

Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges

Marisa Melero Moneo
Universidad Autónoma de Barcelona
Edificio B, Facultad de Letras
08193 Bellaterra (Barcelona)
Marisa.Melero@uab.es

RESUMEN

En este artículo se estudia la iconografía eucarística y antisemita del retablo y frontal procedentes del monasterio femenino cisterciense de Vallbona de les Monges (Lleida). Dicha iconografía, que insiste en poner de relieve el carácter deicida atribuido a los judíos, puede ser un intento de justificación respecto a las matanzas de judíos realizadas como consecuencia de la peste negra en distintos lugares de la Corona de Aragón y especialmente en algunas localidades próximas al monasterio de Vallbona. En el estudio también se hace referencia a los aspectos formales de estas pinturas, que presentan fórmulas del gótico lineal franco-inglés a las que se sumaron otras procedentes de la pintura italianizante. Finalmente, utilizando estos datos junto a los que nos proporcionan la iconografía y la documentación, puede plantearse una hipótesis cronológica según la cual estas pinturas podrían datarse hacia 1349-1350.

Palabras clave:

Eucaristía, iconografía antisemita, pintura gótica, pintura catalana, retablo

ABSTRACT

Eucharist and anti-semite controversy in the altarpiece and altar-frontal from Vallbona de les Monges

This article is a study of the eucharistic and anti-Semite iconography contained in the altarpiece and the altar frontal come from the female Cistercian Vallbona de les Monges Monastery (Lleida). This iconography, in which much emphasis is placed on depicting the God killing character attributed to the Jews, may be an attempt to justify the slaughter of the Jewish people which took place after the outbreak of the Black Death plague throughout the kingdom of Aragon and particularly in some places close to the Vallbona monastery. In this study, reference is also made to the formal aspects of the paintings, which show linear gothic French-English formulae plus others originating from the italianised painting. Finally, this facts combined with those provided by the iconography and documentation, support a chronological hypothesis which would indicate that these paintings could date between 1349 or 1350.

Keywords:

Eucharist, anti-semite iconography, gothic painting, catalan painting, altarpiece

1. Según J. J. PIQUER i JOVER, *Abaciologi de Vallbona* (1153-1977), Santes Creus, 1978, p. 122 y 124, Berengüera de Anglesola instituyó el beneficio y la capilla del Corpus Christi durante el abadiato de Elisenda de Copons (1340-1348), de la cual Berengüera de Anglesola fue bolsera. Por tanto, la fundación se produjo según esta hipótesis antes de ser nombrada ella misma abadesa, cargo que desempeñó de 1348 a 1377. El beneficio dedicado a la citada capilla fue renovado por una de las sucesoras de Berengüera, que también pertenecía a la familia Anglesola, concretamente, por Saurema de Anglesola, abadesa de 1379 a 1392. Estas noticias fueron también recogidas por J. LLADONOSA PUJOL, *El monasterio de Santa María de Vallbona (Lérida)*, Lérida, 1973. Sobre la familia Anglesola y su relación con el monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges, que perteneció a las monjas de dicha orden desde 1176, puede verse A. BACH i RIU, *Història d'Anglesola*, Anglesola, 1987, p. 36-41. Esta familia, además de estar relacionada con el monasterio, tuvo también competencias y prerrogativas sobre la aljama judía de Lleida.

2. Para la alusión a estas dos funciones de retablo y frontal de las pinturas de Vallbona, véase F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer de Montblanc. Un mestre trescentista escriptor, pintor i arquitecte*, Montblanc, 1992, p. 107.

3. Como se ha indicado, esta obra se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona) y posee el número de inventario 9920.

4. Aún cuando podría comenzarse el estudio de esta iconografía por otro lugar, para seguir un orden, iniciaré la lectura por el registro superior, lado izquierdo del espectador, y de allí continuaré hacia la derecha aludiendo a

En el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona) se conservan dos pinturas sobre tabla que proceden del monasterio cisterciense de Vallbona de les Monges (Lleida). Según Piquer, dichas pinturas formaron parte del mobiliario litúrgico de la capilla y el altar dedicados al Corpus Christi en el citado monasterio, capilla que fue creada por Berengüera de Anglesola antes de 1348. En este sentido, hay que recordar que la familia Anglesola fue benefactora del monasterio y que a ella pertenecieron varias de las monjas más ilustres de este centro religioso. Sin embargo, la fecha de fundación de la capilla no implica que se realizasen a la vez las citadas pinturas, las cuales pudieron ser algo posteriores, probablemente, como se verá más adelante, de los inicios del abadiato de la propia Berengüera de Anglesola¹.

Antes de intentar dilucidar el posible significado de estas pinturas, se ha de identificar su iconografía, confusa hasta el momento respecto a algunas escenas, e intentar localizar las fuentes literarias o bien los hechos históricos y legendarios de los que procede dicha iconografía. Una iconografía claramente individualizable en el retablo y frontal, aún cuando en ambas tablas se persigue el mismo fin, es decir, la exaltación de la Eucaristía, y ello tanto desde el punto de vista de su liturgia y de los milagros que otorgó a los cristianos, como desde un punto de vista más claramente político y combativo en relación con su instrumentalización como herramienta de propaganda en la confrontación de judíos y cristianos. Desde el punto de vista temático, parece evidente que ambas pinturas fueron complementarias, pudiendo decirse lo mismo respecto a su función. En este último sentido, se ha indicado que una de ellas, concretamente la que presenta el tabernácu-

lo eucarístico, fue utilizada como retablo, mientras que la otra, que posee una imagen de la Virgen con el Niño en el centro, tuvo función de frontal de altar. Esto parece bastante posible, tanto por sus dimensiones similares como por su iconografía².

Retablo de la Trinidad y la Eucaristía: aspectos iconográficos

El retablo de Vallbona presenta una serie de temas relacionados con la Eucaristía que están presididos por una Trinidad situada sobre una gran custodia o tabernáculo dentro del cual se destaca de forma evidente la presencia de dicha Eucaristía³. Esta pintura está organizada al estilo de los tradicionales frontales o retablos primitivos, es decir, tiene forma rectangular con disposición apaisada. Posee un espacio central que ocupa toda su altura y, a ambos lados, el espacio disponible se divide en dos niveles y cada nivel o registro contiene tres compartimientos. Es decir, alrededor del espacio central se distribuyen doce pequeños espacios, cada uno de los cuales posee un episodio, con una sola excepción en la que el espacio correspondiente a dos episodios se funde en uno solo (figura 1). Cada uno de esos episodios está enmarcado por un arco polilobulado y se desarrolla sobre un fondo neutro integrado por láminas de plata corlada en las escenas laterales y por láminas de oro gofrado en el espacio central del retablo. Ello explica que actualmente haya una gran diferencia entre el fondo dorado del espacio central, que ha quedado brillante des-

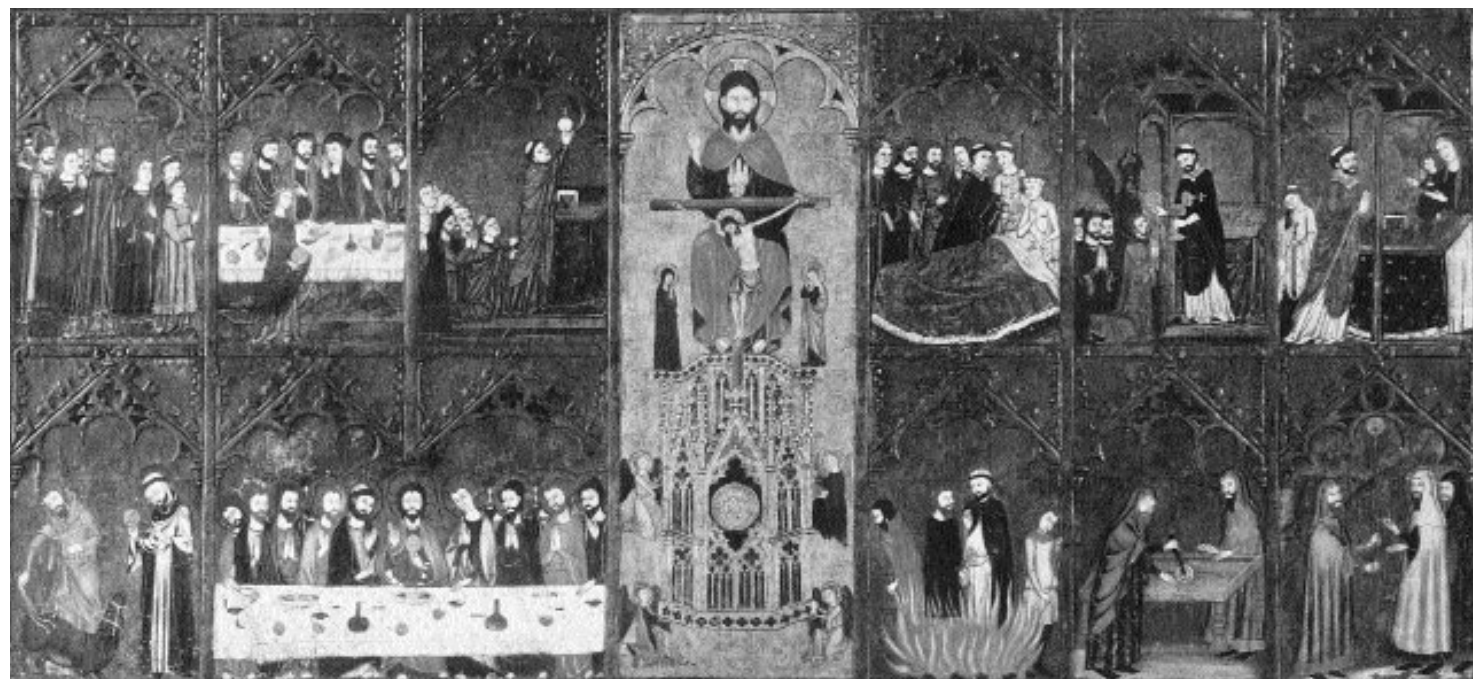


Figura 1. Retablo de la Eucaristía y la Trinidad de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

pués de su limpieza y restauración, y el aspecto oscuro del fondo de las escenas laterales, debido a que en ellas la oxidación de la plata ha hecho desaparecer el aspecto dorado que el barniz de corladura había otorgado al fondo originalmente. Por último, el conjunto está rodeado por un marco, que en la actualidad se conserva bastante deteriorado.

No parece que haya una narración seguida y por tanto un orden de lectura, sino que hay una sucesión o acumulación de temas, todos los cuales tienen un mismo trasfondo e interés iconográfico-iconológico⁴. En el episodio situado a la izquierda del registro superior se representa la procesión del Corpus Christi, con un amplio cortejo religioso ataviado con sus ropas litúrgicas, uno de cuyos miembros lleva la custodia con el cuerpo de Cristo y camina bajo un palio portado por figuras femeninas, siendo precedido por un acólito y seguido por obispos (figura 2)⁵. Se ha dicho que esta representación del Corpus Christi es la primera realizada en las artes plásticas, idea que no debe estar muy lejana de la realidad si tenemos en cuenta que la procesión del Corpus Christi fue instaurada en 1317 por el papa Juan XXII⁶. Justamente, después de la efectiva intervención de Juan XXII, uno de los momentos litúrgicos más solemnes de la fiesta del Corpus Christi fue la procesión, que era preparada por la cofradía del Santísimo Sacramento, siendo probablemente la procesión del Corpus Christi celebrada en Barcelona en 1320 la primera en

todos los compartimientos. Pasaré a continuación al lado izquierdo del registro inferior, desplazando la lectura hacia la derecha, y acabaré con el espacio central.

5. La identificación de esta escena con la procesión del Corpus Christi fue propuesta por L. FONT, E. BAGUÉ y J. PETIT, *La Eucaristía. El tema eucarístico en el arte de España*, Barcelona, 1952, p. 121 y M. TRENS, *La Eucaristía en el arte español*, Barcelona, 1952, p. 158, siendo admitida dicha identificación por J. SUREDA, *El gòtic català I: Pintura*, Barcelona, 1977, apéndice, p. V y F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 153. Sobre la iconografía de ésta y otras escenas eucarísticas, véase también M. VLOBERG, *L'Eucharistie dans l'art*, 2 vols. París, 1946.

6. El culto eucarístico en realidad tenía diversos precedentes, como el Concilio de Letrán (1215), en el que se confirmó solemnemente la presencia real del cuerpo y la sangre de Cristo bajo las especies eucarísticas del pan y del vino, en respuesta a las largas controversias sobre el tema de los siglos precedentes, controversias motivadas en parte por las ideas de Berengario de Tours (muerto en 1088). También santo Tomás de Aquino contribuyó, a lo largo del siglo XIII, a la elaboración del dogma de la transustanciación o conversión del pan y vino en el cuerpo y la sangre de Cristo, con lo que se crearon las condiciones favorables para que se desarrollase el culto a la Eucaristía. Respecto a la fiesta del Corpus Christi, fue introducida inicial-



Figura 2. Retablo de la Eucaristía y la Trinidad de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: Procesión del Corpus Christi. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.



