

El recurso al judío deicida: un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final*

Paulino Rodríguez Barral
Georgetown University, Washington DC

La polémica en torno a los posibles préstamos entre las artes visuales y el drama medieval es antigua y cuenta entre sus actores a algunos de los grandes nombres en la investigación de la iconografía y el teatro medievales como Mâle o Cohen. Lejos de pretender tomar posición en tan espinoso asunto, la intención de las páginas que siguen es poner de manifiesto las coincidencias que la plástica y el drama presentan, en la recta final de la Edad Media, en cuanto al tratamiento de la imagen del judío. Nos centraremos para ello en un ámbito geopolítico específico, el reino de Valencia, tomando como referente, en el terreno de la imagen, determinados ciclos pasionísticos del último tercio del siglo xv y principios del xvi y, en el del drama, la *Istòria de la Passió*, poema narrativo impreso en la ciudad del Turia poco antes de finalizar el siglo xv.¹

Fruto, probablemente, del recurso a fuentes y tradiciones comunes, tales puntos de contacto lo son también, sin duda, de la interrelación, o, si se quiere, del diálogo entre ambos medios que, conviene no olvidarlo, comparten un mismo carácter eminentemente visual, y, entre otras, una misma funcionalidad pedagógica.

* Este artículo forma parte de un proyecto de investigación de mayor amplitud dedicado al estudio de la imagen del judío en la plástica gótica hispánica. Su realización se inscribe en el marco de la concesión de una beca por parte de la Secretaría de Estado de Educación y Universidades al amparo de los Convenios de Cooperación suscritos entre el Ministerio de Educación y Ciencia de España y varias universidades de los Estados Unidos de América.

1. Las pasiones narrativas comparten con las dramáticas un mismo carácter teatral, al punto que algunos autores se inclinan por prescindir, a la hora de abordar su estudio, de la categorización tradicional y las incluyen directamente dentro del ámbito de lo dramático (Cocozzella, 1999: 89). Es significativo a ese respecto que fragmentos de la *Istòria de la Passió* sean incorporados pocos años más tarde de su publicación a la *Passió de Cervera* representada en la localidad ilerdense durante la Semana Santa (Durán i Sanpere, 1984: 17-37). Sabemos por lo demás de la escenificación de otras pasiones narrativas. Es el caso de la *Pasió Trobada* de Diego de San Pedro que se representó en Lesaca el Jueves Santo de 1566 (Urquijo, 1931).

Los falsos jueus en la *Istòria de la Passió*

Publicada por vez primera en 1493, aparece incluida, junto a dos obras más, en *Lo passi en cobles*. No estamos ante una producción anónima como es el caso de anteriores pasiones narrativas como las catalanas del siglo XIV «*Que si no·y prenem qualque consell*»² y «*E la mira car tot era ensems*».³ Sus autores, Bernat Fenollar y Pere Martines, debieron componerla pocos años antes de su publicación.⁴ Su extensión y elaborada versificación la apartan de las dos anteriores con las que mantiene, sin embargo, un mismo tono de dramatización, en este caso corregido y aumentado a partir de la introducción de diversos personajes. Uno de ellos, de carácter colectivo, es el de los judíos, que adquieren, a partir de ese recurso, un protagonismo muy superior al que ostentan en los ejemplares catalanes que, dicho sea de paso, coinciden con la obra valenciana en cuanto a las connotaciones antijudías del texto.

En esta última el marcado protagonismo adjudicado a los judíos es manifiesto ya desde la misma escena del prendimiento con la que se inicia el relato de los acontecimientos de la Pasión. Sus sentimientos hacia Cristo son manifiestos. Tras tildarlo de nigromante, traidor y falsario, le acusan indirectamente de ser siervo del diablo («... lo gran Balzabuch, aquell qui t'empresta», v. 255). El carácter canallesco de *los juheus* como personaje se evidencia en las numerosas referencias a los *escarns* y *turments* que infligen a Cristo a raíz de las sucesivas presentaciones ante Anás y Caifás, para perfilarse con meridiana nitidez en la larga escena de la presentación ante Pilatos y las vicisitudes derivadas de la misma. Es de resaltar como el recurso, habitual en las pasiones hispánicas, por el que se tiende a limitar la negatividad de Pilatos para magnificar, a partir de ello, la maldad de los judíos, adquiere en el texto valenciano una dimensión a la que es difícil encontrar parangón.⁵ De «molt clara lanterna de lum virtuosa» (v. 854), se llega a calificar al procurador romano en sus intentos por salvar a Cristo. Éstos se van a ver, sin embargo, frustrados debido al clamor de los judíos reclamando, tras remitirse a un amplio listado de acusaciones, la muerte de Aquél («Matar, donch, aquest a tu, senyor, toca», v. 1030).⁶

Si los judíos reclaman, como personaje colectivo, repetidas veces la muerte de Cristo, los otros personajes que integran el poema no dejan pasar cuanta oportunidad se presenta de verter contra aquéllos la acusación de deicidio:

2. García Sempere en su edición al mismo (2003) le adjudica el título de *Poema sobre la pasión* «*Que si no y prenem qualque consell*» en referencia a la primera línea del texto, del que se han perdido las estrofas iniciales. Se conserva en la Biblioteca Nacional de París con la signatura Esp. 472.

3. Conservado en el ms. 1029 de la Biblioteca Universitaria de Barcelona, fue editada por E. Moliné i Brasés (1909-1910) bajo el título de *Passió, mort, resurrecció i aparicions de N. S. Jesucrist*. Para un estudio de la misma véase Izquierdo (1994: 31-39).

4. Así se desprende de su dedicatoria a Isabel de Villena, muerta en 1490. Un análisis de la obra con referencias a su contexto histórico y literario puede consultarse en la introducción de García Sempere a su edición de la obra (2002). Las citas sucesivas se hacen según esta edición.

5. El tratamiento de la figura de Pilatos en las pasiones medievales oscilaba entre una caracterización negativa (derivada de la leyenda que lo presenta como bastardo y asesino) y una positiva orientada, como es el caso, a acrecentar la negatividad del judaísmo. Sobre el personaje de Pilatos en el drama medieval remito a Williams (1950).

