



DE ORIENTE A OCCIDENTE. LA LEYENDA BIZANTINA DE LA PASSIO IMAGINIS EN EL SIGLO XV EN LA CORONA DE ARAGÓN

CARLOS ESPÍ FORCÉN

Profesor titular

Departamento de Historia del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Murcia

Campus de la Merced

E-30001-Murcia

espforce@um.es

ABSTRACT

The *Passio Imaginis* legend played an important role during the II Council of Nicaea in 787 to defend the miraculous status of images against iconoclasts. The conclusions of Nicaea were rejected by pope Hadrian I and by the intellectuals of the Carolingian court. Nonetheless, by the 12th century the work of John of Damascus was translated in Western Europe and Christian images gradually assumed the theory of *transitus*, i. e. an image could be invaded by its prototype and behave like if it were the person depicted on it. The assumption of this concept caused a renewed interest in the *Passio Imaginis* legend and it was therefore represented on some 15th century altarpieces in the Crown of Aragon. On the one hand, it helped to reinforce the status of the crucifix as a container of the real presence of Jesus similarly to the Eucharist; but, on the other hand, it had fatal consequences for the communities of conversos in 15th century Spain.

Metadata: Christianity, Iconoclasm, Veneration of images, Medieval Art, Iberian Peninsula, Altarpieces, Anti-judaic Polemics, *Passio Imaginis*

RESUMEN

La leyenda de la *Passio Imaginis* ganó notoriedad durante la controversia iconoclasta bizantina del siglo VIII como una de las leyendas creadas por los iconodulos en defensa de las imágenes cristianas contra sus detractores iconoclastas. Las representaciones de dicha leyenda en el arte medieval son escasas, no obstante gozó de un aislado resurgimiento en la Corona de Aragón durante el siglo XV. Esta particularidad no ha recibido hasta la actualidad la atención que se merece, existen estudios sobre alguna de las representaciones de la *Passio Imaginis* en la Europa bajomedieval, pero el problema no ha sido abordado en su conjunto. Haremos un especial hincapié en un perdido retablo de Valencia, posible obra del siglo XV que no ha sido estudiada hasta la fecha. Es objeto del presente estudio indagar los motivos de la difusión de la *Passio Imaginis* en la Corona de Aragón en la Baja Edad Media y las posibles consecuencias de su divulgación en el desencadenamiento de posibles episodios de violencia contra conversos del judaísmo.

Metadata: Cristianismo, Iconoclasmo, culto a las imágenes, arte medieval, Península Ibérica, retablos, polémica anti-judía, *Passio Imaginis*

DE ORIENTE A OCCIDENTE. LA LEYENDA BIZANTINA DE LA PASSIO IMAGINIS EN EL SIGLO XV EN LA CORONA DE ARAGÓN

CARLOS ESPÍ FORCÉN*

1. LA EVOLUCIÓN DE UNA LEYENDA

La versión más conocida de la leyenda de la *Passio Imaginis* es la que se narró en el II Concilio de Nicea del año 787. Aunque en el Concilio se atribuyó a san Atanasio, se sabe que no sería del siglo IV y que surgiría a mediados del siglo VIII en un periodo de efervescencia iconoclasta. De hecho, la versión más antigua de la leyenda aparece en un florilegio iconófilo griego compuesto en Roma entre el 774 y el 775¹. Según la leyenda, un cristiano de la entonces ciudad siria de Beirut profesaba gran devoción por un icono de Jesús; el cristiano había arrendado una casa en el barrio judío, en la que escondió el icono por temor al daño que podrían causarle los hebreos si lo encontraban. La mala fortuna hizo que dejase olvidado el icono una vez que abandonó la casa. Posteriormente la casa fue ocupada por un judío, que organizó una cena en la que invitó a sus correligionarios. Uno de ellos encontró el icono en la casa y acusó al nuevo inquilino de profesar secretamente el cristianismo. El judío negó rotundamente la acusación, pero sus afirmaciones carecieron de credibilidad para el resto de hebreos allí presentes y le propinaron una buena paliza. En posesión del icono, los judíos optaron por repetir sobre él los

* Este trabajo forma parte del proyecto HAR2012-34154 del Ministerio de Economía y Competitividad-FEDER, “La experiencia de las imágenes en la Edad Media”.