Figura 3. Retablo de Querallbs. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.



Figura 4. Retablo de Villahermosa del Río. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: Procesión del Corpus Christi. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

realizarse en la Península⁷. Dicha procesión formó parte del proceso de promoción del culto a la Eucaristía, en el que se insistía sobre la presencia del cuerpo de Cristo contenido en las santas especies, justamente debido a las ya citadas dudas al respecto producidas en otros momentos. Quizá el personaje representado como portador de la Eucaristía en el retablo de Vallbona pueda ser identificado con un pontífice, si admitimos que su tocado cónico puede ser una tiara papal, y en ese caso podría sugerirse la posibilidad de identificar dicho personaje con Juan XXII, como introductor de la citada procesión⁸. Esto supone que no debemos hablar de fuentes literarias para esta escena del retablo de Vallbona, sino más bien de una fuente litúrgica. Es decir, se trataría de la evocación de la primera celebración de esta procesión, puesta en marcha por Juan XXII, o bien de la evocación de una procesión del Corpus Christi realizada en el propio monasterio de Vallbona o en otro lugar relacionado con él, aunque esto último parece más dudoso. En cuanto a los paralelos iconográficos de esta representación, pueden citarse dos retablos conservados en el MNAC, pero posteriores al de Vallbona, como el retablo de la Pasión y la Eucaristía procedente de Querallbs (Girona, segunda mitad del siglo XIV, figura 3) y el retablo de la Eucaristía procedente de Villahermosa del Río (Castellón de la Plana, fines del siglo XIV-principios del siglo XV, figura



Figura 5. Retablo de la Eucaristía y la Trinidad de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: Mujer que roba una hostia para hacer hechizos amorosos. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

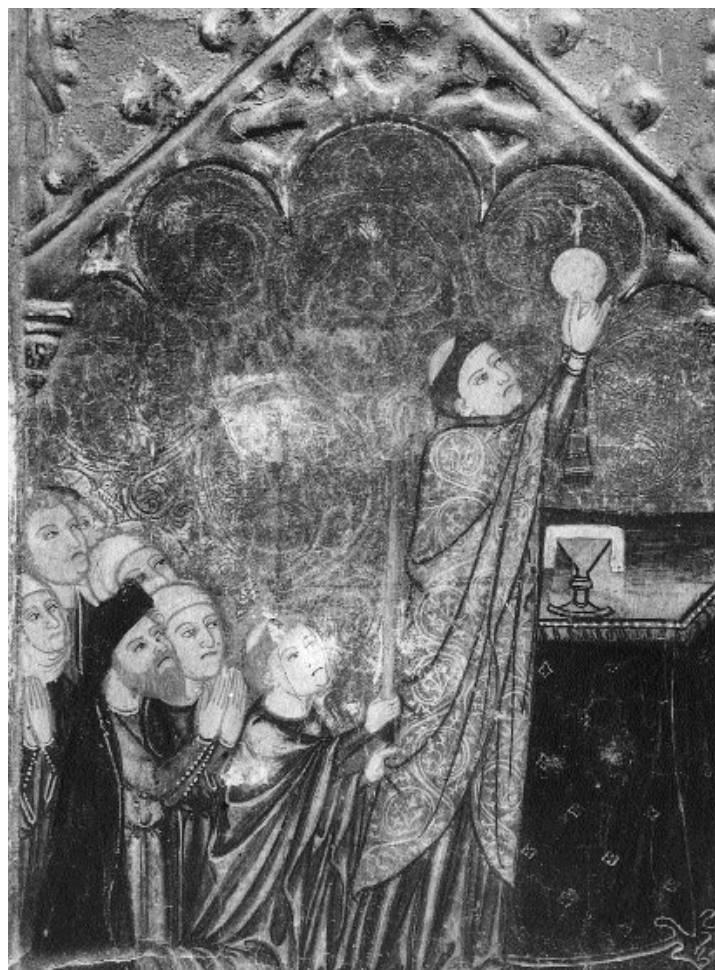


Figura 6. Retablo de la Eucaristía y la Trinidad de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: Misa de san Gregorio. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

4). Estos dos ejemplos nos corroboran la posibilidad de la identificación de un pontífice en el clérigo que lleva la Eucaristía, ya que en ambas obras el tocado de dicho personaje puede identificarse de forma mucho más clara con una tiara papal⁹.

La escena representada a continuación reproduce un banquete laico en el que una mujer joven lleva en su falda una hostia (figura 5). Esta escena corresponde a una narración de la cual hay una versión en las Cantigas de Alfonso X el Sabio, ya que en la cantiga 104 se habla de una mujer de mala vida que tenía un amante, quien en un momento determinado se casó con otra mujer ante el gran enojo de la citada amante. Ésta, después de pedir consejo sobre el modo de reconquistar el favor de su antiguo amado y poder vivir con él, decidió ir a comulgar y guardar la hostia para hacer con ella hechizos que le permitieran recuperarlo. Pero, cuando se sacó la hostia de la boca y se la llevó con tal propósito, la hostia empezó a sangrar milagrosamente y la

mente en la diócesis de Lieja por su obispo Roberto en 1246, como consecuencia de una visión que la monja Juliana había tenido en 1209, aunque la fiesta fue efectiva en dicha diócesis sólo desde 1251 gracias al cardenal Hugo von Saint Cher. Posteriormente, como he indicado en el texto, dicha fiesta fue generalizada para toda la iglesia en 1264 por una bula del papa Urbano IV, que había sido confesor de Juliana, y se celebró el jueves posterior a la fiesta de la Trinidad. De todos modos, su difusión se realizó lentamente, ya que a fines del siglo XIII, es decir, después de la bula de Urbano IV, esta fiesta se seguía ignorando y todavía no aparecía en los misales, por lo que el primer papa aviñonés, Clemente V, se vio obligado a renovar la instauración de la fiesta del Corpus Christi en el Concilio de Vienne de 1312. A pesar de ello, la intervención decisiva sería la de su sucesor Juan XXII, quien en 1317 no sólo proclamó de nuevo la fiesta, sino que instituyó la octava y ordenó la celebración de la procesión. Como consecuencia, la fiesta del

Corpus Christi se empezó a generalizar y en 1320 aparece incluida en un misal de París, denominándole en ese momento como «nueva solemnidad», lo cual corrobora que estaba en sus inicios. Sobre los orígenes citados de la fiesta del Corpus Christi, véase D. RIGAUX, *A la table du Seigneur. L'Éucharistie chez les Primitifs Italiens, 1250-1497*, París, 1989, p. 51-59 y M. TRENS, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., p. 146-158. Por otro lado, J. FOU-CART-BORVILLE, «Les tabernacles Eucharistiques dans la France du Moyen Âge», *Bulletin Monumental*, 148-IV (1990), p. 349-381 y especialmente p. 349-350, indicaba que fue la monja cisterciense Julienne de Cornillon, de Fosses (cerca de Namur), quien inició la fiesta más celebrada de la cristiandad, también conocida como la fiesta «de Dios».

Para una valoración de la Eucaristía medieval desde el punto de vista litúrgico, como «memoria o sacrificio», véase ERIC PALAZZO, *Liturgie et société au Moyen Âge*, Mayenne, 2000, p. 20-23. Como estudio histórico-

literario, véase MARI RUBIN, *Corpus Christi. The Eucharist in late Medieval Culture*, Cambridge University Press, 1992.

7. L. FONT y otros, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., p. XXXVIII-XXXIX y M. TRENS, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., p. 153. Según D. RIGAUX, *A la table...*, 1989, op. cit., p. 128, tanto franciscanos como dominicos tuvieron una gran inclinación hacia el culto a la Eucaristía y a la celebración y propagación de la fiesta del Corpus Christi.

8. Sobre la posibilidad de identificar este tocado con una tiara, véanse los distintos modelos recogidos por AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI, *Le chiavi e la Tiara. Immagini e simboli del papato medievale*, Roma, 1998.

9. También puede indicarse la presencia de una procesión del Corpus en una miniatura francesa del Pontifical de Etienne de Loy-peau (s. XIV), obispo de Lucan, en la que se incluyó al duque Jean de Berry entre los personajes que participaban de dicha procesión.

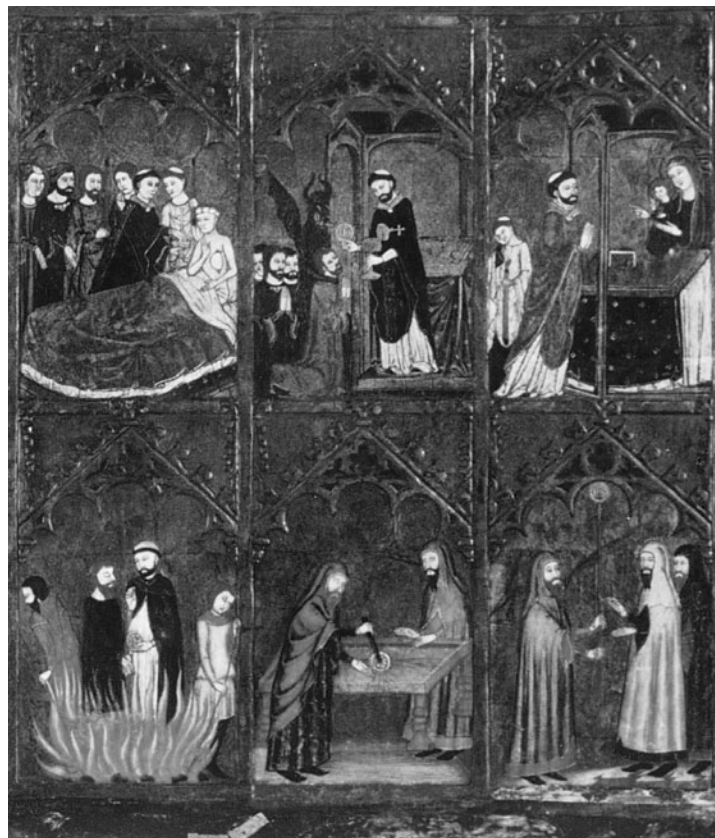


Figura 7. Retablo de la Eucaristía y la Trinidad de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: Moribundo comulgando milagrosamente por el costado. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

Figura 8. Retablo de la Eucaristía y la Trinidad de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: mitad derecha según el espectador. Foto Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

Sobre este manuscrito, véase M. VLOBERG, *L'Eucharistie...*, 1946, op. cit., vol. II, p. 245 y para el retablo de Queralbs, Josep GUDIOL y Santiago ALCOLEA, *Pintura gòtica catalana*, Barcelona, 1986, cat. 186, p. 70. En cuanto al retablo de Villahermosa del Río y la problemática historiográfica que ha suscitado en cuanto a su atribución a los pintores Francisco Serra II o bien a Lorenzo Zaragoza, véase Silvia LONCH PAUSAS, «Pintura italogótica valenciana», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVIII, 1967-1968 (1975), p. 63-85, para las obras relacionadas con el maestro de Villahermosa y p. 78-79 para el retablo de la Eucaristía de Villahermosa del Río; Antonio JOSÉ PITARCH, «Llorenç Zaragoza y los orígenes de la pintura medieval en Valencia», *D'Art*, 5 (1979), p. 21-50 y 6-7 (1981), p. 109-119, especialmente p. 114-119 para Lorenzo Zaragoza, y Rosa ALCÓY, *Art de Catalunya. Pintura antiga y medieval*, Barcelona, 1998, p. 201-202.

10. Para esta cantiga puede verse ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas de Santa María (cantigas 101a 260)*, edición a cargo de W. METTMANN, Madrid, 1988, vol. II, p. 18-20. La identificación de esta escena había sido propuesta

por F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 110 y 153. Por su parte, J. SUREDA (*El Gòtic...*, 1977, op. cit., apéndice, p. V) identificaba esta escena con el tema evangélico de la Cena en casa de Cleofás.

11. Sobre la misa de san Gregorio, véase M. VLOBERG, *L'Eucharistie...*, 1946, op. cit., vol. II, p. 199-208, quien situaba el inicio de este tema iconográfico en el siglo XIV; M. TRENS, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., p. 134-136, y A. DOMÍNGUEZ, «Aproximación a la iconografía de la misa de san Gregorio a través de varios libros de horas del siglo XV, de la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79 (1976), p. 757-766, donde puede encontrarse la bibliografía anterior.

12. L. FONT y otros, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., p. XXXIX, identificaban esta escena del retablo de Vallbona como una «elevación de la santa hostia» realizada en el seno de la Misa y daban como paralelo una miniatura de la cofradía del Corpus Christi de la antigua colegiata de Tudela (Navarra), hoy conservada en el Archivo General de Navarra en Pamplona y que está fechada en 1396. La identificación de Font es

seguida por F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 106, mientras que J. SUREDA, *El Gòtic...*, 1977, op. cit., apéndice, p. V, decía que esta escena quizá debía identificarse con la Misa de san Gil, hipótesis nada probable, ya que dicho tema tiene por objeto conocer y perdonar el pecado del rey de Francia cuando asiste a una misa celebrada por san Gil, por ello en sus representaciones aparece una filacteria en la que está escrito dicho pecado que, gracias a la intervención del santo, le quedará perdonado al rey francés.