6. Intervenciones de este mismo jaez por parte de los judíos reclamando la muerte de Cristo son recurrentes a lo largo del texto:

«Crucifica'l prest, senyor, y no cures / de fer-nos rahons aquell defenent», vv. 1796-1797;

«... cridant a Pilat que, prest, per justícia, / en creu dura y alta lo crucificàs», vv. 2092-2093;

«...que bé li pertany, per digna sentència, / de tots sos leig actes la més leja mort», vv. 2162-2163.

lo evangelista:

«Mirau doncs com porten ab tants impropèris
lo just com a ladre per fer-lo penjar» (vv. 30-31),

la justícia

«... per quant los juheus, en crucificar-vos...» (v. 2353)

*lo lector*⁷

«Complint vós, Senyor, la tan greu sentència
hi executant aquella·ls juheus» (vv. 3550-3551)

«... tan alt fos clavat pels falsos juheus» (v. 3698)

Se llega incluso a poner frases acusatorias en boca de Cristo,

per gents tan maligne, me veig fer procés» (v. 1216)

«Lo Judes pecà per gran avarícia

e ara·ls juheus, per molta rencor» (vv. 1999-2000)

o de la Virgen,

«... la pena y turment, y mort d'amargura

que us ha dat sens culpa lo poble cruel» (vv. 3900-3901)

«Y deya: Dexau me mos fills mon fill digne

puix no·l m'an deixat en vida·ls juheus» (vv. 4189-90),

para insistir igualmente en el activo papel de los judíos en las sucesivas vejaciones y tormentos a que es sometido Jesús. El relato que *lo evangelista* hace a la Virgen de los tormentos de su Hijo, otorga explícitamente el protagonismo del escarnio a *los juheus* que toman la palabra para burlarse de Cristo entre un cúmulo de agresiones (*buffets, pelades, vils escopines*). Algo en lo que coinciden otros personajes que como *lo lector* dan cuenta igualmente de los castigos que el *poble maligne*⁸ le inflige.

Recurso adicional en la negativización del elemento judío, novedoso por lo demás en relación a anteriores pasiones, es su actitud para con la Virgen a la que no dudan en responsabilizar indirectamente del triste final de Cristo por la educación recibida de su Madre:

«Cascú dels malignes juheus qui la veia

axí dolorosa son fill, Déu, cercar

ab lengua perversa cridant prest li deya:

Si ben castigat l'aguésseu quan feya

lo mal, no·l veuríeu vós ara penjar» (vv. 3108-3112).

7. Personaje destinado, muy en línea con los planteamientos devocionales bajomedievales, a glosar los hechos narrados desde una posición contemplativa, instando a la *compasio* con los sufrimientos de Cristo y, consiguientemente, al arrepentimiento y la penitencia. No es la única obra dramática valenciana en que se recurre a tal artificio. Lo encontramos igualmente en una versión del Canto de la Sibila precedida del *Ordo prophetarum* impresa en Valencia en 1533 (Donovan, 1956: 146-154).

8. Sistemáticamente epítetos descalificadores, con frecuencia con connotaciones culpabilizadoras, acompaña al término *juheus*. Las más de las veces inciden en el carácter falsario y traidor de los judíos, o en su ira, crueldad, malicia, y, sobre todo, envidia. La insistencia en esta última deriva, en última instancia, de Beda quien en su *In Marci Evangelium Expositio* atribuye la participación activa de los príncipes y sacerdotes judíos en la muerte de Cristo a la envidia (Cohen, 1983: 11). El argumento será retomado hacia 1110 por Pedro Alfonso de Huesca en su *Diálogo contra los judíos* (1996: XLVIII) obra que alcanza, desde el momento mismo de su redacción, una amplia difusión al punto de convertirse en el tratado *adversus iudaeos* más leído e influyente en los siglos sucesivos.

El ciclo de la Pasión en el Speculum animae

El *Speculum animae*, manuscrito conservado actualmente en la Biblioteca Nacional de París (esp. 544) se copió e ilustró en Valencia principios del siglo XVI⁹ para el monasterio de las clarisas de la Trinidad de esa misma ciudad.¹⁰ No sólo integra el más amplio ciclo iconográfico que el arte valenciano del final de la Edad Media dedica a la Pasión, sino que presenta, como se verá, interesantes puntos de contacto con la *Istòria de la Passió* analizada en el apartado anterior.

Estamos ante una obra de contenido cristocéntrico, género de enorme difusión en los dos últimos siglos de la Edad Media, en consonancia con una nueva manera de entender la experiencia devocional que, bajo la influencia de los postulados de san Bernardo y, sobre todo, del franciscanismo, va a pivotar en torno a la naturaleza humana de Cristo. Se pretende con ello promover la aproximación de los fieles a la vida del Salvador a través de la imaginación de los pasajes más significativos de la misma en un ejercicio de contemplación interior.¹¹ Así se postula en las *Meditationes Vitae Christi* de pseudo-Buenaventura, obra que, redactada por un franciscano (probablemente Johannes de Caulibus) a finales del siglo XIII, circulará abundantemente en los dos siglos siguientes ejerciendo una importancia capital en la configuración de una devoción más personal marcada por la aproximación empática a la vida de Cristo, recurriendo para ello a los momentos que pueden tener un mayor impacto emocional en los fieles.¹² El proceso debe conducir a un sentimiento de compasión (en el sentido literal del término) por el que la *meditatio*, como señala pseudo-Buenaventura en el prólogo de su manual, deviene en *imitatio*. Es por tanto consecuente con tal planteamiento la tendencia a acompañar la oración de la visualización no sólo mental, sino también física, de los momentos estelares de la *vita Christi*. De ahí la proliferación de imágenes devocionales (*Andachbilder*) que, centradas preferentemente en la Natividad y, sobre todo, en la Pasión, se convierten en vehículo idóneo de ese ejercicio de empatía. También de manuscritos en los que, como ocurre en el *Speculum animae*, el componente visual cobra especial relevancia.¹³

9. Contradiendo el catálogo de la Biblioteca Nacional de París, que lo fecha a finales del XV, tanto Bohigas (1967: 61) como Benito Doménech (1992: 107) coinciden, con argumentos convincentes, en datarlo a principios de la centuria siguiente.

10. Hauf (1992: 121-125) aunque considera que se trata de la misma obra que el cronista del monasterio de la Trinidad Agustín Sales atribuye en 1761 a Sor Isabel de Villena, pone esta autoría en entredicho. Estamos, sin embargo, ante una obra que entronca directamente con la *Vita Christi* de la abadesa valenciana, y que, como señala Hauf, comparte con ella una misma manera de entender lo espiritual.

