas que hacen referencia a los no cristianos de los distintos rincones del mundo, entre los que observamos a tres personajes que encarnan la ceguera, la sordera y el mutismo, tapando sus órganos respectivos con las manos. Estos aluden a las palabras de Isaías (43, 8) «Haced salir al pueblo ciego, aunque tiene ojos, y sordo, aunque tiene orejas», que Pedro el Venerable identifica en sus escritos con los judíos y los musulmanes de su época³. Esas palabras de Isaías fueron, de hecho, empleadas por los predicadores

para alentar la guerra contra los musulmanes, pues las encontramos en algunos sermones de cruzada conservados, como los de Jacobo de Vitry (inicios del siglo XIII), quien explicaba esta profecía a las gentes como metáfora de la misión cristiana en Tierra Santa, indicando que «es ciego aquél que permanece en la oscuridad del pecado aunque tenga ojos, y que es llamado sordo aquél que tiene los oídos del corazón tapados por el demonio» (Maier, ed. 2000, Jacobo de Vitry, Sermón II, 2: 100-101).

Contamos con otra portada del románico francés que se refiere al contexto ideológico de las cruzadas, a través, en este caso, de una figura alegórica que representa simultáneamente al judaísmo y al islam. La encontramos en el tímpano de Saint Gilles du Gard, el más meridional de la portada occidental, donde a la derecha de la Crucifixión se dispone una muy peculiar Sinagoga. Se trata de una figura femenina y entronizada que está siendo derribada por un ángel y perdiendo su corona, la cual está formada por una maqueta de la Cúpula de la Roca. Este detalle arquitectónico ha llevado a ver en esta figura una referencia a la derrota de los musulmanes de Jerusalén en la primera cruzada, ya que el tímpano fue elaborado a mediados del siglo XII como parte de un programa propagandístico de la segunda cruzada, en la que estuvieron directamente implicados sus promotores



6. Canecillo del alero sur de la iglesia de la Magdalena en Tudela (Navarra), finales del siglo XII (foto: Inés Monteiro)

(O'Meara, 1977: 108-16, 127-130, 192). De este tímpano podemos deducir que judíos y musulmanes fueron ocasionalmente equiparados en el arte realizado bajo la influencia ideológica de la guerra religiosa.

En la escultura románica hispana encontramos algunos interesantes ejemplos de figuras tapándose los oídos, que podrían enlazar con el discurso de polémica doctrinal que hemos observado en algunas iglesias francesas y en la tradición cluniacense. En un canecillo de la iglesia navarra de la Magdalena en Tudela (finales del siglo XII) se dispone una figura que se lleva las manos a las mejillas para taparse sendos oídos con los dedos [6]. La figura llama la atención por su atuendo, ya que presenta un vistoso turbante que permite identificarla como un musulmán, vestido con una túnica y acompañado de una vasija. Este último elemento resulta ambiguo, aunque podría hacer referencia a las abluciones necesarias para el rezo ritual islámico. Sabemos que en esta antigua y próspera ciudad musulmana conquistada por Alfonso I el Batallador en 1119, existía una

importante comunidad mudéjar en el momento de construirse esta iglesia, por lo que existía un contacto cotidiano con los musulmanes. El contexto iconográfico de la iglesia, sin embargo, ofrece pocos elementos de interpretación adicionales, donde entre los canecillos circundantes encontramos algunos soldados, monstruos y una bailarina contorsionista. Contamos, no obstante, con algunos textos de origen hispánico que permiten suponer que la idea de una voluntaria «sordera doctrinal» de los andalusíes estuvo presente entre los predicadores cristianos. Así, Marcos de Toledo decía de ellos a inicios del siglo XIII «sus oídos de creyentes han sido obstruidos por los ensordecedores clamores a la oración»⁴.