13. Esta escena también ha sido identificada con el episodio aquí propuesto por F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 153.

14. Aunque el original latino se ha perdido, quedan algunas copias, entre otras las traducciones al castellano realizadas en el siglo XV, conservadas en la Biblioteca Nacional de Madrid y en la Biblioteca del Escorial. Sobre el texto de dichas copias, véase *El espejuelo de los legos. Texto inédito del siglo XV*, Editado por J. M^o MOHEDANO HERNÁNDEZ, Madrid, 1951, p. 173, n. 257.

15. Sobre dicho relato, véase *El espejuelo...*, 1951, ibidem, p. 171,

mujer se dio cuenta de su falta, se arrepintió y se retiró a un monasterio¹⁰.

En la tercera escena se representa una elevación de la santa forma realizada por un sacerdote durante la misa, en presencia de un grupo de personajes tanto laicos como eclesiásticos (figura 6). Pero, dado que dicha hostia presenta un crucificado, la escena debe aludir no sólo a la consagración como momento culminante de la misa, sino a una consagración y a una misa concretas convertidas en tema iconográfico, que probablemente se puede identificar con la Misa de san Gregorio, en la que el crucificado aparecía sobre la hostia consagrada¹¹. Inicialmente la alusión al crucificado en dicho tema se hacía a través del Varón de los Dolores y con el paso del tiempo se utilizó una alusión más general a la Pasión y a Cristo crucificado. En fin, en la misa de san Gregorio, sobre la hostia consagrada podía aparecer Cristo crucificado derramando sangre por sus llagas, como ocurre en la versión de este tema realizada en el retablo de Queralbs (figura 3). En cambio, en el retablo de Villahermosa del Río es evidente que tan sólo se representa una «elevación de la hostia» en el momento de la consagración de la misa, ya que en esta pintura no aparece Cristo sobre la hostia¹².

La escena situada a la derecha de la Trinidad central presenta un personaje en la cama, al que un clérigo y su acólito llevan el viático en presencia de un grupo de personajes (figura 7). Se aprecia como la santa forma se introduce en el cuerpo del enfermo no por la boca, sino por una abertura en el pecho. Se trata de una historia, narrada entre los distintos milagros de la Eucaristía, que alude a un conde de la zona de Marsella que era devoto del cuerpo del Señor y acostumbraba a oír cuantas misas podía. Este personaje enfermó y, debido a que sufría grandes vómitos, no podía retener nada en el estómago. Como estaba cercano a la muerte, le llevaron el santo sacramento, pero, ante el miedo al vómito pidió al sacerdote que le hiciese con él la señal de la cruz en el pecho y cuando lo hizo se le abrió el tórax y entró en él la santa hostia, expirando el enfermo a continuación y dirigiéndose su alma al cielo¹³. Este milagro está recogido en el *Speculum Laicorum*, conjunto de anécdotas que integraban un manual de predicación destinado a alimentar la piedad e instrucción moral de los laicos, que fue compilado a finales del siglo XIII en Inglaterra y gozó de gran popularidad entre los predicadores de los siglos XIV y XV copiándose en gran número de manuscritos¹⁴.

La escena que viene a continuación presenta un sacerdote impartiendo la comunión a un laico indigno, ya que junto a él hay un gran demonio (figura 8). Nuevamente encontramos una narración bastante cercana en el *Speculum Laicorum*, relativa a una visión relacionada con san Macario, que vio como algunos monjes tenían al lado personajes negros en el momento de la comunión y otros tenían ángeles, en función de si no eran dignos de recibir el cuerpo de Cristo en el primer caso o de que sí lo fuesen en el segundo¹⁵. Tal escena está cercana en cuanto a significado al episodio siguiente, en el que se representa un nuevo milagro que tiene que ver con la Eucaristía, aunque, tal y como se ve en la imagen, en realidad también se trata de un milagro de la Virgen (figura 9). Así, según uno de los milagros recogidos en las Cantigas de Alfonso X el Sabio, un clérigo alemán que era muy devoto de la Virgen dudaba de la presencia de Cristo en la hostia consagrada y por ello pedía constantemente a María que le solucionase su duda. Como consecuencia de los rezos, un día que dicho clérigo celebraba misa se le apareció la Virgen para explicarle que en la Eucaristía estaba realmente el cuerpo de su hijo, hijo que llevaba con ella en su aparición¹⁶.

La escena situada en la parte inferior izquierda presenta un episodio más frecuente, que es atribuido a diversos personajes según las distintas versiones conservadas en textos también diferentes. Se trata de la mula que, ante la incompreensión de su amo o del mozo que la cuida, se

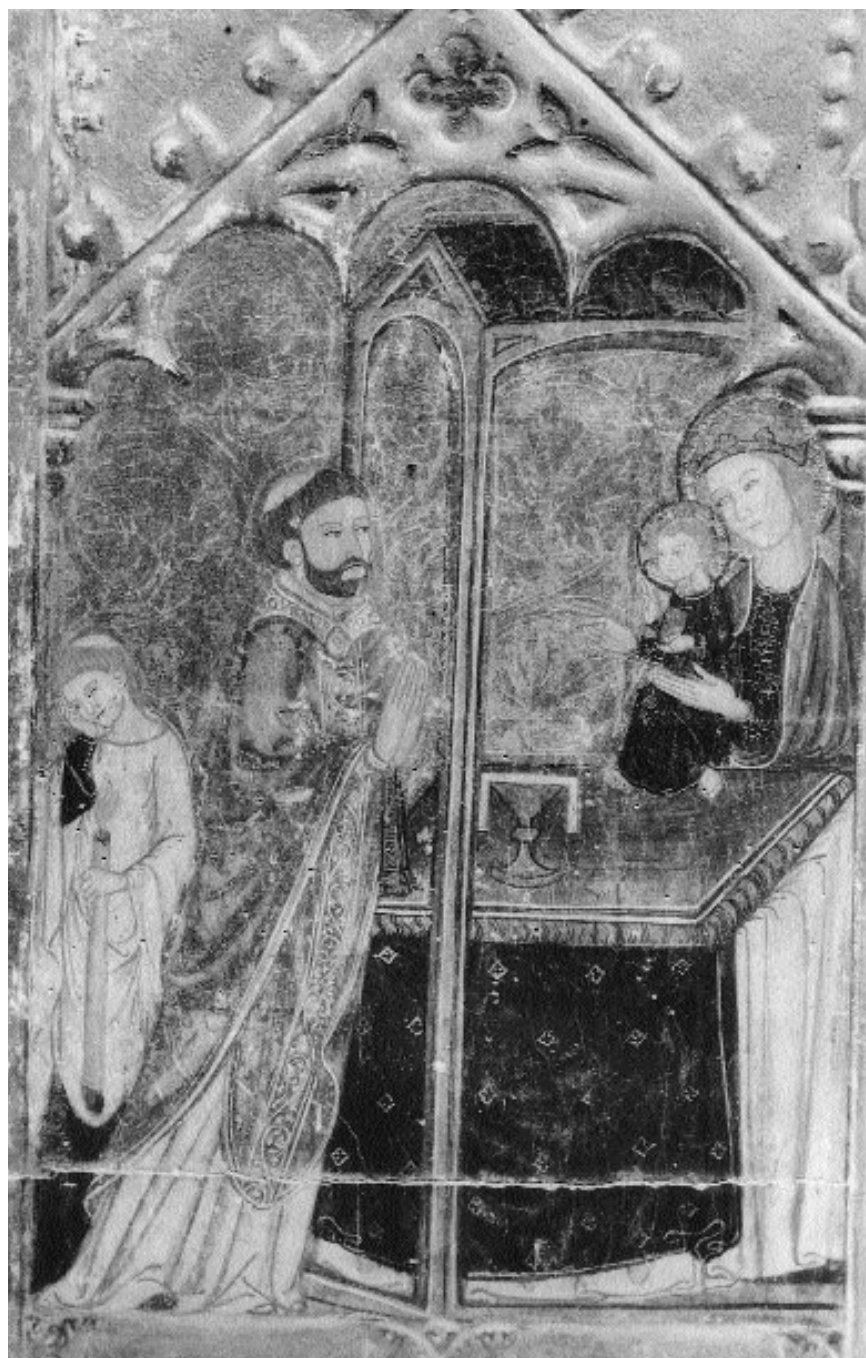


Figura 9. Retablo de la Eucaristía y la Trinidad de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: Milagro de la Virgen y la Eucaristía. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

nº 252. Este episodio había sido identificado por F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, p. 153, como una comunión en pecado, pero sin relacionarlo con ningún texto o episodio concreto.

16. ALFONSO X EL SABIO, *Cantigas...*, ed. 1988, op. cit., vol. II, n. 149, p. 135-137. También pueden encontrarse narraciones cercanas a este episodio, aunque no idénticas, relacionadas con la vida de san Giraldo, que vio en la hostia a un niño. Sobre ello, *El Especu-*

lo..., 1951, op. cit., p. 171, nº 253.

Esta escena ha sido identificada de forma diferente por F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 109, n. 275, quien hablaba del milagro del lego pecador que, atormentado por su pecado de lujuria, invocó la ayuda de Dios cuando san Ramón de Peñafort celebraba misa y vio sobre la hostia al Niño Jesús. Sin embargo, parece difícil admitir dicha identificación, ya que la presencia de la Virgen no se adapta a la historia de san

Ramón de Peñafort, personaje muerto en 1275. Frente a dicha hipótesis, la identificación que propongo, tal y como se aprecia en el relato recogido en las Cantigas, insiste sobre un milagro eucarístico, ya que el milagro tiene por objeto convencer al clérigo alemán sobre la presencia real de Cristo en la Eucaristía, mientras que el milagro del relato relacionado con san Ramón de Peñafort trata del perdón del pecado de la lujuria de un lego en presencia del santo.



Figura 10. Retablo de la Eucaristía y la Trinidad de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: Milagro de san Antonio Abad y la Eucaristía. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

17. *El espejuelo...*, 1951, op. cit., p. 172, nº 255. Sobre este milagro de san Antonio de Padua, véase M. VLOBERG, *L'Eucharistie...*, 1946, op. cit., vol. II, p. 214-215; M. TRENS, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., p. 208-209, y L. RÉAU, *Iconographie de l'Art Chrétien. Iconographie des saints*, París, 1958, tomo III, vol. I, p. 115-122.

18. En el caso del retablo de Vallbona, L. FONT y otros, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., p. XL, atribuyen este episodio a san Antonio, aunque sin indicar la causa de dicha elección. Esta identificación ha sido seguida por J. SUREDA, *El Gòtic...*, 1977, op. cit., apéndice, p. V.

19. Para la relación general de este milagro de san Antonio de Padua con un judío, véase L. RÉAU, *Iconographie...*, 1958, op. cit., III/1, p. 116 y 120, así como H. VAN de WAAL, *Iconclass, an iconographic classification system*,

Amsterdam-Oxford-Nueva York, 1985, vol. 2, índice, p. 735.

20. Para la identificación del personaje que lleva la mula con un hereje de Toulouse, véase M. TRENS, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., p. 208-209, identificación seguida por F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 113. Sobre las cuestiones citadas de la indumentaria judía, véase más adelante la nota 27.

21. Sobre esta pintura, véase J. GUDIOL RICART, *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1981, cat. 55, fig. 88-90, y R. MANOTE y otros, *Guía art gòtic*, Barcelona, 1998, p. 32-33 y 253.

22. Según D. RIGAUX, *A la table...*, 1989, op. cit., p. 192, las representaciones de la Última Cena con sentido fundamentalmente eucarístico solían estar descontextualizadas del ciclo de la Pasión y en ellas Cristo podía

llevar el cáliz o la hostia. Según el mismo estudio, y aunque no era la única posibilidad, en los retablos estructuralmente más evolucionados este tema solía ser colocado en el centro de la predela, cuando primaba dicho sentido simbólico-eucarístico.