11. Para las nuevas formas de devoción y su relación con el arte remito a Ringbom (1969). Para las imágenes de devoción en el contexto hispánico de finales del siglo XV y principios del XVI véase Molina (2000).

12. Es significativa a este respecto la amplia difusión de unas *Meditationis Passionis Christi*, desgajadas de las *Meditationis Vita Christi* (Hauf, 1982).

13. Citaremos a modo de ejemplos el ms. Ital. 115 de la Biblioteca Nacional de París, y el *Livre de la Passion* de la Biblioteca Apostólica Vaticana (*Codex Reginensis* 473) de finales del siglo XIV o principios del XV. El primero, precisamente una edición incompleta de hacia 1330-1340 de las *Meditationes* del pseudo-Buenaventura, contiene un total de 193 ilustraciones (Ragusa y Green, 1977). Más próximo en espíritu al *Speculum animae* es el códice vaticano (Frank, 1931). Coincide con el manuscrito valenciano en su carácter popular (comparten un mismo estilo pictórico un tanto torpe y desmañado), y en otorgar al texto un lugar subsidiario en relación con la imagen. Por lo demás ambos se centran en los acontecimientos de la Pasión.

En concordancia con todo ello, de los 38 folios de que consta el códice valenciano, 28 se dedican a la Pasión, lo que llevado al ámbito de la ilustración se traduce en 47 miniaturas con esa temática¹⁴ sobre un total de 63. Todas ellas comparten un mismo gusto por lo truculento, al punto de introducir diversas novedades iconográficas tendentes a amplificar el efecto *compasivo* en el espectador. Así escenas que habitualmente faltan en otros ciclos que abordan la Pasión con cierta amplitud aparecen representadas en el *Speculum*. Es, por ejemplo, el caso de las que dan cuenta de las vejaciones sufridas por Cristo tras el prendimiento (fol. 19r) o durante el paso del torrente Cedrón (fol. 19v), o el desglose en cuatro miniaturas sucesivas de los tormentos que se le infligen tras la comparecencia ante Caifás (fols. 22v-24r). Imágenes que inciden, cargando no poco las tintas, en el sufrimiento de Cristo, en línea con el método empático que proponen las nuevas formas de devoción personal. Empatía que, indudablemente, funciona como una vía de doble dirección. Es decir, al tiempo que alimenta en el ánimo del espectador la *compasío* con Cristo, hace lo propio con los sentimientos de animadversión hacia sus verdugos. Obviamente esto último no es algo privativo del manuscrito valenciano. No hace falta insistir en los deterioros sufridos por no pocas pinturas a manos de gentes piadosas que indignadas con el proceder de verdugos y sayones expresaron sus sentimientos con métodos poco escrupulosos para con el valor artístico de lo representado. En el caso del *Speculum* la multiplicación de imágenes relativas a los tormentos sufridos por Cristo y el protagonismo que se otorga en ellas a los judíos no es fácil de encontrar en otras obras hispánicas. Únicamente el arte germánico del siglo xv, tan propenso a la representaciones descarnadas de la Pasión, y tan tocado por la vena del antisemitismo, es capaz de ofrecer un repertorio comparable.

Una serie de imágenes de connotaciones marcadamente antijudías preceden a las que más adelante secuencian los episodios de la Pasión. Arranca en el fol. 13r con la representación de la conspiración de los judíos contra Jesús [fig. 1]. Los conspiradores, mayoritariamente provistos, como es habitual en el manuscrito, de sus correspondientes «narices semitas»¹⁵ se sientan en círculo, presididos por dos sumo sacerdotes reconocibles por las mitras episcopales con que se cubren. Se trata de Anás y Caifás como ponen de manifiesto sus iniciales, visibles en la parte frontal de sus tocados. Al segundo de ellos atribuye el texto¹⁶ la decisión de la muerte de Cristo. El motivo iconográfico de las mitras como elemento caracterizador de los sacerdotes judíos es relativamente frecuente en la pintura catalana y aragonesa (Yarza, 1993-1994). Por el contrario la plástica valenciana no suele recurrir al mismo, con la excepción del manuscrito que comentamos. Coincide en ello el texto de la *Istòria de la Passió* en la que el término *bisbe* se emplea de modo reiterado para referirse tanto a sacerdotes concretos (Caifás, o el *bisbe juheu* al que sirve Malco) como genéricos («...*ab los malvats bisbes e grans sacerdots*», v. 123). Cabe por lo demás significar la excepcionalidad de la representación del *consili del juheus* del que, a pesar de su potencial antijudío pocas muestras ofrece la plástica hispánica.

14. El amplio ciclo de la Pasión arranca en el fol. 13r con la conspiración de los judíos, para culminar en el 38r con la resurrección.

15. Para el recurso al *perfil judío* en el arte medieval remito a Blumenkranz (1966:29-34).

16. Transcripción del mismo a cargo de Hauf (1992: 143-206).

La *Istòria de la Passió*, aunque lo omite como tal,¹⁷ no deja de hacer referencia al mismo en la escena del prendimiento en la que los judíos que proceden al mismo manifiestan actuar «*de part del concili*».

La miniatura que le sigue representa la cena en casa de Simón (fol. 13v). No nos interesa por su tema específico, sino por la representación que, en su marco, se hace de la figura de Judas. Sus atributos son, con la salvedad de la ausencia del pelo rojo, los habituales: halo negro, tez oscura, bolsa al cinto, perfil aguileño y manto amarillo [fig. 2]. No hace falta insistir en las connotaciones supuestamente judías de su perfil. Es concordante con el amarillo de su manto, ya que si es el color que la simbología medieval adjudica a felones y mendaces, es también, en consonancia con lo anterior, el de la sinagoga (Pastoureau, 1989: 69-83).¹⁸ Respecto a la bolsa, es frecuente que en determinadas escenas de la Pasión (sobre todo en el prendimiento y la Cena) Judas haga ostentación de la misma. Es sin duda atributo de su traición, pero también, particularmente cuando el personaje asume, como es el caso, la morfología imaginaria del judío, alusión a un mismo carácter avaricioso compartido con el conjunto del pueblo hebreo.¹⁹

En otras palabras la figura de Judas, más allá de su propia personalidad, se erige en encarnación de la negatividad de lo judío. Es decir asume el argumentario que, ya desde San Jerónimo o San Juan Crisóstomo, tendió a hacer de él, a través de la ecuación *Iudas-Iudei*, figura emblemática del pueblo hebreo.²⁰

El apóstol traidor aparece en sucesivas ilustraciones, siempre con esos mismos atributos. Interesa destacar la del momento en que pacta con los judíos la entrega de Cristo (fol. 17r)

17. No así la contenida en el manuscrito Didot, exponente de papel pionero jugado por Cataluña en relación con los orígenes de las dramatizaciones medievales de la Pasión. Aparece igualmente en la pasión catalana de París o en la de Cervera.