En el románico hispánico aparecen con cierta frecuencia figuras que se tapan los oídos con las manos en los canecillos (en iglesias tan importantes como San Martín de Frómista), que podríamos interpretar como imágenes de pecadores, herejes e *infieles* reacios a escuchar la verdadera Revelación, a la luz de los textos y las imágenes aquí recogidos. Existen además otras referencias escritas que atribuyen esa sordera voluntaria a los musulmanes en el contexto ideológico de la guerra sacralizada (Monteira, 2012: 446-449).

Los casos comentados no constituyen ejemplos aislados o puntuales, pues el gesto de taparse los oídos asociado a judíos y musulmanes permanece con una cierta continuidad en el arte bajomedieval. Conservamos varios testimonios que denotan el éxito de esta asociación, que ha pasado frecuentemente inadvertida para los estudiosos. P. Rodríguez recoge la ilustración de un códice del siglo XIV del *Breviari d'Amor*, conservado en la Biblioteca Nacional (Ms. Res. 203, fol. 76r), donde un diablo sopla con una trompeta en el oído de un judío, en referencia a su sordera ante el mensaje evangélico (Rodríguez, 2007: 198-199).

En la Italia del *Trecento* también encontramos el recurso visual del que venimos hablando. En la capilla Bar-di de la iglesia de Santa Croce de Florencia se encuentran las pinturas que Giotto realizó hacia 1320 con escenas de la vida de San Francisco de Asís. El registro intermedio del muro izquierdo presenta el episodio de la Prueba de fuego ante Al-Kamil, Sultán de Siria y Egipto. El pasaje es recogido por el biógrafo del santo franciscano San Buenaventura de Siena, quien cuenta cómo Francisco decidió buscar el martirio acudiendo ante el sultán en plena quinta cruzada para predicar la Trinidad. Tras hacerlo, propuso entrar en una gran hoguera junto a los «sacerdotes» del sultán para

que se demostrara cuál de las dos religiones era la verdadera fe. Estos rechazaron la prueba de fuego y San Francisco se ofreció entonces a arrojar a la hoguera de todos modos, con tal de conseguir la conversión del sultán, el cual rechazó la propuesta, pero quedó muy impresionado (San Buenaventura, *Leyenda mayor*, IX, 8; en Guerra, 1980). La composición presenta al sultán entronizado en el centro y a San Francisco tras la hoguera, a la derecha, junto a un discípulo. En el extremo izquierdo aparecen los «sacerdotes» alejándose, con sus turbantes, como se narra en la historia del santo [7]. Uno de ellos gesticula, rechazando con vehemencia la propuesta del fuego, mientras el otro le da la espalda mientras parece taparse los oídos con ambas manos. Como estas están cubiertas por el manto, podría tratarse también de un gesto de estupor, llevándose las manos al rostro. No obstante, tratándose de San Francisco predicando la Trinidad, resulta muy plausible que se esté representando aquí su negativa a escuchar.

La figura del musulmán que se tapa los oídos aparece de un modo más claro en otro fresco del *Trecento* florentino relacionado también con las campañas de predicación y conversión de las órdenes mendicantes. En las pinturas murales que Andrea di Bonaiuto realizó en la Capilla de los Españoles de Santa María la Novella hacia 1366, encontramos todo un muro dedicado al Triunfo de Santo Tomás de Aquino. En la parte inferior derecha se representa a Santo Tomás predicando a musulmanes y judíos, claramente identificados por su indumentaria. Entre la masa de *infiel*es observamos un hombre barbado que se tapa los oídos ostensiblemente, con los codos alzados, mostrando su negativa a escuchar la predicación de este destacado teólogo y miembro de la Orden de Predicadores⁵.