23. Sobre ello, Santiago de la VORÁGINE, *La leyenda Dorada*, vol. 2, Madrid, 1982, p. 956-959.

24. Sobre el retablo de Sijena, que ha sido fechado hacia 1360-1370, véase J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gòtica...*, 1986, op. cit., cat. 110, p. 51-52, y R. ALCOY, «Retable de Sixena», en *Prefiguració del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Barcelona, 1992, p. 241-244 y concretamente p. 242 para la predela, obra donde se recoge la bibliografía anterior sobre este retablo, y de la misma autora «Canvis i oscil·lacions en la imatge pictòrica dels jueus a la Catalunya del segle XIV», *Actes*

arrodilla delante de la Eucaristía que era trasladada por un fraile (figura 10). Aún cuando este episodio es narrado en el *Speculum Laicorum*, dicha narración no parece adecuarse totalmente al tema representado en el retablo de Vallbona, ya que en dicho texto se habla de un monje indeterminado, mientras que en el retablo se representa un fraile con nimbo, por lo que parece más adecuado relacionar el episodio con algún santo, que, de acuerdo con distintas versiones del milagro, podría ser santo Domingo de Guzmán o san Antonio de Padua¹⁷. Entre ambos me inclino por el último, ya que, según una leyenda, fue san Antonio de Padua quien consiguió la conversión de un judío de Bourges, gracias a la mula que se arrodilló ante la Eucaristía al reconocer en ella la presencia real de Cristo, tal y como el judío había puesto como condición para creer en dicho sacramento¹⁸. Es importante tener en cuenta que, mientras en otros relatos de este milagro no se habla de ningún judío sino de un hereje, en el caso del milagro de san Antonio algunos autores especifican, como se acaba de indicar, que el interlocutor del santo fue un judío de Bourges llamado Guillard, que se convirtió al cristianismo justamente gracias al milagro de la mula y al que se relaciona con la construcción de una iglesia después de su conversión¹⁹. Ante ambas posibilidades, creo más viable que en el retablo de Vallbona dicho personaje deba identificarse con un judío, circunstancia reafirmada por el contexto iconográfico en el que esta escena está incluida y por la capucha que cae a la espalda del personaje y que era característica de la indumentaria de los judíos²⁰. Podemos encontrar una escena similar, pero relacionada con un hereje y con santo Domingo de Guzmán, en un retablo del siglo XIV dedicado a este último santo que procede de Tamarite de Litera (Huesca) y se conserva en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona)²¹.

A continuación, y utilizando para ello el espacio destinado a dos episodios, se representa una Última Cena con Cristo en el centro rodeado por los doce apóstoles (figura 1). Se trata de una representación de la Cena con claro sentido eucarístico, tanto porque Cristo lleva en su mano una hostia, como por el hecho de que se trata de una Última Cena descontextualizada del ciclo de pasión, en la que lo importante es la instauración de la Eucaristía y no una narración de la Pasión de Cristo y los acontecimientos anteriores²². En el mismo sentido hay que entender los elementos colocados sobre la mesa, como el pescado, alimento simbólico que tuvo también sentido eucarístico. Además, el carácter eucarístico de esta santa Cena es evidente por el significado eucarístico del contexto en el que se incluye y que afecta a todos los episodios de esta pintura. Respecto a



Figura 11. Frontal de la Virgen y la Eucaristía de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

31. Sobre este tema iconográfico, su origen y sus representaciones, puede verse G. de PAMPLONA, *Iconografía de la Santísima Trinidad en el Arte Español*, Madrid, 1970, p. 89-141 y p. 108 para la referencia a la Trinidad de Vallbona de les Monges. Para el ejemplo de las horas de Nuremberg (Stadtbibliothek de Nuremberg), códice miniado en París a fines del siglo XIII, véase *Les Heures de Nuremberg*, ed. de E. SIMMONS, París, 1994, folio 80v. pl. XXXIII. Por citar algún caso cercano desde el punto de vista geográfico, puede indicarse también una ménsula del Museo Municipal de Manresa fechada entre el siglo XIV y XV y una clave de bóveda de la catedral de Barcelona realizada en el siglo XV, que presentan también un esquema similar. Para la ilustración de estas últimas obras, puede verse G. de PAMPLONA, *Iconografía...*, 1970, *ibidem*, fig. 43-44, donde también se citan otras obras catalanas del siglo XV. Para otros aspectos de la iconografía de la Trinidad, véase S. J. PEARMAN, *The Iconographic development of the Cruciform Throne of Grace from the 12th to the 16th Century*, Diss. Case Western Reserve University 1974; L. H. GRONDIJS, «Croyances, doctrines et iconographie de la liturgie céleste (Le Trône de Grâce et le Christ-prêtre-officiant)», *Mélanges Ecclésiastiques*, 74 (1982), p. 665-703, y M. D. ACHILLE, «Sull'iconografia trinitaria medievale: la Trinità del Santuario

Como paralelos de estos dos episodios, pueden citarse las dos últimas escenas del retablo de Queralt (Barcelona, MNAC, figura 3), donde aparece primero un judío amartillando una hostia en presencia de una mujer identificada como judía por su indumentaria y en el siguiente episodio se representa la misma mujer y el mismo espacio arquitectónico, por lo que sin duda se alude a otro momento del mismo tema. De todos modos, la pérdida de la mayor parte de esta escena nos impide saber cual era exactamente el episodio representado. También puede citarse como paralelo el retablo de Villahermosa del Río, donde hay escenas similares, pero en este caso parece claro que están relacionadas con la profanación de París.

Por último, el espacio central de este retablo está ocupado por la representación de la Trinidad sobre un tabernáculo rodeado por cuatro ángeles y que posee en su interior la santa forma, en la que se representó un crucificado en relieve. Además, la Virgen y san Juan flanquean otro crucificado correspondiente a la Trinidad (figura 1). En la representación de la Trinidad se ha elegido el tipo conocido como «Trono de Gracia», que presenta al Padre entronizado, al Hijo crucificado y al Espíritu Santo en forma de paloma sobre la cruz. Este esquema insiste no sólo sobre la idea de la Trinidad, sino también sobre la doble naturaleza de Cristo, que por ser Dios forma parte de la Trinidad y por ser hombre aparece como redentor crucificado. Además también se ha de

tener en cuenta que la idea de sacrificio, expresada mediante Cristo en la cruz, es renovada en cada celebración de la Eucaristía, que aquí aparece contenida en el tabernáculo y con una nueva referencia a la crucifixión. El esquema iconográfico utilizado aquí para la Trinidad, aún habiendo aparecido en algunas obras románicas, fue más frecuente en el gótico, tanto en escultura como en las artes del color, por lo que tan sólo citaré a modo de ejemplo el caso del «Trono de Gracia» de las horas de Nuremberg, realizado en una de las iniciales iluminadas de dicho manuscrito y que posee un esquema bastante cercano al utilizado en el retablo de Vallbona³¹. La presencia del tabernáculo con la santa forma en su interior supone una insistencia sobre el significado eucarístico de esta pintura e implica el uso de una fórmula o motivo iconográfico muy nuevo, ya que en el momento en que se realiza esta pintura todavía se estaban desarrollando tanto el culto como la iconografía eucarística³². En el mismo sentido, no parece que fuese casual la relación del tema de la Trinidad y la Eucaristía, ya que, cuando se instituyó la fiesta del Corpus Christi, es decir, la fiesta eucarística por excelencia, se situó inmediatamente después de la fiesta de la Trinidad y en relación con ella. Además, algunos autores han indicado que las cofradías del Corpus Christi insistieron en sus estatutos en el culto a la Trinidad, lo cual motivó una relación estrecha entre el culto eucarístico y el trinitario³³.

En definitiva, se trata de un ciclo realmente excepcional dedicado a representar milagros atribuidos a la Eucaristía, además del nacimiento mismo de ésta en la Última Cena y de su manifestación más solemne desde el punto de vista litúrgico en la procesión del Corpus Christi y su exposición también solemne en el tabernáculo del altar. Pero, junto a ello se incluyó una alusión a los grupos sociorreligiosos identificados como enemigos de la Eucaristía, es decir, a los judíos, quienes, a través de sus ataques a la Eucaristía, evidenciaban el milagro de la presencia de Cristo en las santas especies y, en consecuencia, el nuevo sufrimiento de Cristo sangrando en la hostia.

Frontal de la Virgen y la Eucaristía: aspectos iconográficos

La segunda pintura procedente del monasterio femenino de Vallbona de les Monges está centrada por una imagen de María con el Niño³⁴. La estructura es similar a la ya descrita para el retablo de la Trinidad y el espacio central está flanqueado por doce episodios sobre fondo de plata corlada dispuestos en compartimientos enmarcados por arcos polilobulados, en los que se desarrolla un programa que tiene también una clara intención eucarística (figura 11).

Sin embargo, como se verá, en el frontal cambia el enfoque iconográfico, poniéndose el acento en la confrontación eucarística atribuida a los judíos, quienes, según la mentalidad de la iglesia, eran contrarios a la Eucaristía y al culto eucarístico. Es como si se hubiese querido utilizar el frontal para ampliar de forma exhaustiva el enfoque del último tema del retablo, desarrollándose en él temas de fuerte contenido antisemita. Así, mientras en el retablo lo fundamental es la Eucaristía y sus milagros de distinto tipo, en el frontal lo esencial es el enfrentamiento de los judíos con la Eucaristía, enfrentamiento que, no obstante, también implica una serie de milagros que hacen patente la presencia de Cristo en las especies eucarísticas.

Además, a los diversos episodios que narran dicho enfrentamiento se añadió una referencia simbólica a la propia Eucaristía a través de la Virgen con el Niño y de las dos escenas del Nuevo Testamento que se relacionan con dicha imagen. Por otro lado, mientras que en el retablo de la Trinidad los episodios representados son en su mayor parte independientes entre sí (salvo los últimos), en el frontal de la Virgen la mayoría de los temas representados se desarrollan en dos o más episodios sucesivos, formando pequeños relatos.

La lectura iconográfica del frontal se inicia en la mitad superior izquierda del espectador, donde se representan dos momentos de la profanación de una hostia atribuida a un judío de París en 1290. Se trata de un relato recogido tanto en las crónicas anónimas como en las atribuidas a autores concretos e incluso en dramas litúrgicos. Según dicho relato, una mujer cristiana de París había pedido dinero prestado a un judío, quien le hizo entregar su mejor vestido como garantía del préstamo. Al llegar la fiesta de la Pascua, la mujer quiso recuperar dicho vestido para ponérselo en día tan señalado y el judío accedió a devolvérselo si en su lugar la mujer le entregaba una hostia consagrada. La mujer lo hizo y cuando el judío tuvo la santa forma se dedicó a profanarla, intentando destruirla. La leyenda habla de diversos modos de profanación y como colofón de ellos se dice que el judío metió la hostia en una cazuela con agua que hervía en el fuego, pero debido a la sangre que salió de la hostia, el agua quedó teñida de rojo. Como el hijo del judío (o según otras versiones la hija) contó en la calle lo que ocurría en su casa, una mujer cristiana entró en ella con una excusa y, al comprobar la realidad de la profanación, sacó la hostia de la cazuela y avisó al obispo, que prendió al judío e instaló la hostia con todos los honores en el altar de una iglesia cercana³⁵. Parte de este relato está sintetizado en los tres primeros episodios del frontal de Vallbona, es decir, en los situados en la mitad superior izquierda, donde se presentan los momentos siguientes a los ataques representados en los dos últimos episodios del retablo. Así, en el primer episodio se ve que el judío acaba de

sul Monte Autore presso Vallepietra», *Arte Medievale*, I (1991), p. 49-73.

32. Sobre el tema de los tabernáculos, aunque referido sólo a Francia, puede verse, J. FOU-CART-BORVILLE, «Les tabernacles Eucharistiques dans la France du Moyen Âge», *Bulletin Monumental*, 148-IV (1990), p. 349-381. Para algunas custodias his-

panas, véase M^a. V. HERRÁEZ, «La custodia medieval», en I. BANGO, *Maravillas de la España medieval. Tesoro sagrado y monarquía*, León, 2000, p. 345-346.

33. Sobre ello, véase D. RIGAUX, *A la table...*, 1989, op. cit., p. 182.

34. Esta pintura, también conservada en el Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona),

tiene el número de inventario 9919.

35. Sobre este relato, identificado por algunos autores como de «Billetes», véase M. LIFSCHITZ-GOLDEN, *Les juifs dans la littérature française du Moyen Âge (Mystères, miracles, chroniques)*, Ginebra, 1977, p. 89-91 y 160-163, quien, igual que otros autores, lo hace derivar de las crónicas

de Saint-Denis. Dicho autor (ibídem, p. 91) también hablaba de la existencia de un drama litúrgico con este tema, del cual conocemos versiones tardías (s. XVI) e incluso tenemos una crónica en la que se refleja la impresión de un espectador, llamado Philippe de Vigneulle, después de presenciar la versión de este drama conocida como el *Misterio de Metz* en 1513. También pueden consultar-

se M. VLOBERG, *L'Eucharistie...*, 1946, op. cit., vol. II, p. 221-223 y M. TRENS, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., p. 213-218, que lo hacía derivar de la Crónica de Saint-Denis. Estos autores identificaban el altar donde se depositó la hostia rescatada con el de la iglesia de Saint-Jean-en-Grève, donde, según la leyenda, permaneció la hostia incorrupta durante cuatrocientos años.



Figura 12. Frontal de la Virgen y la Eucaristía de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: mitad izquierda según el espectador. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

echar la hostia a la cazuela, a continuación se representa el momento en que la mujer cristiana la rescata de la citada cazuela y, en el tercer episodio, la exposición de la hostia rescatada sobre el altar y su veneración por los ángeles (figura 12)³⁶. Puede encontrarse un paralelo a estas escenas en la mitad derecha (según el espectador) de la predela del retablo de Sijena, donde se representa a la mujer cristiana entregando la hostia que había comulgado a un judío y como dicho judío, en presencia de su mujer y su hijo, apuñala la hostia y después la lanza a la caldera sobre el fuego, donde se convierte en un busto de Cristo. Este tema también fue representado en el retablo de Villahermosa del Río, donde se representó la profanación de París de forma muy detallada (figura 13)³⁷.