18. Son numerosos los ejemplos que pueden aducirse para la representación de *Synagoga* ataviada de amarillo (Mellinkoff, 1993, I: 48ss.). Por ceñirnos únicamente a lo hispánico señalaremos su presencia en el *Cristo Salvator Mundi* de Fernando Gallego (Madrid, Museo del Prado). Respecto a Judas, la tradición acabó imponiendo el recurso al manto amarillo en sus representaciones pictóricas, lo que podía ser en ocasiones explícitamente demandado por parte de los promotores. Da cuenta de ello el contrato de una Santa Cena encargada en 1480 al pintor Martín Torner para el refectorio del convento de Santa Clara de Valencia. En él se especifica que se deberá pintar a Judas «*ab lo manto groch [...] ab la diadema negra*» (Sanchis Sivera, 1914: 123). Es más que probable que el aspecto tópicamente «judío» que el apóstol traidor presenta en la miniatura del *Speculum animae* fuese compartido por las artes escénicas. Aunque no me consta documentación al respecto para el ámbito levantino, el registro de los pagos realizados por el ayuntamiento de Lucerna tras una representación de la Pasión en 1583 hace referencia al coste de las telas amarillas destinadas a la confección del manto de Judas. (Meredith y Tailby, 1983: 197-198). Igualmente el libro de cuentas del cabildo de la catedral de Toledo de 1493 consigna entre sus gastos los destinados a «*hazer quatro caras de judios e dos caras de diablos...*» (Torroja y Rivas, 1977: 188). Probablemente debían presentar no pocos rasgos en común a juzgar por las caretas medievales de diablos que conserva el *Tiroler Volkskunstmuseum* de Innsbruck dotadas de las narices ganchudas y rasgos angulosos propios del consabido *perfil semita* (Mellinkoff, 1993, II: VIII, 25 y VIII, 26).

19. Quisiera traer a colación al respecto un interesante texto de mediados del siglo XII en el que el suicidio de Judas, interpretado en clave antisemita, es puesto en relación con la avaricia. Se trata de un fragmento del «*De symonia et avaritia*» del poeta anglo-normando Walter de Wimborne. En él se retoma el lugar común de la evisceración del apóstol traidor en el momento en que éste se ahorca. Las heces de sus intestinos, desparamadas sobre la tierra, habrían contaminado Judea de avaricia y, por extensión, al conjunto del pueblo elegido. Tomo la referencia de Nirenberg (2001: 94, n. 79 y 80). Para una perspectiva histórica de la asociación del judío con la avaricia y/o usura es de obligada consulta Little (1983, 63-81).

20. Algunos tratadistas medievales niegan a los judíos incluso el derecho a derivar su nombre del de la tribu de Judá, y lo ponen en relación con el de Judas. Es el caso de Hrabanus Maurus (Blumenkranz, 1963: 176-177), o de Guillermo de Bourges quien en su *Librum bellorum Domini* sostiene que, a partir de la Pasión, «*vocati sunt (iudei) a Iuda traditore*» (Sansy, 1993: 91).

y, muy especialmente, la del lavatorio de los pies de los apóstoles (fol. 17v). Lo habitual en la iconografía de la esta última escena es que Cristo lave los pies de Pedro. Sin embargo aquí es Judas el beneficiario de la sacra pedicura. La opción no parece casual. Se trata de incidir de nuevo en el ominoso papel de Judas y, por extensión del judaísmo, en la Pasión.

Llama igualmente la atención el hecho de que la única miniatura alusiva a las parábolas de Cristo opte por combinar en una misma imagen la de la mujer adúltera con la de la higuera seca (fol. 15), interpretada esta última por la exégesis medieval como una alusión al judaísmo que, ignorante de la realidad espiritual de la Ley, no da fruto alguno, es decir, se mantiene de espaldas a la fe (Wailes, 1987: 220-225). Algo que el autor del *Speculum* no pasa por alto al hacer referencia a «...la figuera en persona del poble judaych» al que, siguiendo el texto de Mateo 25, 41 («Anau vos-ne, maleyts...») augura las penas del infierno.²¹

En la serie de imágenes dedicada a ilustrar (con particular truculencia como apuntábamos anteriormente) los tormentos de Cristo, el componente antijudío viene determinado por la participación activa en los acontecimientos de personajes asimilables, al menos una parte importante de ellos, al judaísmo. En unos casos los delatan sus rasgos morfológicos, en otros los tocados y vestimentas más o menos exóticas,²² o ambas cosas a la vez. Incluso, para despejar posibles dudas, el miniaturista opta en ocasiones por hacer figurar sobre el escudo de alguno de los soldados que participan en los acontecimientos la estrella de David.²³ Así puede verse en la escena del prendimiento (fol. 18r) y en una de las miniaturas dedicadas a la crucifixión (fol. 36r).

La inusitada violencia de que hacen gala los sayones y verdugos de Cristo es al tiempo factor orientado a provocar la compasión del espectador y elemento que informa sobre el carácter criminal (deicida en este caso) de aquéllos. Son raras las escenas en que alguno de ellos no agrede a su víctima, torturada a veces con una saña rayana con el mayor de los sadismos como es manifiesto en el paso del torrente Cedrón (fol. 19v), o en la imagen de Cristo caído bajo el peso de la cruz (fol. 32v) [fig. 3]. Todo ello superado

21. Son varias las ocasiones en que también la *Istòria de la Passió* hace lo propio. Así, por ejemplo, en los vv. 2250-2254 no duda *lo evangelista* en ubicar al conjunto de los judíos en el infierno por el daño causado a Cristo: «Y axí los juheus ne passen més pena [...] / mas més los tormenta la ncesa cadena / del foch infernal que tostemps los pena, / puix sols per enveja causaren tal dan».

22. Es habitual en el arte europeo del siglo xv representar a los judíos ataviados conforme a lo que se pretende un uso oriental. Los ejemplos son numerosos. Citaremos únicamente la miniatura que ilustra el fol. 165v de las Horas de Rohan (París, *Bibliothèque Nationale*, ms. lat. 9471) por el cuidado puesto por el miniaturista en clarificar la identidad de los exóticos verdugos del Cristo crucificado. Una cartela no deja margen para la duda: «*Ce sont les félons Juix qui mettent Ihesucrist en la croix*» (Blumenkranz, 1966:103).