El tópico visual de los *infiel*es que se tapan los oídos subsiste más allá de la Edad Media, pues lo encontramos en la famosa tabla de la Fuente de la Gracia conservada en el Museo del Prado y atribuida a la escuela de Jan Van Eyck (c. 1430). En esta composición alegórica, presidida por una fuente de la que manan hostias benditas bajo las figuras de Dios Padre y el Cordero Místico, se dispone la representación simbólica de la Iglesia, a la izquierda, y la Sinagoga, a la derecha. Esta última viene simbolizada por un sacerdote, y no la tradicional figura femenina, aunque derrocado y cegado por un velo, conforme al modelo medieval [8]. Entre los diez judíos que lo acompañan, algunos se rasgan sus vesti-



7. Escena de la Prueba del fuego de San Francisco de Asís, frescos de la capilla Bardi, iglesia de Santa Croce de Florencia, Giotto di Bondone, c. 1320 (foto: Wikipedia, dominio público. [https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_Bardi_\(Santa_Croce\)#/media/File:Giotto_di_Bondone_-_Scenes_from_the_Life_of_Saint_Francis_-_6._St_Francis_before_the_Sultan_\(Trial_by_Fire\)_-_WGA09313.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/Cappella_Bardi_(Santa_Croce)#/media/File:Giotto_di_Bondone_-_Scenes_from_the_Life_of_Saint_Francis_-_6._St_Francis_before_the_Sultan_(Trial_by_Fire)_-_WGA09313.jpg))

uras, otros huyen de la visión de la Fuente, mientras otro le da la espalda tapándose los oídos con ambas manos, tocado con un sombrero cónico y colorado.

El pasaje del martirio de San Esteban también parece haber contribuido a mantener viva la imagen de los *infiel*es contrarios a escuchar la revelación cristiana, pues la vida de este santo se representa de manera constante en el arte cristiano debido a la importancia de su visión trinitaria (Boespflug, 1992). Al fin y al cabo, es en la narración de su martirio en los Hechos de los Apóstoles donde el gesto de taparse los oídos ante la predicación viene expresamente descrito. A finales de la Edad Media existen ilustraciones que conservan la deliberada identificación de los doctores hebreos que increpan al santo con los judíos de la época. Así lo encontramos, por ejemplo, en un códice holandés de los Hechos de los Apóstoles de 1430, donde varios personajes aparecen



8. Tabla de la Fuente de la Gracia (detalle), escuela de Jan Van Eyck, c. 1430, Museo Nacional del Prado (foto: Wikipedia, dominio público. https://es.wikipedia.org/wiki/La_Fuente_de_la_Gracia#/media/Archivo:The_Fountain_of_Life_after_van_Eyck_2.jpg)

arrodillados y cubiertos por el característico sombrero puntiagudo y rojizo, ante un San Esteban que ya porta las piedras de su lapidación [9].

Esta fórmula parece haber conservado parte de su fortuna en época moderna. Así lo comprobamos en la tabla de *San Esteban acusado de blasfemo*, pintada por Juan de Juanes a mediados del siglo XVI y conservada hoy en el Museo del Prado [10]. En ella aparece el santo mártir predicando ante los sacerdotes judíos, levantando un fuerte revuelo entre ellos. Resulta llamativa la violenta gesticulación de los personajes caracterizados, muchos de ellos, como los judíos del momento, lo cual parece responder a una actitud antisemita ante el creciente número de conversos y judaizantes en la Valencia del siglo XVI (Borja y Moreno, 2019: 436). Llama la atención, sin embargo, la figura central que se tapa los oídos con ambas manos, siguiendo la narración bíblica, aunque caracterizado como un musulmán: con turbante, tez oscura y mostacho prominente. B. Franco ha interpretado esa figura como una representación peyorativa de los turcos de ultramar y como una advertencia hacia los moriscos de la época, que se convertirían en enemigos si hacían oídos sordos a la revelación cristiana (Borja y Moreno, 2019: 445). Aunque no se apoya en referencias textuales, sabemos que la noción del judío «sordo y ciego» es uno de los estereotipos más repetidos en la literatura y la poesía hispánica hasta



9. Lapidación de San Esteban en Fol. 207r del códice de los Hechos de los Apóstoles de 1430, Koninklijke Bibliotheek, ms. 78 D38 ll. Foto: libre acceso. <http://www.kb.nl/kb/manuscripts/index.html>

el siglo XV (Geneviève, 2002: 32, 45, 92, 93, 97, 107, 109 y 110), por lo que sería interesante tratar de encontrar referencias a la sordera voluntaria de los musulmanes también en tiempos modernos. Existen además otros casos donde San Esteban aparece increpado y lapidado por turcos y mameucos, como en los lienzos que Vittore Carpaccio dedicó a estos episodios en 1514 y 1520, conservadas en el Museo del Louvre y en la Staatsgalerie de Stuttgart.