Se ha supuesto que la representación de la leyenda del judío de París en el frontal de Vallbona acaba en el último episodio citado, pero creo que en realidad continúa en el registro inferior, en los dos episodios situados a la izquierda del espectador. En ellos se representa un judío y una mujer quemándose en la hoguera en el primer episodio y una enferma en el lecho recibiendo la comunión y rodeada de santas en el segundo (figura 12). Ciertamente, estos episodios podrían aludir a

hechos independientes de la narración citada de París, pero también hay bastantes posibilidades de que sigan la misma historia. En este sentido, si bien algunas redacciones de esta leyenda acababan con la glorificación de la hostia en el altar de la iglesia de Saint-Jean-en-Grève, en otras versiones, como la de Jean d'Outremeuse, la historia continuaba y en ella se decía que el judío fue condenado a morir en el fuego en una plaza de París y que también tuvo un fin similar la mujer cristiana que le había entregado la hostia. Así, en el texto de la crónica anónima de Saint-Denis no se vuelve a hablar de la mujer que había vendido la hostia después de la muerte del judío. Sin embargo, en otra versión de esta crónica, muy similar a la anterior pero con diferencias marcadas en ciertos puntos y atribuida a Jean d'Outremeuse, no sólo se dice que el judío murió quemado en la plaza de los cerdos, sino que también se hace morir en la hoguera a la mujer que había vendido la hostia al judío. En otras versiones, como la intercalada en los Annales de Raynald, también se dice que después de que el judío muriese en la hoguera, su casa fue convertida en iglesia³⁸. Por tanto, la escena en la que un hombre y una mujer mueren en la hoguera en presencia de otros judíos puede refe-



Figura 13. Retablo de Villahermosa del Río. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: Profanación de la Eucaristía de París. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

irse al castigo de los responsables de las profanaciones de la Eucaristía, quizá el judío y su mujer, a la que hay referencias en algunas versiones donde la denominan «Bellatina», o bien el judío y la mujer que le vendió la hostia³⁹.

Esta escena ha sido identificada por algunos autores como un matrimonio judío que fue quemado en la hoguera por sus correligionarios por haberse convertido al cristianismo. Pero ésta no me parece una identificación probable, ya que, si así fuese, el frontal de Vallbona evidenciaría un peligro para los judíos conversos justo en un momento en que la iglesia estaba forzando las conversiones de judíos. En este sentido, sabemos que en diversas ocasiones la Iglesia conmutó la hoguera o la expulsión de un determinado territorio por la conversión y que ello fue lo que convenció a muchos judíos que se decidieron a cambiar de religión. Por tanto, no parece lógico introducir en un programa con contenido claramente antisemita un posible problema para aquéllos que se convirtiesen al cristianismo. Por otro lado, ello también podía implicar que los conversos eran abandonados a su suerte por la Iglesia y no parece lógico que ésta dejase pensar que esto podía ocurrir. Además, el personaje masculino que se quema en la hogue-

ra está claramente identificado por su indumentaria con un judío, no con un cristiano nuevo. Por tanto, me parece más adecuada la identificación de la pareja que se quema con los responsables de la profanación de la hostia de París en el momento que reciben su castigo, es decir, en la hoguera. La presencia de otros judíos que observan la escena parece que tiene más bien carácter aleccionador, es decir, otros judíos son testigos del castigo que se aplicaría a cualquiera que actuase como enemigo de la Eucaristía⁴⁰.

La siguiente escena presenta a una mujer cristiana en el lecho de muerte dispuesta a recibir la Eucaristía que le lleva un sacerdote, lo cual ocurre en presencia de diversas figuras femeninas nimbadas (santas) y de la figura coronada y nimbada de la Virgen (figura 12). Este episodio podría aludir a otro momento relacionado con el ciclo de la profanación de París, concretamente a la muerte de la buena cristiana que recuperó la hostia, quien, a diferencia de su compañera de relato, es presentada muriendo en santidad después de recibir el santo sacramento que ella había salvado de la profanación. Es decir, que en el frontal de Vallbona no sólo se representó la profanación de París, sino también el final que

36. Estos tres episodios fueron relacionados con la profanación de París por M. TRENS, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., p. 213-218, hipótesis seguida por F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 155, quien identificaba la mujer que recupera la hostia de la cazuela con la misma mujer que la había vendido (ibídem, p. 113). Sin embargo, el texto que narra esta historia habla de dos mujeres diferentes, ambas cristianas pero con significado moral distinto: la que vende la hostia, cuyo comportamiento moral se asimila al del judío, y la que recupera la hostia del fuego y comunica al clero los supuestos hechos de profanación, que presenta una valoración moral claramente positiva.

37. Concretamente, las escenas representadas en relación con este relato son: la comunión de la mujer cristiana, la recuperación del vestido a la vez que entrega la hostia, el apuñalamiento de la hostia, su amartillamiento, el ataque con una espada y el momento en que fue lanzada a la cazuela con agua hirviendo.

38. Sobre estas crónicas y sobre otras versiones en latín y francés, véase M. LIFSCHITZ-GOLDEN, *Les juifs...*, 1977, op. cit., p. 90-91 y 161-164. Además, sobre la crónica anónima de Saint-Denis puede verse Dom BOUQUET, «Extraits d'une Chronique Anonyme Française», *Recueil des Historiens des Gaules et de France*, París, 1869, tomo 21, p. 132 y sobre el texto de Jean d'Outremeuse, véase *Ly Myreur des Histors*, Bruselas, 1864, tomo V, p. 481.

39. El tocado utilizado por la mujer que se quema con el judío en la hoguera hace suponer que dicha mujer es tratada como judía, por lo que la identificación con la mujer del judío sería más lógica. Otra posibilidad es suponer que la mujer que vendió la hostia es asimilada a los judíos por su comportamiento perverso y sacrilego. Sobre la alusión a la mujer del judío en esta leyenda, véase M. LIFSCHITZ-GOLDEN, *Les juifs...*, 1977, op. cit., p. 160.

40. Para la hipótesis que identificaba la escena de la hoguera con conversos sacrificados por sus antiguos correligionarios, véase L. FONT y otros, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., fig. 24. Dicha identificación fue seguida por F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 155.

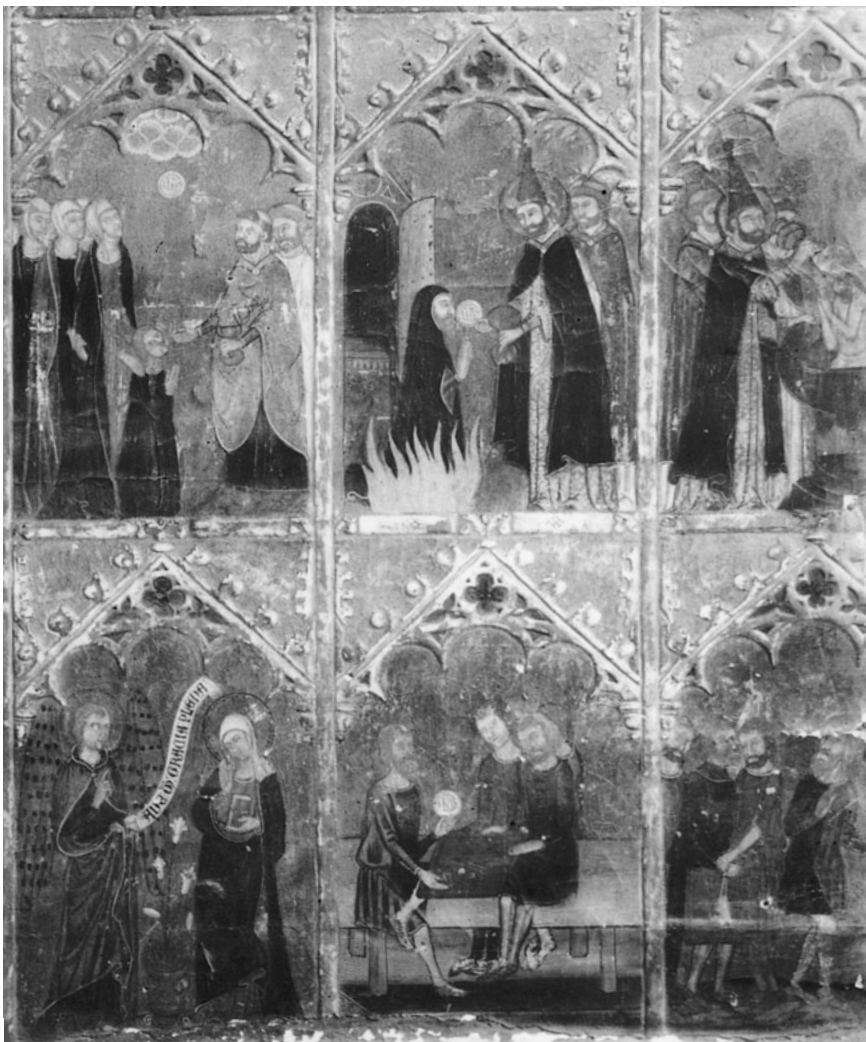


Figura 14. Frontal de la Virgen y la Eucaristía de Vallbona de les Monges. Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña. Detalle: mitad derecha según el espectador. Foto: Instituto Amatller de Arte Hispánico-Archivo Mas, Barcelona.

41. Este episodio ha sido identificado de forma genérica por F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, ibidem, p. 155, quien lo veía como la comunión de una enferma no identificada acompañada por santas.

42. Sobre este retablo y el significado eucarístico de su Epifanía-crucifixión, véase M. MELERO MONEO, «La Epifanía y Crucifixión del retablo de Marinyans. Una particularidad iconográfica en la pintura gótica del sur de Francia», en M. MELERO MONEO y otros, *Imágenes y promotores en el arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Bellaterra, Universidad Autónoma de Barcelona, 2001, p. 509-517.

43. D. RIGAU, *A la table...*, 1989, op. cit., p. 255.

44. Esta escena del frontal de Vallbona ha sido identificada

por F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 155, como la «comunió d'un infant».

45. Sobre algunas tiaras papales similares al tocado que el clérigo lleva en éste y en el próximo episodio, véase A. PARAVICINI BAGLIANI, *Le Chiavi e la Tiara...*, 1998, op. cit., fig. 25 para una imagen de Inocencio III, fig. 30 para Nicolás III o fig. 42 para Clemente IV entre otras imágenes con tiaras similares a la de Vallbona.

46. También es probable que en la escena en la que el judío recibe la comunión no se aluda a que se salva de la hoguera por su opción en favor de la Eucaristía, sino que decide por sí mismo recibir dicha Eucaristía sin las condiciones espirituales necesarias, que sólo pueden tener los cristianos, por lo que el judío se representa en el fuego. Es decir, podría aludirse con ello al fuego eterno que me-

rece quien comulga indignamente, del cual es salvado el personaje representado porque finalmente recibe el bautismo. De todos modos, veo más plausible la identificación citada en el texto, relativa a la salvación física de la vida del judío por acceder a hacerse converso. Dado que ha desaparecido el extremo derecho del frontal, y en consecuencia el extremo derecho de este episodio, no puede verse si en la pila baptismal en la que está sumergido el antiguo judío para ser bautizado, había algún otro personaje o no.

Otros autores, como L. FONT (*La Eucaristía...*, 1952, op. cit., fig. 24), han identificado este episodio indicando que el sacerdote recoge la hostia de la boca de un judío rodeado por el fuego, mientras que dicho autor identificaba la escena siguiente como el bautismo de una judía, lo cual es imposible por la barba del rostro. Respecto al judío que comulga, F. ESPAÑOL

dicho acontecimiento implicó para sus protagonistas⁴¹.

El episodio representado a continuación es una Epifanía o, mejor dicho, una parte de la Epifanía, ya que se representan los tres magos que dirigen su adoración a la Virgen con el Niño del espacio central, de acuerdo con una fórmula muy habitual en la pintura sobre tabla catalana desde el románico (figura 11). Este episodio está conectado, desde el punto de vista del significado, con el episodio de la Anunciación representado al otro lado de la Virgen con el Niño, también en el registro inferior. Este pequeño ciclo de infancia de Cristo no tiene carácter narrativo, sino que posee un claro sentido eucarístico. Así, según diversos autores, tanto el tema de la Anunciación, que implica un momento fundamental en la obra de redención en cuanto supone el inicio de ésta, como el tema de la Epifanía, podían tener un claro significado eucarístico según el contexto en el que se incluyeran. Como paralelo, similar aunque no idéntico, de otra Epifanía con sentido eucarístico puede citarse el caso del retablo de la Virgen de Marinyans, pintado hacia 1342, en el que los magos se dirigen hacia la imagen central del retablo, donde, en lugar de haber una Virgen con el Niño, hay una crucifixión, lo cual evidencia más claramente su referencia al sacrificio de Cristo con sentido eucarístico⁴².