23. Recurso presente en algunas obras catalano-aragonesas anteriores, puede verse en un par de retablos de Blasco de Grañén (los de Anento y Ontiñena, éste último destruido en 1936) o en una crucifixión de Jaume Cirera (Londres, col. Harris). En lo valenciano se da, al margen de la iconografía de la Pasión, en algunas escenas de martirio, como el de San Esteban en el retablo de los santos Lorenzo y Esteban de la iglesia de Villahermosa del Río (Castellón). Más sorprendente resulta encontrarlo sobre el escudo de uno de los soldados que asiste, en una tabla de Antoni Peris del Museo Diocesano de Valencia, a la ejecución de los hermanos Bernardo, María y Gracia, ya que en este caso se trata de musulmanes conversos matirizados, según la tradición, en 1180 por sus antiguos correligionarios. Nada tiene pues que ver el judaísmo con los hechos representados, por lo que hay que interpretar la presencia de la estrella de David como un mecanismo orientado a estimular subliminalmente la idea de los judíos como enemigos de la fe cristiana.

con creces por la que en el fol. 24r da cuenta de «*altre linatge d'escarn molt més ignominiós*». En ella un Cristo volteado cabeza abajo es agredido de diversos modos (golpes, tirones de cabello) llegando a insinuar el texto algún tipo de agresión sexual («...*e'l desonestaren en les parts vergonyoses*»).

En algún caso no deja de sorprender la similitud entre lo descrito (textual y visualmente) en el *Speculum* con lo que se lee en la *Istòria de la Passió*. Tal ocurre con la descripción que se hace en el fol. 19r de la violencia a que es sometido Cristo inmediatamente después del prendimiento [fig. 4]. La estrofa dedicada en la *Istòria* a narrar esos mismos hechos (vv. 364-374) discurre por cauces de un evidente paralelismo:

Y, molt cruelment, los saigs tan malignes
ligaren aquell ab cordes molt grans,
y axí, maltractant-lo persones indignes
y tot blasfemant ses obres insignes,
per terra-l llançaren, ligant-li les mans.
Los uns li donaven de grans bazcollades,
Los altres li feyen escarns com a foll;
E axi-l portaven, donant-li colzades,
Empentes cruels, buffets y pelades,
Ab una cadena molt grosa-n lo col.²⁴

De gran interés resulta, por ser la única de carácter alegórico, la ilustración en el fol. 16r a una meditación basada en la parábola del Buen Pastor (fig. 5). Nuevo punto de coincidencia con la *Istòria de la Passió*, cuyo texto, en varias ocasiones, alude a Cristo como tal.²⁵

La imagen se centra en la figura de Cristo. Sobre su cabeza una serie de animales simbolizan sus virtudes, destacando entre todos ellos un enorme pelícano que, representado en el trance de alimentar a sus crías con su propia sangre, opera como emblema de la Redención.²⁶ A su alrededor animales más fieros lo acosan amenazadoramente. Serían, según el texto, imagen de los pecados («...entre-ls vicis e peccats, significats per los bruts animals»). No deja, sin embargo, de serlo también de los verdugos de la Pasión. Ese es precisamente el sentido que adoptan en la que constituye la fuente visual de lo representado: un grabado de Michael Wolgemut contenido en el *Der Schatzbehalter* (Marrow, 1977: 171) [fig. 6], obra de carácter devocional publicada en Nuremberg en 1491, que el miniaturista valenciano copia con escasas variantes.²⁷ El grabado germánico se inspira, por su parte, en imágenes anteriores destinadas a ilustrar el salmo 21 en el que se compara a los verdugos de Cristo con animales como el león, el toro, el unicornio o el perro. Ilustraciones alusivas a todo ello se encuentran ya en el salterio de

24. Incluso el detalle de la cadena al cuello es común a ambos textos (en el *Speculum*: «estant lo senyor amb cadena al coll»). Sobre las posibles fuentes de tal motivo véase García Sempere (2002: 244, n. 56).

25. Explícitamente en los vv 380-381: «E sols per portar al coll la ovella / del cel devallà tan digne pastor».

26. Tal iconografía deriva del salmo 102 («*similis factus sum pelicano*»). También el calificativo de *Pius Pelicanus* que Santo Tomás otorga a Cristo al invocarlo en uno de sus himnos como el que lava con su sangre los pecados de los hombres (Réau, 2000: 116).

27. Ello viene a confirmar lo apuntado por Benito (1992: 109-111) respecto a la posible dependencia formal de las ilustraciones del *Speculum* de la xilografía germánica de la segunda mitad del xv. Algo extensible a la iconografía a juzgar tanto por la imagen que analizamos, como por la presencia, en buena parte de las miniaturas dedicadas a los tormentos de Cristo, del motivo iconográfico de la tabla espinaria, tan caro a la imaginería nórdica de la Pasión (Rodríguez Barral, en prensa).

Stuttgart (s. IX)²⁸ para llegar, como vemos, al final de la Edad Media. La preeminencia entre los animales representados tanto en el *Speculum* como en su modelo de los de tipología más o menos canina, amén de aludir al versículo 17 del salmo («*circundederunt me canes multi*»)²⁹ no puede por menos que hacer pensar en la comparación que el manuscrito valenciano establece entre estos animales y los judíos («*verinosos vibres e rabiosos cans*», fol. 21v). Un símil al que recurre también Isabel de Villena en su *Vita Christi* (Hauf, 1992: 78), y que se reitera igualmente en la *Istòria de la Passió* (de *cans rabiosos* los tilda al menos en dos ocasiones *lo lector*).³⁰

La pintura sobre tabla

La pintura realizada en Valencia a caballo de los siglos XV y XVI, es decir contemporánea (en un sentido amplio) a la *Istòria de la Passió* y al *Speculum animae* nos ofrece, en consonancia con estas últimas, un amplio repertorio de imágenes tocadas por la vena del mensaje antijudío.