La imagen de judíos y musulmanes tapándose los oídos ante la revelación cristiana presenta, en todo caso, una larga trayectoria literaria y también figurativa en el mundo cristiano occidental, siendo un elemento con particular relieve y difusión en los escritos teológicos. El análisis de este estereotipo literario y visual, que solo había sido estudiado hasta ahora en ejemplos concretos, contribuye a descifrar algunas manifestaciones tan herméticas y complejas como los canecillos románicos. La identificación de este motivo en el arte medieval permite enriquecer un campo de estudio poco explorado aún, como es el de la representación de la alteridad religiosa en el arte cristiano, y podría servir de punto de partida para nuevos trabajos sobre la materia.



10. *San Esteban acusado de blasfemo* (detalle), Juan de Juanes, 1555-1562. Óleo sobre tabla Museo Nacional del Prado (foto: Wikipedia, dominio público. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Esteban_acusado_de_blasfemo_\(Museo_del_Prado\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:San_Esteban_acusado_de_blasfemo_(Museo_del_Prado).jpg))

Notas

* Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación I+D+i PID2020-118603RA-I00 (2021-2024), del Ministerio de Ciencia e Innovación, «Transferencias artísticas en la península ibérica (siglos IX a XII): recepción de la cultura visual islámica en los reinos cristianos», IP: Inés Monteiro

1 En autores como Orígenes, *Comentario al Evangelio de Mateo*, 11, 14; Cromacio de Aquileya, *Tratado sobre el Evangelio de Mateo*, 53, 8; Hilario de Poitiers, *Sobre el Evangelio de Mateo*, 24, 6 y *Tractatus in LXVIII Psalmum*; Justino, en su *Diálogo con Trifón*; y Gregorio Magno, *Maximino*. Arriola, 2010: 525-529 y Schlauch, 1939: 452.

2 *Biblia del Rey Sancho el Fuerte de Navarra* de 1197, Amiens, Bibliothèque Municipale, MS. 108, fol. 193r (Rodríguez, 2007, figura 1). Existen otras referencias bíblicas como Mateo 23, 16-17.

3 Se encuentran en el compartimento más alto de la izquierda, rodeando el tímpano central del nártex. Katzenellenbogen lo relaciona con las palabras de Isaías (43, 8) y también con su profecía: «Entonces se despegarán los ojos de los ciegos, y las orejas de los sordos se abrirán. Entonces saltará el cojo como ciervo, y la lengua del mudo lanzará gritos de júbilo. Pues serán alumbradas en el desierto aguas, y torrentes en la estepa» (Isaías 35, 5-6). Pedro el Venerable menciona estos pasajes de Isaías en su *Tractus adversus Judaeorum inveteratam duritiam*, cap. I, col. 509; cap. V, col. 608 (Katzenellenbogen, 1944: 144).

4 «In turribus ecclesiarum in quibus olim tintinabula releuabant, nunc quedam prophana preconia fidelium aures insurdant», en su prefacio de la traducción del Corán de inicios del siglo XIII, recogido por D'Alverny, 1947-1948: 114.

5 Varios personajes portan turbante y gorro propio de los musulmanes por esta época. Deseo agradecer a Peter K. Klein que me haya dado a conocer este ejemplo y que haya llamado mi atención sobre este detalle.