En cuanto a los episodios situados en la mitad derecha del frontal, al margen de la Anunciación ya citada, parece que algunos también están conectados entre sí y aluden nuevamente a ofensas y milagros relacionados con la Eucaristía. Así, el episodio situado en el registro superior, a continuación de la imagen de la Virgen con el Niño, presenta una comunión en la que una niña que va a recibir el sacramento parece no ser digna o no estar preparada para ello, por lo que milagrosamente la hostia escapa de las manos del sacerdote y se eleva al cielo (figura 14). En este sentido, Rigaux hablaba de un milagro localizado en Turín en 1453, según el cual, ante los descreídos la hostia planeaba luminosa e inalcanzable, por lo que parece probable que aquí se represente un milagro similar relacionado con alguna versión literaria anterior a la de Turín⁴³. La presencia como espectadoras de un grupo de mujeres, una de las cuales lleva un tocado reservado a las judías, relaciona también este comportamiento descreído de la doncella que intenta comulgar con el colectivo judío⁴⁴.

Los episodios siguientes están conectados entre sí. En el primero un judío condenado a la hoguera parece admitir la comunión que le entrega un obispo o incluso con un papa, ya que hay representaciones de algunas tiaras muy similares, quizá Clemente VI (1342-1352), de acuerdo con

la cronología de estas pinturas y con el hecho de que dicho papa abogó por los judíos pidiendo la detención de las matanzas derivadas de la peste negra⁴⁵. Es decir, el judío admite la conversión, por lo que es salvado de la hoguera. A continuación, en el siguiente y último episodio de este registro, se representa el momento en que el mismo personaje recibe el bautismo y se convierte en cristiano de forma evidente, por lo que ya aparece despojado de la indumentaria propia de los judíos (figura 14)⁴⁶. Aunque hoy día es difícil encontrar un texto, una leyenda o un hecho histórico concreto que pueda haber inspirado estos dos episodios, es muy probable que existiese, ya que el fenómeno de las conversiones de los condenados a la hoguera fue muy frecuente antes de que los excesos en dicho sentido obligasen a algunos reyes a promulgar leyes que controlasen la actividad de ciertos miembros de la Iglesia respecto a este asunto.

Por último, los dos episodios localizados en el extremo inferior derecho del espectador se han relacionado de forma genérica bien con los judíos y un nuevo intento de profanación de la hostia, bien con los herejes (figura 11)⁴⁷. Por el tipo de indumentaria y las barbas de algunos de los personajes, parece plausible la identificación de este grupo de personajes con judíos⁴⁸. El personaje que lleva la hostia en la mano parece que pretende venderla, jugársela a los dados o entregársela a un prestamista judío a cambio de dinero para saldar alguna deuda de juego. Dicha acción se produce entre los dos personajes del primer plano de la escena, separados por un pequeño tablero en el que, si se ve esta pintura de forma directa, se aprecian unos dados. La escena es presenciada por otros personajes que están en segundo plano y que en el episodio siguiente parecen detener al que iba a adquirir la hostia, el cual tiene colgada de su muñeca una bolsa de dinero con la que probablemente pensaba adquirir la Eucaristía con fines malévolos. Además de la indumentaria y el tipo de rostros barbados, la relación habitual de los personajes dedicados a las actividades de préstamo, o simplemente de los personajes que llevan colgadas bolsas de dinero, con el colectivo de los judíos y la insistencia de diversas leyendas y acusaciones históricas sobre la compra de hostias por distintos personajes de dicha religión hace suponer que también en este caso se alude a ellos y no a los herejes. Por otro lado, el mal estado de la última parte del episodio impide leerlo bien, ya que es imposible apreciar si el personaje que llevaba la hostia ha conseguido entregarla al judío o no y, en este caso, si se la vuelve a llevar.

Nuevamente es difícil localizar un texto concreto que aluda a estos hechos, pero en realidad muchos de los procesos judiciales de la época

relacionados con la venta de hostias no están muy lejos de esta historia, como ocurre con el que se llevó a cabo en Huesca en 1377. En dicho proceso se acusó a Ramón Rafart de robar cinco hostias de la iglesia de Tardienta, y al ser detenido por ello primero declaró que las había vendido a un sastre judío de Huesca y después dijo que las había entregado a otros dos judíos⁴⁹. Por supuesto, no pretendo indicar que fuese dicho proceso, cronológicamente más tardío que estas pinturas, el que determinó la iconografía de estas dos últimas escenas del frontal de la Virgen de Vallbona, pero parece probable que existiesen narraciones o procesos similares en momentos anteriores. De cualquier modo, aun cuando no localicemos un texto o hecho que pueda relacionarse con estos episodios, sigue siendo evidente que se representa un intento de aproximarse y manipular una hostia por parte de unos judíos. Por ello, se puede afirmar que en los citados episodios se sigue insistiendo sobre la idea fundamental de esta pintura, según la cual se culpabiliza a los judíos de apropiación indebida de las especies eucarísticas y de diversos actos de profanación de ellas o, al menos, de intento de llevarlos a cabo.

Como ya he indicado, aunque el carácter eucarístico de la iconografía de este frontal es claro, también es evidente que presenta un cambio de enfoque respecto al retablo de la Trinidad, ya que mientras en éste último predomina la exaltación a la Eucaristía por sí misma, en el caso del frontal de la Virgen predomina la denuncia de los ataques atribuidos a los judíos, por lo que la iconografía de esta tabla, más que exaltar a la Eucaristía, pretende denostar al judaísmo, siendo un ejemplo claro y espectacular de la iconografía antisemita de la época. La insistencia, un tanto excesiva y reiterativa, sobre las profanaciones de la Eucaristía por los judíos mostraba a los ojos de los cristianos el carácter maligno y deicida atribuido al colectivo judío⁵⁰.

Significado de las pinturas de Vallbona de les Monges

Después de haber hablado de la iconografía de estas pinturas y de los relatos que pudieron dar origen a ésta, así como citar los escasos paralelos conocidos de una temática similar, nos debemos preguntar sobre el significado de las dos tablas pintadas de Vallbona de les Monges y sobre las causas que determinaron el marcado carácter antisemita de sus escenas. Respecto a ello, es curioso destacar que los pocos ejemplos de una iconografía tan claramente eucarística y antisemita en unas fechas más o menos cercanas a la cronología de las pinturas de Vallbona se localizan

(Guillem Seguer..., 1992, op. cit., p. 113) indicaba que el fuego junto a dicho personaje quiere decir que su fe no era verdadera hasta que recibiese el bautismo.

47. L. FONT, *La Eucaristía...*, 1952, op. cit., fig. 24, identificaba las dos últimas escenas como la adquisición sacrilega de una hostia por parte de unos judíos y su intento de profanación y F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 113 y 155, se refería a estas escenas como la hostia y los herejes.

48. Como ya se ha visto más arriba, algunos autores han descrito la indumentaria de los menestrales judíos como una saya corta atada a la cintura, con manga hasta la muñeca y con botonadura desde el siglo XIV, lo cual se adapta totalmente a la indumentaria de estos personajes, a los que la barba también relaciona con la minoría judía. Sobre ello, véase E. CANTERA MONTENEGRO, *Aspectos...*, 1998, op. cit., p. 132. Justamente el uso de esta indumentaria en estos dos episodios quizá puede explicarse porque, de acuerdo con el fondo representado en estas dos escenas, dicho judío está en el interior de su taller o lugar de trabajo, por lo que su indumentaria se representa como la de un menestral.

49. Los responsables que pudieron ser apresados fueron condenados a muerte por el hijo de Pedro IV el Ceremonioso (1336-1387), es decir, por el infante Juan, futuro rey como Juan I (1387-1412). Para la narración del proceso de Huesca, véase J. MIRET y SANS, «El procés...», 1911-1912, op. cit., p. 63-65. Según A. BLASCO, los judíos de Huesca fueron atacados como consecuencia de dicho proceso, es decir, como consecuencia de la acusación de robo y profanación de hostias. Para esta opinión, véase A. BLASCO MARTÍNEZ, «Los judíos del reino de Aragón. Balance de los estudios realizados y perspectivas», *Actes I Col·loqui d'Historia dels jueus a la Corona d'Aragó*, Lleida, 1991, p. 13-97, especialmente p. 33. Según me indicó oralmente el profesor Juan Carrasco, la comunidad judía de los reinos peninsulares tuvo una gran afición al juego de los dados, lo cual provocó muchas multas.

50. Por su parte, R. M^a MANOTE y otros, *Guía...*, 1998, op. cit., p. 38, indicaba que el sentido antisemita de estas pinturas y su conexión con una iconografía eucarística se explica porque la Eucaristía renovaba en la misa el sacrificio de Cristo y, con sus ataques a la hostia, los judíos reincidían en su intento de dar muerte al Salvador. Sobre el tema de las profanaciones eucarísticas se ha publicado recientemente: Mari RUBIN, *Gentile Tales: the Narrative Assault on Late-medieval Jews*, Yale University Press, 1999, texto que desgraciadamente todavía no ha llegado a nuestras bibliotecas y aún no he podido consultar.

cuanto a esta motivación religiosa, la iglesia intensificó su oposición a los judíos y su intento de conseguir conversiones en la segunda mitad del siglo XIII, poniendo en práctica una gran labor de proselitismo religioso en el marco de la cual se obligó a los judíos a escuchar los sermones de los predicadores cristianos en sus propias sinagogas. En el mismo sentido se entiende la redacción de textos doctrinales de contenido claramente antisemita por parte de destacados dominicos (por ejemplo el *Pugio fidei adversus Mauros et Judaeos* de Raimundo Martín, acabado en 1280) o los debates religiosos entre rabinos judíos y clérigos cristianos, en los que cada comunidad defendía su religión, aunque lo que en realidad se pretendía demostrar era la verdad y superioridad del cristianismo frente al judaísmo, además de convencer a los hebreos para que se pasasen a la fe cristiana. Uno de los ejemplos de estos debates fue el conocido como «Debate de Barcelona», realizado en 1263 entre el rabino Nahmánides (Bonasstrug de Porta) y el converso Pablo Cristiano, que fue desarrollado en presencia del rey, el obispo y distintas personalidades de las órdenes dominica y franciscana, pero que tuvo que interrumpirse antes de finalizar por temor a los desórdenes públicos de algunos cristianos fanáticos⁶⁰.

Respecto a todo ello, es importante indicar que en la zona catalana de la Corona de Aragón

hubo destacadas comunidades de judíos no sólo en Barcelona, sino también en Tarragona y Lleida, así como en lugares menores cercanos al monasterio de Vallbona de les Monges, algunas de las cuales estuvieron relacionadas con la familia Anglesola, uno de cuyos miembros encargó las pinturas eucarísticas de la capilla del Corpus Christi de dicho monasterio. También debe resaltarse que en ocasiones se atentó contra los intereses de tales comunidades judías, incluso contra la voluntad del rey⁶¹.

En fin, la iconografía antisemita extendida por la Corona de Aragón puede ser consecuencia del citado aumento del sentimiento contra los judíos por causas político-económicas, sentimiento que siguió aumentando a lo largo del siglo XIV por los diversos motivos indicados y llegó a cotas altísimas a mitades del siglo como consecuencia de la peste negra, cuyo origen se atribuyó a los judíos. En este sentido, no hay que olvidar que, como consecuencia de la peste negra, hubo alborotos de gran amplitud en Aragón y en Cataluña, donde fueron asesinados muchos judíos, mientras que en Perpiñán algunos de los más ilustres tuvieron que convertirse al cristianismo para salvar la vida⁶². El antisemitismo siguió creciendo hasta 1391, momento en que nuevamente se produjeron matanzas generalizadas, no sólo en la Corona de Aragón, sino en todos los reinos hispanos⁶³.

do antisemita a lo largo de la segunda mitad del siglo XIII y del siglo XIV en la Corona de Aragón estuvo determinado en gran medida por influencia francesa, ya que Luis IX de Francia expulsó a los judíos en 1254 y en el mismo lugar se produjo una nueva expulsión en 1306. Además, la historiografía al respecto está de acuerdo en que no sólo hubo causas religiosas, sino también causas políticas, en las cuales estuvo implicada la aristocracia cristiana de la época que, debido a la estrecha relación de los judíos con los monarcas en lugares como la Corona de Aragón o el reino de Navarra, vio en dicho pueblo un serio competidor para sus ambiciones. Esta opinión puede encontrarse, por ejemplo, en Y. BAER, *Historia...*, 1981 (1959), op. cit., p. 119-136, quien indicaba que a partir de 1250 comenzó a disminuir de manera perceptible la participación judía en la administración real, aún cuando en la segunda mitad del siglo XIII los monarcas de la Corona de Aragón siguieron utilizando a los judíos y en ocasiones otorgándoles beneficios y protección. Sobre ello puede verse también H. KRAUS, *The living...*, 1967, op. cit., p. 147, y R. M^a MANOTE, *Guía...*, 1998, op. cit., p. 38.