Si entre todos los pintores valencianos en que se da tal circunstancia hubiésemos de optar por uno, probablemente, tal elección debería recaer en Joan Reixac. Pintor de amplio catálogo es autor de diversas predelas dedicadas a la Pasión de Cristo (algunas conservadas fragmentariamente), hoy desgajadas de sus correspondientes retablos. De entre ellas nos centraremos en la que formó parte en su día del retablo de la Santa Cena de la catedral de Sobrarbe.³¹ A falta de la tabla central, custodiada en la colección Johnson del *Museum of Art* de Philadelphia (inv. 203), representando la coronación de espinas, las restantes integran los fondos del de Bellas Artes de Valencia (inv. 2101-2108). Un total de nueve tablas configurando un amplio ciclo pasionístico. Respetando el orden lógico de los acontecimientos, tras las dedicadas a la Cena y el lavatorio de los pies a los apóstoles, la que da cuenta del prendimiento hace gala de una multitud de recursos orientados a la implicación del judaísmo en el hecho. En su escena central, representando el beso de Judas [fig. 7], la judaización, en el más negativo de los sentidos, del apóstol traidor lo convierte en imagen de los peores prejuicios cristianos contra el judío. Pocas veces la ecuación Judas-judío alcanzará en la pintura hispana tales cotas de virulencia. Otros personajes comparten con él, en ésta (véase, por ejemplo, el Malco desorejado de primer término o el personaje que alza la linterna) y otras escenas de la serie, rasgos similares, aunque sin llegar a los niveles grotescos con que Reixac ha caracterizado a Judas. Cabe con todo hacer notar como la responsabilidad del judaísmo en el acontecimiento es compartida con los romanos. A tal fin se orienta la presencia del inequívoco soldado romano provisto del escudo-ídolo alusivo a su condición pagana.³²

28. Para otros ejemplos véase Marrow (1977: 170-171).

29. Diversos comentaristas como León Magno o San Buenaventura lo glosan relacionándolo con el papel de los judíos en la Pasión (Yarza, 1999: 123).

30. Tales epítetos caninos no dejan de ser lugar común en otras pasiones hispánicas como el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández o *La Pasión Trobada* de Diego de San Pedro.

31. Benito Doménech y Gómez Frechina (2001: 238-257).

32. Escudos similares son atributo frecuente en el arte medieval cuando se trata de representar a los ídolos paganos. Camille (2000) recoge un buen número de imágenes en las que los ídolos paganos portan escudos similares. Ello deriva del hecho de que la tipología habitual del ídolo en el arte gótico suele recurrir a los atributos del dios Marte.

Las tablas restantes hacen gala de un similar tratamiento. En la presentación ante Caifás y en la que muestra a Pilatos lavándose las manos [fig. 8], los no pocos judíos presentes, por lo general ataviados con indumentaria más o menos orientalizante y dotados de los inequívocos rasgos faciales atribuidos al judío, adoptan sistemáticamente expresiones que oscilan entre la burla y la agresividad, lo que, adicionalmente, incide en una acentuación del componente caricaturesco que los caracteriza. Otro tanto ocurre en las más específicamente dedicadas al tormento físico de Cristo, como el camino del Calvario o la coronación de espinas y la flagelación. Son básicamente las mismas escenas que con pocas variantes en cuanto al tratamiento de la imagen del judío presenta otra predela de Reixac, también en el museo valenciano (inv. 206, 208 y 209), probablemente procedente del monasterio de Portaceli.³³

Parecidos recursos, aunque, por lo general, distantes del tono acentuadamente caricaturesco, *quasi* expresionista, de Reixac pueden verse en no pocas tablas valencianas del último tercio del siglo xv y principios del siguiente. Son los que definen las predelas del Maestro de Xàtiva en el retablo de la iglesia de San Félix de Xàtiva³⁴ [fig. 9] y (aunque en menor medida) en el de Guerau de Castellvert de la iglesia parroquial de Sant Pere de esa misma localidad.³⁵ También los que caracterizan tablas como la del Maestro de Perea representando la escena de los improperios (colegio del Corpus Christi de Valencia),³⁶ o las de la predela del retablo de la Transfiguración del Museu de l'Almodí de Xàtiva, obra conjunta de los Maestros de Artés y Borbotó.³⁷ Esta última presenta además una interesante particularidad en el tratamiento de la figura de Judas. En la tabla en que se representa la flagelación vemos al fondo como Judas, caracterizado con sus elementos más arquetípicos, es decir, manto amarillo, halo negro y nariz aguileña (rasgo éste más evidente en la contigua tabla del prendimiento en que es representado de perfil) está siendo aconsejado por el diablo.³⁸ La escena presenta un fuerte paralelismo visual y conceptual con la que nos muestra, en ese mismo plano, a Pilatos que, aconsejado a su vez por un judío, asiste al tormento de Cristo [fig. 10].

33. Benito Doménech y Gómez Frechina (2005: 106).

34. González Menéndez (2005: 148-159).

35. González Baldoví y Vázquez Albadalejo (2000).

36. Benito Doménech y Gómez Frechina (2001: 270-271).

37. Post (1935: 320-324). Agradezco a Mariano González Baldoví, director del Museu de l'Almodí, el haberme hecho llegar un conjunto de excelentes fotografías del retablo.

38. La demonización de la figura de Judas, y por extensión, del judaísmo, aunque no es recurso novedoso en la plástica medieval hispánica, tampoco suele prodigarse en exceso. Se da por vez primera esa asociación en un capitel del claustro de la catedral de Tudela (Navarra). Yuxtapuesto a la escena del consejo de los sacerdotes judíos, representa el momento en que éstos pactan con Judas la entrega de Cristo. Tras la figura del apóstol es visible la del diablo instando a consumir la traición. En esas mismas circunstancias recurre Giotto a la presencia del maligno en la capilla Scrovegni de Padua o Giovanni Canavesio en la iglesia de Notre-Dame des Fontaines en La Brigue (1492). En el contexto temático de la Santa Cena, en la predela del retablo de Sijena (MNAC), es un pequeño diablo dispuesto sobre el hombro de Judas el que actúa como instigador de la traición justo en el momento en que el apóstol dirige su brazo hacia la fuente de comida. La imagen deriva en primera instancia del relato de la Cena en el evangelio de Juan (13, 27): «Después del bocado, en el mismo instante, entró en él Satanás», sin que quepa descartar alguna influencia proveniente del drama sacro. Aunque no hay acotaciones al respecto en ninguna Pasión hispánica, en *Le Mystère de la Passion* de Jean Michel, Satán provoca la aparición de un pequeño diablo en el hombro de Judas justo en el momento en que éste se dispone a comer (Muir, 1995: 29).