Bibliografía

- ARRIOLA JIMÉNEZ, María (2010), «La antigua y la nueva Alianza en la iconografía medieval de la Crucifixión», en CAMPOS, Francisco Javier (coord.), *Los crucificados, religiosidad, cofradías y arte: Actas del Simposium 3/6-IX-2010*, Madrid, pp. 523-540.
- BANCOURT, Paul (1982), *Les Musulmans dans les Chansons de Geste du Cycle du Roi*, II vol., Université de Provence, Marsella.
- BOESPFLUG, François (1992), «Voici que je contemple les cieux ouverts... (Ac 7,55 s). Sur la Lapidation d'Étienne et sa Vision dans l'art médiéval (IXe-XVIe siècles)», *Revue des Sciences Religieuses*, n.º 66, 3-4, pp. 263-295.
- CURZI, Gaetano (2007), «La croce dei crociati: segno e memoria», en ULIANICH, Boris y PARENTE, Ulderico (eds.), *La croce: iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*, De Rosa, Nápoles, pp. 127-147.
- D'ALVERNY, Marie Thérèse (1947-1948), «Deux traductions latines du Coran au Moyen Âge», *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, n.º XVI, pp. 69-131.
- FAÜ, Jean François (2005), *L'image des Juifs dans l'Art Chrétien Médiéval*, Maisonneuve & Larose, París.
- FRANCO LLOPIS, Borja y MORENO DÍAZ, Francisco J. (2019), *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1491-1614)*, Cátedra, Madrid.
- GUERRA, Juan Antonio (ed.) (1980), *San Francisco de Asís: escritos, biografías y documentos de la época*, BAC, Madrid.
- MANGEREL, Geneviève (2002), *Antisemitismo y estereotipos del judío en la poesía española del siglo XII al XV*. Memoria presentada en el Departamento de Estudios Hispánicos, Universidad de Montreal. Thèses et mémoires électroniques de l'Université de Montréal [17173]. En: <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/15099/Mangerel_Genevieve_2002_memoire.pdf?sequence=1> (fecha de consulta: 10-03-2021).
- IOGNA PRAT, Dominique (1998), *Ordonner et exclure. Cluny et la société chrétienne face à l'hérésie, au judaïsme et à l'islam 1000-1150*, Aubier, París.
- KATZENELLENBOGEN, Adolf (1944), «The central Tympanum at Vézelay: Its Encyclopedic Meaning and Its Relation to the First Crusade», *The Art Bulletin*, vol. 26, n.º 3, pp. 141-151.
- LACOSTE, Gillaume (1883-1886), *Histoire générale de la province de Quercy, publié par les soins de M.M. L. Combarieu y F. Cangardel*, t. I, Cahors.
- MAIER, Christoph T. (2000), *Crusade Propaganda and Ideology. Model Sermons of the Preaching of the Cross*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MAURO, Rabano (ed. 2018), *Sobre el Universo*. RODRÍGUEZ, Gerardo Fabián, CALABRESE, Claudio César y PALAZZO, Éric. (eds.), Universidad Nacional de Mar del Plata, Mar del Plata.
- MERLO, Grado Giovanni (2014), «Frate Francesco e il superamento della crociata», en *I Francescani e la crociata: atti dell' XI Convegno storico di Greccio, 3-4 maggio 2013*, Edizioni Biblioteca Francescana, Greccio, pp. 20-23.
- MONTEIRA ARIAS, Inés (2012), *El enemigo imaginado. La escultura románica hispana y la lucha contra el Islam (siglos XI a XIII)*, Méridiennes-CNRS, Toulouse.
- O'MEARA, Carra Ferguson (1977), *The Iconography of the Facade of Saint-Gilles-du-Gard*, Garland Pub, Nueva York.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2007), «Contra caecitatem iudeorum: el tópico de la ceguera de los judíos en la plástica medieval hispánica», *Ilustración. Revista de Ciencias de las Religiones*, n.º 12, pp. 181-209.
- SCHLAUCH, Margaret (1939), «The Allegory of Church and Synagogue», *Speculum*, vol. 14, n.º 4, pp. 448-464.
- SEIFERTH, Wolfgang S. (1970), *Synagogue and Church in the Middle Ages; two symbols in art and literature*, Frederick Ungar, Nueva York.