59. Sobre el fenómeno conocido como cruzada de los «pastorcillos», véase A. MASTA, «Aportaciones al estudio de los «pastorcillos» en la Corona de Aragón», *Homenaje a Millás-Vallicrosa*, Barcelona, 1956, vol. II, p. 9-30; J. MIRET i SANS, «Le massacre des Juifs de Montclus en 1320. Episode de l'entrée des pasteurs dans l'Aragon», *Revue des Etudes Juives*, LIII (1907), p. 255-266; M. LIFSCHITZ-GOLDEN, *Les juifs...*, 1977, op. cit., p. 185-187, y A. BLASCO MARTÍNEZ, «Los judíos...», 1991, op. cit., p. 30, quien indicaba que este fenómeno no causó más problemas en Aragón gracias a la habilidad de Jaime II, que consiguió alejar dicha horda de su reino. Sobre este fenómeno, LEÓN POLIAKOV, *Historia del antisemitismo. De Cristo a los judíos de las cortes*, Barcelona, 1986, (París, 1985), p. 104-105, indicaba que las acusaciones de 1321, sobre que los judíos habían encargado a los leprosos envenenar las aguas, servían para justificar las matanzas de judíos realizadas por los pastorcillos en 1320.

60. Sobre ello véase Y. BAER, *Historia...*, 1981 (1959), op. cit., p. 122-124 y 135.

61. Como muestra de la situación de los judíos de esta zona,

sirve el ejemplo de 1313, momento en que como consecuencia del acogimiento por parte de algunos judíos de Tarragona y Montblanc de dos antiguos cristianos alemanes convertidos al judaísmo, el arzobispo de Tarragona y el inquisidor Juan Llotges ordenaron la confiscación de los bienes de los judíos de dichas localidades. Por procesos similares, como el desarrollado en Tarragona en 1323, el propio rey protestó al inquisidor Bernardo de Puigcertós, que había encarcelado sin permiso real a judíos de Lleida. Sobre ello, véase Y. BAER, *Historia...*, 1981 (1959), op. cit., p. 314-315. Por su parte, J. LEE SHNEIDMAN, «La situación dels jueus a la Corona d'Aragó», *L'Imperi catalano-aragonès 1200-1350*, Barcelona, 1975, vol. II, p. 214, aludía a la propia familia Anglesola como relacionada con la cuestión de los judíos de la zona, indicando que cuando los judíos de Navarra tuvieron que huir de dicho reino a consecuencia de los conflictos de 1327, fueron recibidos en distintos lugares de la Corona de Aragón y también en Lleida, incluso en los territorios gobernados por la familia Anglesola.

Sobre distintos aspectos de la población judía, tanto en la Corona de Aragón de forma gené-

rica como específicamente en la zona en la que se ubica el monasterio de Vallbona de les Monges, véase Lluís MARCÓ DACHS, *Los judíos en Cataluña*, Barcelona, 1977, p. 155-168 y la edición del mismo texto en catalán titulada *Els jueus i nosaltres*, Barcelona, 1977, p. 227-248; R. PITA MERCÉ, *La Societat...*, 1978, op. cit.; D. ROMANO, «Les juifs de la Couronne d'Aragon avant 1391», *Revue des Etudes Juives*, CXLI (1982), p. 169-182; Y. BAER, *Historia de los judíos de la Corona de Aragón (s. XIII y XIV)*, col. Temas de Historia Aragonesa, 3, Zaragoza, 1985; LEÓN POLIAKOV, *Historia...*, 1986, op. cit., p. 101-120; A. BLASCO MARTÍNEZ, «La Inquisición y los judíos en Aragón en la segunda mitad del siglo XIV», *Aragón en la Edad Media*, VII (1987), p. 81-96; Y. T. ASSIS, «The Papal Inquisition...», 1987, op. cit., p. 391-410; D. ROMANO, «Els jueus...», 1988, op. cit., p. 113-131; A. BLASCO MARTÍNEZ, «Los judíos de Aragón en la Baja Edad Media», *Destierrros Aragoneses. I: judíos y moriscos*, Zaragoza, 1986, Zaragoza, 1988, p. 39-59 y «Los judíos del reino de Aragón. Balance de los estudios realizados y perspectivas», *Actes I Col·loqui d'Història dels jueus a la Corona d'Aragó*, Lleida,

1991, p. 13-97; L. SUÁREZ, *La expulsión...*, 1992, op. cit., p. 141-164, y Haim BEINART, *Los judíos...*, 1993, op. cit., p. 103-173.

62. Según L. SUÁREZ, *La expulsión...*, 1992, op. cit., p. 161, a pesar de que los judíos de las distintas ciudades fueron víctimas de la peste en un alto grado, se les acusó de envenenar las aguas y provocar así la epidemia, por lo que en mayo de 1348 fue asaltado el barrio judío de Barcelona y lo mismo ocurrió en fechas próximas a 1349 con los barrios judíos de Cervera y Tárrega. Además, en 1350 un fuego intencionado intentó destruir la judería de Lleida. En estos casos, quien atentó contra los judíos fue la población más baja desde el punto de vista social, mientras que las autoridades reales intentaron proteger a las distintas aljamas y prohibieron a los predicadores, algunos de los cuales tenían un gran papel agitador, pronunciar sermones públicos que levantarán a la población. Sobre ello, véase Y. BAER, *Historia...*, 1981 (1959), op. cit., p. 324-325. Por su parte, H. BEINART, *Los judíos...*, 1993, op. cit., p. 163-167, indicaba que en Castilla, donde la monarquía protegió a los judíos hasta 1348, se sufrieron menos que en Aragón las matanzas de judíos derivadas de la peste negra, pero que las cosas cambiaron para dicha minoría como consecuencia de la guerra de Pedro I (1350-1369) y Enrique II Trastámara (1369-1379).

La acusación de que los judíos fueron responsables de la peste negra derivaba en cierto modo de una creencia de las mentes menos críticas de la época, según la cual todo lo que tocaban los judíos se convertía en impuro. Esta creencia se agudizó en el siglo XIV en el marco general del sentimiento antisemita, llevando a disposiciones tales como la prohibición de que los judíos tocasen los alimentos de los cristianos, de que les vendiesen carne, etc. Sobre ello, véase M. LIFSCHITZ-GOLDEN, *Les juifs...*, 1977, op. cit., p. 190-191; L. MARCÓ DACHS, *Los judíos...*, 1977, op. cit., p. 158, que habla de las prohibiciones en Lleida en 1350, y R. PITA MERCÉ, *La Societat jueva...*, 1978, op. cit., p. 9.

63. Por otro lado, los ataques de 1391 tuvieron distintos precedentes, uno de los cuales se realizó en Tamarite (Huesca), donde los judíos fueron cercados por bandas armadas enardecidas por los predicadores de Ferrán Martínez (Arcediano de Écija). Sobre los datos del ataque a Tamarite, véase A. BLASCO MARTÍNEZ, *Los judíos...*, 1991, op. cit., p. 33. Como ya he indicado, justamente hemos conservado un retablo del siglo XIV procedente de dicha localidad y dedicado a santo Domingo de Guzmán, que posee también una clara iconografía antisemita.

64. Una idea similar, aunque aplicada al campo literario y no al artístico, es defendida por M. LIFSCHITZ-GOLDEN, *Les juifs...*, 1977, op. cit., p. 165, quien explicaba la redacción de los textos alusivos a profanaciones de la Eucaristía como una excusa o un modo de justificar las persecuciones a las que fueron sometidos los judíos, persecuciones que en realidad tenían detrás otras motivaciones más relacionadas con la avidez de determinados caballeros y ciertos reyes. En este sentido, diversos autores hablan de los problemas de todo tipo que sufrieron los judíos en las fiestas de Semana Santa, una de las épocas con más sentimiento contra ellos, debido a que especialmente en esas fechas los predicadores recordaban al pueblo llano que Jesús fue crucificado por los hebreos y añadían a dichos sermones insultos y amenazas dirigidas a los judíos locales contemporáneos. En ocasiones, ello excitaba a la población, que se desfogaba contra los judíos de su entorno, a los que consideraban «deicidas». Sobre ello, véase, R. PITA MERCÉ, *La Societat jueva...*, 1978, op. cit., p. 8 y L. POLIAKOV, *Historia...*, 1986, op. cit., p. 127-131.

65. Sobre ello, véase A. DURAN y SANPERE, *Referències documentals del call de jueus de Cervera*, Barcelona, 1924, p. 17-18 y L. MARCÓ DACHS, *Los judíos...*, 1977, op. cit., p. 155-156, quien recordaba que el propio papa Clemente VI tuvo que salir desde Aviñón en defensa de los judíos, con una bula que intentaba eximirlos de cualquier responsabilidad en la epidemia de peste. No obstante, como se les seguía masacrando, dicho pontífice tuvo que publicar una segunda bula en la que ratificaba la inocencia de los judíos respecto a la peste y amenazaba con la excomunión a aquellos cristianos que les maltratasen. Sobre las matanzas de judíos de este momento en distintos lugares de Lleida, véase también R. PITA MERCÉ, *La societat jueva...*, 1978, op. cit., p. 7 y J. J. BACH i RIU, *Història...*, 1987, op. cit., p. 72.

En el caso de las pinturas de Vallbona y otras similares, probablemente la abundante presencia de profanaciones de hostias y otros temas que ponían de relieve la malignidad del judío servía para justificar las matanzas y los ataques que los judíos sufrieron por parte de los cristianos, ya que estos temas ayudaban a recordar a los cristianos que los judíos habían atacado al propio Cristo en vida, a través de la Pasión, y que lo seguían atacando después de muerto a través de la Eucaristía⁶⁴. Respecto a esto, recordemos que en 1349 hubo fuertes ataques a los judíos de Cervera, donde murieron dieciocho integrantes de su aljama, y a los de Tárrega, donde murieron más de trescientos judíos. Justamente en Anglesola, zona de dominio de la familia homónima que encargó las pinturas de Vallbona, había una comunidad importante de judíos que, al menos hasta 1352, dependía de las de Tárrega y Cervera⁶⁵.

Aspectos estilísticos del retablo y frontal de Vallbona de les Monges

El retablo y frontal de Vallbona de les Monges parecen haber sido realizados por el mismo taller pictórico, si bien hay ciertas diferencias de calidad en beneficio de algunas escenas del retablo. Éste posee un tratamiento más rico del color y del espacio pero incipiente desarrollo espacial, así como un mayor detallismo del mobiliario, riqueza de telas, etc. Respecto a esto, y aunque es evidente que en el caso del frontal se eleva la calidad en la imagen central hasta niveles similares a los alcanzados en el retablo, parece claro que la participación del taller fue más amplia en el frontal que en el retablo.

Por otro lado, los aspectos formales de estas dos pinturas se mantienen dentro de la derivación del modelo lineal avanzado de tradición franco-inglesa sobre el que se añadieron algunas fórmulas procedentes de la pintura italianizante. Por esto en ellas hay un claro tratamiento del color en determinadas zonas, mientras que otras siguen teniendo el carácter de silueta, con fuerte componente lineal. De este modelo europeo procede también la concepción de los fondos planos y neutros, realizados con plata corlada o con oro, como ocurre en la parte central del retablo. Sobre esos fondos se destacan las figuras, que integran composiciones sencillas, aún cuando hay algún caso de mayor complejidad compositiva. Junto a todo ello hay un mínimo y poco naturalista tratamiento del espacio a través del mobiliario y de las propias figuras que ocupan dicho espacio y que, salvo excepciones, no tienen demasiada rotundidad corporal. Pero, además, en algunos persona-

jes, como la Virgen situada en el centro del frontal, se puede apreciar también una tímida aproximación hacia el tipo de rostros y figuras propios de la pintura italiana de tradición sienesa⁶⁶.

En cuanto al artífice concreto de estas pinturas, F. Español lo ha identificado con el escultor Guillermo Seguer, quien, según la documentación, también era pintor. Esta hipótesis se basa en las similitudes que dicha autora encontraba entre la imagen de la Virgen del frontal de Vallbona y las imágenes escultóricas de la Virgen atribuidas a Guillermo Seguer y realizadas para el mismo monasterio⁶⁷. Sin embargo, aunque dichas similitudes podrían quizá admitirse para la figura central de la Virgen del frontal, no parece que se den para otras figuras de las pinturas de Vallbona. Por otro lado, creo que hay mayor similitud entre las pinturas de Vallbona y algunas figuras atribuidas al pintor Juan de Tarragona, concretamente con algunas de las realizadas en el desaparecido retablo de Paretdegada (La Selva del Camp, contratado en 1359 y destruido en 1936). Al comparar las pinturas de Vallbona y el retablo de Paretdegada se aprecian ciertas semejanzas entre el rostro del Padre de la Trinidad de Vallbona y el rostro de Cristo pintado en el frente del pedestal de la escultura que iba situada en el centro de dicho retablo; entre las figuras del Niño Jesús del frontal de la Virgen de Vallbona y del retablo de Paretdegada; entre el uso de un característico mechón de cabello situado en el borde superior de la frente de algunas figuras masculinas, tanto en las pinturas de Vallbona como en las de Paretdegada, o entre algunos rostros femeninos, así como entre las tocas e indumentaria que llevan ciertas figuras femeninas de ambos conjuntos, etc. Sin embargo, hay mayores diferencias en lo relativo a las arquitecturas utilizadas en las escenas, que son más decididamente italianizantes y de una espacialidad más rotunda y mejor construida en el retablo de Paretdegada que en las pinturas de Vallbona⁶⁸.