Mención aparte merece el retablo de la crucifixión de Rodrigo de Osona de la iglesia de los santos Pedro mártir y Nicolás obispo de Valencia³⁹ [fig. 11]. En el contrato del mismo, dado a conocer por Sanchis Sivera, se pide al pintor que represente «*hun crucifici ab la marie e Maria magdalena, profetes e jueus*». ⁴⁰ No hay margen pues para la duda a la hora de identificar al grupo situado a la derecha de la tabla como los *jueus* que demanda el documento. Osona elude el tratamiento caricaturesco, procediendo a vestirlos con el toque de exotismo ya visto en otras pinturas contemporáneas y a dotarlos en su actitud de un cierto aire conspirativo. No es, por lo demás, improbable que la presencia del perro que yace, muerto o dormido, junto al grupo de judíos sea una alusión metafórica (y, evidentemente, infamante) a los mismos.⁴¹

De modo mucho más sutil, diría que teológico, el mensaje antijudío es detectable igualmente en una de las primeras obras pintadas en Valencia de acuerdo con los parámetros formales de la pintura nórdica. Me refiero al tríptico de Luís Alimbrot [fig. 12] que, probablemente destinado a la familia de los Roiç de Corella, conserva actualmente el Museo del Prado (inv. 2538).⁴² Aunque su programa debe ponerse en relación con el culto mariano y, más concretamente, con los dolores de la Virgen,⁴³ el modo en que está resuelta la secuenciación de los acontecimientos de la vida de Cristo y la importancia visual que se otorga a algunos de ellos apunta a la responsabilización del pueblo judío en la Pasión. La tabla izquierda del tríptico se dedica en exclusiva a la circuncisión. Ello no debería, en principio, llamar la atención acerca de posibles intencionalidades antijudías. Se representa, sin tales connotaciones, en muchas otras obras en las que se limita a ilustrar el sometimiento de Cristo a la Ley. Sin embargo, en este caso, tanto su magnificación como el contexto en que se inscribe invita a pensar en una finalidad orientada más bien a incidir en el primer derramamiento de la sangre del Salvador a manos del sacerdote judío, acontecimiento interpretado tipológicamente como prefiguración de su sacrificio en la cruz. La presencia en la tabla central de la escena, igualmente magnificada, de Cristo ante los doctores se suma en el plano significativo a la anterior, ahora para ejemplificar la impermeabilidad del judaísmo a la doctrina cristiana. La indolencia con que el sacerdote en primer término recibe las palabras del Niño expresan claramente su rechazo. Un rechazo que culmina con la implicación del judaísmo en la Pasión, manifiesta aquí a través de la presencia activa, tanto en el camino hacia el Calvario como en la crucifixión, de personajes que, por sus atuendos orientales, sólo cabe identificar como pretendidos judíos.

39. Benito Doménech y Gómez Frechina (2001: 280-283).

40. Sanchis Sivera (1914: 117). En ese mismo sentido se orientan las demandas de los promotores en diversas obras contratadas por Luís Borrassà (Madurell, 1950: 87, 89, 139, 151, 153 y 156) o Bernat Martorell (Berg, 1989: 283).

41. Remito a lo dicho al respecto a propósito de la ilustración al fol. 38r del *Speculum animae*. La presencia de perros en determinadas escenas de la iconografía de la Pasión es frecuente en el arte germánico. Marrow proporciona numerosos ejemplos al respecto (1977: 174-178). El motivo se prodiga menos en el arte hispánico.

42. Silva Maroto (2003: 200-203). Se trata de la ficha correspondiente al tríptico en una de las exposiciones más importantes dedicadas en España en los últimos años a la pintura de la Edad Media final. En ella se reconstruyen las vicisitudes críticas referentes a la atribución del tríptico a Alimbrot. Remito igualmente a Benito Doménech y Gómez Frechina (2001: 29-30).

43. Este es el motivo transversal a los cinco momentos de la vida de Cristo representados en las tres tablas, como viene a reafirmar la inscripción del marco original remitiendo al *Stabat Mater* (Molina, 2000: 101-102).

Bibliografía

- BERG, J. (1989): *Behind the Altar Table: the development of the painted retable in Spain, 1350-1500*, Columbia, University of Missouri Press.
- BENITO DOMENECH, F. (1992): «Descripción artística del códice», en *Speculum Animae. Manuscrito Espagnol 544 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Madrid, Edilán, pp. 105-114.
- BENITO DOMENECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. (2001): *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- BENITO DOMENECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. (2005): *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- BLUMENKRANZ, B. (1963): *Les auteurs chrétiens latins du Moyen Age sur les juifs et le judaïsme*, París, Mouton.
- BLUMENKRANZ, B.: (1966): *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, París, Études Augustiniennes.
- BOHIGAS, P. (1967): *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. II, Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona.
- COCOZZELLA, P. (1999): «Una documentació inèdita d'un misteri del segle XIV: aportació a l'estudi del teatre litúrgic català de l'Edat Mitjana». *El teatre popular a l'Edat Mitjana i al Renaixement. Actes del II Simposi Internacional d'Història del Teatre (Barcelona 1988)*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 89-103.
- CAMILLE, M. (2000): *El ídolo gótico*, Madrid, Akal.
- COHEN, J. (1983): «The Jews as the Killers of Christ in the Latin Tradition, from Augustine to the Friars», *Traditio*, 39, pp. 1-27.
- DONOVAN, R. B. (1956): *The Liturgical Drama in Medieval Spain*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies.
- DURÁN I SANPERE, A. y DURÁN, E. (1984): *La passió de Cervera. Misteri del segle XVI*, Barcelona, Curial.
- FRANK, G. (1931): «Popular Iconography of the Passion», *Publications of the Modern Language Association of America*, 46, pp. 333-340.
- GARCÍA SEMPÈRE, M. (2002): *Lo passí en cobles (1493). Estudi i edició*, Alacant: Institut Inter-universitari de Filologia Valenciana; Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GARCÍA SEMPÈRE, M. (2003): «La Pasió catalana de París», *Revista de Filología Románica*, 20, pp. 235-266.
- GONZÁLEZ BALDOVÍ, M. y VÁZQUEZ ALBADALEJO, C. (2000): *Retaule de Guerau de Castellvert*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- GONZÁLEZ MENÉNDEZ, L. (2005): «El retablo mayor de la iglesia de San Félix: espejo de una época», en *Restauració del Retaule Major de l'Església de Sant Feliu de Xàtiva*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 133-181.
- HAUF, A. (1982): *Contemplació de la Passió de Nostre Senyor Jesucrist*, Barcelona, Edicions del Mall.
- HAUF, A. (1992): «Historia del manuscrito, edición, versión castellana del texto y notas», en *Speculum Animae. Manuscrito Espagnol 544 de la Bibliothèque nationale de Paris*, Madrid, Edilán, pp. 143-206.
- IZQUIERDO, J. (1994): «*Emperò piadosament se creu per los feels*: la tradició occitano-catalana medieval de l'apòcrif *Evangelium Nicodemi*», en BADÍA, L. y SOLER, A. (eds.) (1994): *Intel·lectuals i escriptors a la Baixa Edat Mitjana*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 17-48.

- LITTLE, L. K. (1983): *Pobreza voluntaria y economía de beneficio en la Europa medieval*, Madrid, Taurus.
- MADURELL, J. M. (1950): «El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra. II Apéndice documental», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 8, pp. 9-382.
- MAROW, J. (1977): «*Circunderunt me canes multi*: Christ's Tormentors in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance», *Art Bulletin*, 59, pp. 167-181.
- MELLINKOFF, R. (1993): *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 2 vols., Berkeley, University of California Press.
- MEREDITH, P. y TAILBY, J. E., eds. (1983): *The Staging of Religious Drama in the Later Middle Ages: Texts and Documents in English Translation*, Kalamazoo, Medieval Institute Publications, Western Michigan University.
- MOLINA, J. (2000): «Contemplar, meditar, rezar. Función y uso de las imágenes de devoción en torno al 1500», en *El arte en Cataluña y los reinos hispanos en tiempos de Carlos I*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, pp. 89-105.
- MOLINÉ I BRASES, E. (1909-1910): «Passió, mort, resurrecció i aparicions de N. s. Jesucrist», *Estudis Universitaris Catalans*, 3, pp. 65-74, 155-159, 160-164, 344-351, 459-463, 542-546; 4, pp. 99-109, 499-508.
- MUIR, L. R. (1995): *The biblical drama of medieval Europe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- NIRENBERG, D. (2001): *Comunidades de violencia*, Barcelona, Península.
- PASTOUREAU, M. (1989): «Rouge, jaune et gaucher. Note sur l'iconographie médiévale de Judas», en *Couleurs, Images, Symboles. Etudes d'histoire et d'anthropologie*, París, Leopard d'or, pp. 69-83.
- PEDRO ALFONSO DE HUESCA (1996): *Diálogo contra los Judíos*, (introducción de J. TOLAN; texto latino de K. P. MIETH; traducción de E. DUCAY; coordinación de M. J. LACARRA), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- POST, Ch. R.: (1935): *A History of Spanish Painting*, vol. VI (I), Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- RAGUSA, I. Y GREEN, B. (1977): *Meditations on the Life of Christ: an Illustrated Manuscript of the Fourteenth Century*, Princeton, Princeton University Press.
- RÉAU, L. (2000): *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Ediciones del Serbal.
- RINGBOM, S. (1969): «Devotional Images and Imaginative Devotions. Notes on the Place of Art in Late Medieval Piety», *Gazette des Beaux Arts*, 73, pp. 159-170.
- RODRÍGUEZ BARRAL, P. (en prensa): «La tabla espinaria: un motivo iconográfico de origen nórdico en el arte valenciano del siglo XV», *Archivo Español de Arte*.
- SANCHIS SIVERA, J. (1914): *Pintores medievales en Valencia*, Barcelona, L'Avenç.
- SANSY, D. (1993): *L'image du juif en France du Nord et en Angleterre du XII^e au XV^e siècle*, Universidad de París X-Nanterre (tesis doctoral microfichada).
- SILVA MAROTO, P. (2003): «Luís Alincbrot. Tríptico de la Crucifixión», en *La pintura gótica hispano flamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Bilbao, Museo de Bellas Artes, pp. 200-203.
- TORROJA, C. Y RIVAS, M. (1977): *Teatro en Toledo en el siglo XV. «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española.

- TRACHTENBERG, J. (1983): *The Devil and the Jews*, Philadelphia, Jewish Publication Society (1ª ed. 1943).
- URQUIJO, J. (1931): «Del teatro litúrgico en el País Vasco: *La Pasión Trobada* de Diego de San Pedro», *Revue Internationale des Études Basques*, 22, pp. 150-174.
- WAILES, S. L. (1987): *Medieval Allegories of Jesus' Parables*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press.
- WILLIAMS, A. (1950): *The Characterization of Pilate in the Towneley Plays*, East Lansing, Michigan State College Press.
- YARZA, J. (1993-1994): «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, pp. 749-776.
- YARZA, J. (1999): *El retablo de la flagelación de Leonor de Velasco*, Madrid, El Viso.

ILUSTRACIONES

- Fig. 1.- *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. esp. 544, fol. 33r). Consejo de los judíos.
- Fig. 2.- *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. esp. 544, fol. 33r). La cena en casa de Simón.
- Fig. 3.- *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. esp. 544, fol. 33r). Caída de Cristo en el camino al Calvario.
- Fig. 4.- *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. esp. 544, fol. 19r). Cristo vejado por sus verdugos.
- Fig. 5.- *Speculum animae* (París, Biblioteca Nacional, ms. esp. 544, fol. 33r). Imagen alegórica de Cristo.
- Fig. 6.- Michael Wolgemut. Imagen alegórica de Cristo. *Der Schatzbehälter* (Nuremberg, 1491).
- Fig. 7.- Joan Reixac. Predela del retablo de la Santa Cena. (Valencia, Museo de Bellas Artes, inv. 2103). Beso de Judas.
- Fig. 8.- Joan Reixac. Predela del retablo de la Santa Cena. (Valencia, Museo de Bellas Artes, inv. 2106). Cristo ante Pilatos.
- Fig. 9.- Maestro de Xàtiva. Retablo mayor de la iglesia de Sant Feliu de Xàtiva (in situ). Cristo ante Pilatos.
- Fig. 10.- Maestros de Artés y Borbotó. Retablo de la Transfiguración (Xàtiva, Museu de l'Almodí). Flagelación de Cristo.
- Fig. 11.- Rodrigo de Osona. Retablo de la Crucifixión (Valencia, iglesia de los santos Pedro mártir y Nicolás obispo).
- Fig. 12.- Luís Alimbrot. Tríptico de los Roiç de Corella (Madrid, Museo del Prado, inv. 2538).

ILUSTRACIONES



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12