No se da la misma similitud entre las pinturas de Vallbona y el retablo de san Bartolomé de la capilla de santa Filomena de la catedral de Tarragona (Tarragona, Museo Diocesano, h. 1360-1370), ni en cuanto a los rostros, puesto que el tratamiento de color es mucho más desarrollado en el retablo de san Bartolomé, ni respecto a otros elementos, como las arquitecturas o la forma de entender el espacio. Pero sí sigue habiendo cierta similitud en determinadas convenciones comunes, como el uso del mechón sobre la frente. Por otro lado, en la pintura mural de la falsa vidriera de la capilla de santa María de la catedral de Tarragona (h. 1359) se realizaron unos doseles estucados sobre las figuras que están bastante próximos al tabernáculo del retablo de Vallbona, pero que en el caso de Tarragona poseen una concepción espacial más

realista de la zona que representa el interior de la bóveda del dosel⁶⁹. Si comparamos las pinturas de Vallbona con el retablo de los santos Juanes procedente de Santa Coloma de Queralt (Barcelona, MNAC, h. 1360-1370) vemos que las similitudes no existen, aún cuando la figura de Salomé danzando en el banquete de Herodes recuerda la figura de la mujer que intenta hacer hechizos con una hostia consagrada, para reconquistar el favor de su antiguo amante en el segundo episodio del retablo de Vallbona. A pesar de ello, la figura de Salomé del retablo de Queralt está claramente más inmersa en la estética italianizante. Por tanto, las pinturas de Vallbona están más cercanas a los pintores que trabajaron en el retablo de Paret delgada que a los que realizaron las pinturas relacionadas por unos autores con el taller de Juan de Tarragona y por otros con el llamado Maestro de Queralt⁷⁰.

En este sentido, hay distintas posibilidades que nos explicarían la relación formal entre las pinturas de Vallbona de les Monges y las atribuidas al taller de Juan de Tarragona, pintor documentado quizá en 1330 y con más seguridad entre 1359 y 1362. Una posibilidad es que tanto el pintor principal de Vallbona como Juan de Tarragona se hubiesen formado en el mismo taller, dirigido por un pintor que no conocemos, pero que pudo trabajar para la catedral de Lleida, ya que hay también una cierta relación entre las pinturas de Vallbona y alguno de los fragmentos más tardíos (h. 1350-1400) del refectorio de los peregrinos de dicha catedral⁷¹. Otra posibilidad es que el pintor de Vallbona se hubiese formado, antes de mediados del siglo XIV, en el taller de Juan de Tarragona, un pintor más adaptado a la nueva moda italianizante y de mejor calidad técnica que el de Vallbona, pero en el que descubrimos una fórmula estética cercana a la utilizada en las pinturas de Vallbona. Para ello hay que recordar que existe un documento de 1330 que ha sido relacionado con Juan de Tarragona⁷². Una tercera opción podría ser que, después de mediados de siglo, Juan de Tarragona hubiese incorporado a su taller al pintor

de Vallbona y quizá a algún otro pintor del mismo ambiente estético. Estos pintores, aún habiendo recibido una formación similar a la de Juan de Tarragona y utilizando también elementos formales procedentes de la pintura italianizante, estaban más anclados en una tradición franco-inglesa, tradición que después de mediados del siglo XIV debió entrar en franca decadencia. Por ello, tanto el pintor de Vallbona como otros pintores que practicasen ese tipo de pintura posiblemente perdieron encargos propios y tuvieron que recolocarse en talleres de pintores más a la moda en cuyos encargos pudieron colaborar. Esta posibilidad explica la similitud citada entre el rostro de la Trinidad de Vallbona y el rostro del pedestal del retablo de Paret delgada⁷³.

Las pinturas de Vallbona también se han relacionado con el retablo de san Juan y santa Margarita procedente de la iglesia de la Sangre de Alcover (Tarragona, Museo Diocesano)⁷⁴. Pero, según mi opinión, aún cuando hay ciertas similitudes con algunos rostros de dicho retablo, como con el de la figura central de san Juan, o con la composición de la crucifixión del retablo de Alcover y de la que aparece en el retablo de la Trinidad de Vallbona, creo que no puede establecerse ninguna relación estrecha entre ambas obras, a pesar de que en el retablo de Alcover también se conjugaron fórmulas del gótico lineal con otras que proceden de la tendencia italianizante. En este sentido, la diferenciación de las pinturas de Vallbona y el retablo de san Juan Bautista y de santa Margarita de Alcover queda bastante clara después de la restauración que se acaba de practicar a éste último, puesto que se pueden apreciar de forma bastante evidente las diferencias en rostros, tratamiento del color, estructura compositiva de las escenas, etc. En definitiva, creo que las similitudes son menores de lo que se había supuesto, ya que junto a escasas similitudes hay diferencias importantes que no sólo dependen de la menor calidad del retablo de Alcover y que evidencian el trabajo de un taller más tardío y claramente diferente⁷⁵.

el Maestro de Queralt, véase CH. R. POST, *A History...*, 1930, op. cit., vol. II, p. 217-220, fig. 148 y vol. VI, p. 508; P. BATLLE i HUGUET, «Las pinturas góticas de la Catedral de Tarragona y su Museo Diocesano», *Boletín Arqueológico*, 1952, p. 197-218; J. SUREDA, *El Gòtic...*, 1977, op. cit., apéndice, p. XI-XII; I. COMPANYS y N. MONTARDIT, «El mestre pintor trescentista Juan de Tarragona», *Universitat Tarraconensis* (1981-1982), p. 23-36; N. DALMASES y A. JOSÉ PITARCH, *Història...*, 1984, op. cit., p. 171-172; J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gòtica...*, 1986, op. cit., p. 64-65 y 208, cat. 154, 155 y 691, y F. ESPAÑOL, «Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)», *D'Art*, 10 (1984), p. 129, nota 14 para una puntualización sobre la cronología del retablo de los santos Juanes entre 1355 y 1366 en función de la heráldica.

71. También R. ALCOY, *Art de Catalunya...*, 1998, op. cit., p. 159, indicaba que había una cierta relación formal entre estas pinturas murales italianizantes de la Pía Almoína, las pinturas de Vallbona y el retablo de san Juan Bautista y santa Margarita de la iglesia de la Sangre de Alcover.

72. Sobre dicho documento, véase J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gòtica...*, 1986, op. cit., p. 64.

73. Otra posibilidad, aunque menos viable, podría ser creer en la identidad del pintor de Vallbona y Juan de Tarragona. Las pinturas de Vallbona corresponderían a una etapa de tradición franco-inglesa, reconvertida posteriormente, ante la nueva demanda, en pintura de enfoque más decididamente italianizante. No obstante, la diferencia de calidad entre las obras relacionadas con ambos pintores hace difícil asumir esta posibilidad.

74. Sobre dicho retablo, véase Ch. R. POST, *A history...*, 1930 (reprint 1976), op. cit., vol. II, p. 40-42 y fig. 96 y J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gòtica...*, 1986, op. cit., p. 33, cat. 45.

75. F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 115, decía que el retablo de Alcover, a pesar de su menor calidad, es la obra más cercana a las pinturas de Vallbona desde el punto de vista estilístico y R. ALCOY, *Art de Catalunya...*, 1998, op. cit., p. 159 y 162, databa este retablo de Alcover hacia 1340-1350 y también lo vinculaba con las pinturas de Vallbona y con algunos de los murales pictóricos de tendencia italianizante de la Pía Almoína de Lleida. Agradezco al centro de restauración de Sant Cugat del Vallès su colaboración, gracias a la cual he podido analizar en sus dependencias el retablo de Alcover, después de su restauración y antes de ser trasladado de nuevo al Museo Diocesano de Tarragona.

66. Sobre la valoración formal de estas pinturas, las hipótesis planteadas han sido bastante homogéneas, así, J. SUREDA, *El Gòtic...*, 1977, op. cit., apéndice, p. V, indicaba que, sobre el modelo francés, estas pinturas poseían cierta relación con las nuevas formulaciones italianizantes; para J. J. PIQUER, *Abaciologi...*, 1978, op. cit., p. 125, las dos tablas de Vallbona fueron pintadas por un mismo pintor itinerante de la escuela italiana de mediados del siglo XIV; N. DALMASES y A. JOSÉ-PITARCH, *Història de l'Art*

Català. III L'Art gòtic, s. XIV-XV, Barcelona, 1984, p. 169, calificaban estas tablas como pintura lineal con influencias italianas de escuela sienesa, quizá a través de R. Destorrents; F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 114-115, hablaba de un pintor de tradición lineal con tímidas incorporaciones italianizantes, y R. M^o MANOTE y otros, *Guía...*, 1998, op. cit., p. 37, hablaban de un lenguaje formal de filiación francesa sobre el que se aprecia un leve reflejo de la nueva corriente italiana.

67. F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, op. cit., p. 104. En este texto se incluyen algunos documentos relativos a Guillermo Seguer, siendo el último documento en el que se alude a este maestro vivo y en activo de 1348. 68. Según F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 115, el destruido retablo de Paret delgada coincide con las pinturas de Vallbona y otras obras coetáneas de la zona de Tarragona en el carácter lineal de la pintura, sobre el cual se aprecia también un interés por el color. No obstante,

esta autora no define una relación específica entre las pinturas de Vallbona y el retablo de Paret delgada, sino que de su comentario parece deducirse que se refiere a una coincidencia de época derivada de que se funden el modelo lineal e italianizante.

69. Sobre dicha obra, véase J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura gòtica...*, 1986, op. cit., p. 208, cat. 691.

70. Para las pinturas relacionadas con Juan de Tarragona y con

76. Sobre la cronología dada a estas pinturas por diversos autores, J. SUREDA, *El Gòtic...*, 1977, op. cit., apéndice, p. V, las databa de forma genérica en el segundo cuarto del siglo XIV; J. J. PIQUER, *Abaciologi...*, 1978, op. cit., n. 66, indicaba que las pinturas debieron ser coetáneas a las matanzas citadas; N. DALMASES y A. JOSÉ PITARCH, *Història...*, 1984, op. cit., p. 169, fechaban las pinturas hacia 1350, pero sin justificar dicha fecha; J. GUDIOL y S. ALCOLEA, *Pintura...*, 1986, op. cit., p. 34-35, seguían la hipótesis de una fecha hacia 1350; F. ESPAÑOL, *Guillem Seguer...*, 1992, op. cit., p. 153 y 155, se acercaba a la hipótesis de Sureda, datando las dos tablas de forma indeterminada en el segundo cuarto del siglo XIV; R. M^a MANOTE y OTROS, *Guía...*, 1998, op. cit., p. 255, también seguían la misma hipótesis y databan las dos pinturas de Vallbona de forma genérica en el segundo cuarto del siglo XIV, y R. ALCOY, *Art de Catalunya...*, 1998, op. cit., p. 159, situaba estas pinturas hacia 1345-1350.

Debate y conclusiones cronológicas

Desde el punto de vista de la cronología y teniendo en cuenta tanto aspectos formales como iconográficos, he de recordar que la difusión de la fiesta del Corpus Christi en Cataluña se produjo a partir de 1320 y que lógicamente la exaltación y utilización de la temática eucarística estuvo relacionada con la promoción del culto eucarístico, cuyo máximo exponente fue justamente la procesión del Corpus Christi, que, como se ha visto, fue representada en una de las tablas. Por todo ello, la cronología que propongo debe ser posterior al inicio y primera difusión de la fiesta del Corpus, pero, además, sin duda debe ser posterior o contemporánea a algunos de los momentos culminantes del enfrentamiento de cristianos y judíos. En ese sentido, hemos de tener en cuenta las matanzas provocadas a mitades del siglo XIV por la peste negra, de la que se hizo responsables a los judíos. Así, aún cuando la capilla del Corpus Christi de Vallbona de les Monges pudo ser algo anterior a 1348, dentro del marco del abadiato de Elisenda de Copons (1340-1348), las pinturas deben ser posteriores a la elección de Berenguera de Angle-

sola como abadesa (1348-1377), pero contemporáneas de su abadiato. Quizá por ello su iconografía recoge no sólo la polémica antisemita habitual durante buena parte del siglo XIV, sino que refleja la reactivación de dicha polémica como consecuencia de la peste negra. En fin, no debemos olvidar las matanzas de judíos que tuvieron lugar en la zona del monasterio en 1349.

Así pues, tanto por los aspectos estilísticos como por las cuestiones históricas e iconográficas, estas pinturas podrían ser de una fecha próxima a las matanzas de judíos que se realizaron en las localidades cercanas al monasterio y conectadas con el señorío de los Anglesola, pudiéndose datar por ello hacia 1349 o 1350⁷⁶. Desde el punto de vista cronológico, tampoco hemos de olvidar que el retablo de Marinyans está fechado por una inscripción en 1342, y que por sus aspectos formales éste parece ser claramente anterior a las pinturas de Vallbona, puesto que sigue de forma más rotunda que éstas el estilo lineal de tradición franco-inglesa avanzada, todavía sin referencias al italianismo. Por tanto, en cierto modo, ello también corrobora la fecha propuesta para las pinturas de Vallbona, fecha cercana a mitades del siglo XIV, probablemente hacia 1349-1350 o incluso poco después de dicha fecha.