¹ M. Bacci, “«Quel bello miracolo onde si fa la festa del santo Salvatore»: studio sulle metamorfosi di una leggenda”, en G. Rossetti (ed.), *Santa Croce e Santo Volto: Contributi allo studio dell’origine e della fortuna del culto del Salvatore (secoli IX-XV)*, Pisa 2002, 7-86: 9.

tormentos que sus antepasados habrían infligido a Jesucristo durante la Pasión. En el momento de la laceración se produjo un milagro: el icono sangró, los judíos recogieron la sangre en una vasija y decidieron comprobar si esa sangre podía tener propiedades curativas. Aplicaron la sangre sobre un paralítico y numerosos ciegos y todos sanaron al entrar en contacto con el precioso líquido. Los milagros habrían convencido a los judíos de la autenticidad del mesianismo de Jesús, lo que les habría conducido a pedir el bautismo al obispo de Beirut, que accedería a su petición y convertiría la sinagoga en la parroquia del Salvador. A partir del siglo X la leyenda de la *Passio Imaginis* se incluirá en el calendario litúrgico y se celebrará el día 9 de noviembre. En el siglo XI la historia se enriqueció con dos detalles significativos: por un lado, el obispo, de nombre Adeodato, habría recogido la sangre procedente del icono en ampollas de cristal para distribuir las por las iglesias de África, Asia y Europa; por otro lado, la realización del icono se atribuirá a Nicodemo, el oculto discípulo fariseo de Jesús².

Esta es la versión de la historia tal y como se contó en el II Concilio de Nicea a finales del siglo VIII; sin embargo, se nutriría de ciertas leyendas de profanaciones de imágenes por judíos que hemos podido registrar simultáneamente en Oriente y Occidente entre los siglos VI y VII. Responden probablemente al cambio de actitud que se produjo en estos siglos respecto al culto

² La versión original de las Actas del II Concilio de Nicea está en J. P. Migne (ed.), *Patrología Latina*, vol. 129, cols. 283-286. El estudio más completo de la leyenda de la *Passio Imaginis* y los cambios que sufrió hasta su versión final es M. Bacci, “Quel bello miracolo” (cit. n. 1). Para el estudio de casos particulares en la Península Ibérica véase mi estudio sobre la *Passio Imaginis* y su iconografía en el retablo de Felanitx, C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca*, Palma de Mallorca 2009 y también, L. Arciniega García, “La *Passio Imaginis* y la adaptativa militancia apologética de las imágenes en la Edad Media y Moderna a través del caso valenciano”, *Ars Longa* 21 (2012) 71-94. Recientemente I. M. Bugár, “Images of Jews and Christians in the Seventh Century: The *Narratio de Imagine in Beryto* and its Context”, *Studia Patristica* 44 (2010) 35-40, ha estudiado el origen de las historias de profanaciones de imágenes en los siglos VI y VII, historias que dieron lugar a la *Passio Imaginis*. Agradezco a Alejandro García Avilés que me haya facilitado este artículo.

de las imágenes por parte de cristianos unido a un creciente aniconismo judío. Fruto probablemente de una controversia en torno a las imágenes, sería la célebre epístola del siglo VI del papa Gregorio Magno al obispo Sereno de Marsella, reprendiéndole por la destrucción de imágenes en los territorios bajo su jurisdicción. Como es bien sabido, Gregorio Magno defendió que las imágenes no habían de ser destruidas por su utilidad en la ilustración de los iletrados³. Dicho debate podría haber originado historias de profanaciones de imágenes como la que relata Gregorio de Tours en su *De Gloria Martyrum* del último cuarto del siglo VI: un judío habría atacado un icono de Cristo de noche en una iglesia y se lo habría llevado a su casa sin advertir que el icono sangraba, lo que provocó que dejase hasta su casa un rastro de sangre por el que el crimen fue descubierto al amanecer y el judío fue consecuentemente lapidado⁴. En Oriente circularon historias similares de profanaciones de imágenes por judíos o musulmanes durante el siglo VII, como la historia del robo de un icono de la Virgen por un judío de una casa para arrojarlo a una letrina, de la que nos informa ya Arculfo de Constantinopla en la década de 670⁵. Estas profanaciones de imágenes se basan en la herencia de la culpa, que

³ C. Davis-Weyer, *Early Medieval Art 300-1150*, Toronto 1986, 47-49; J. Yarza Luaces, *Fuentes de la Historia del Arte*, vol. 1, Madrid 1997, 144-146.

⁴ Para el debate de las imágenes a principios del siglo VI en Occidente y su relación con la epístola de Gregorio Magno y la obra de Gregorio de Tours véase I. M. Bugár, "Images of Jews and Christians" (cit. n. 2), 36-38. Para la profanación del crucifijo en la obra de Gregorio de Tours véase también, L. Kretzenbacher, *Das verletzte Kultbild: Voraussetzungen, Zeitschichten und Aussagewandel eines abendländischen Legendentypus*, München 1977, 66-70. Respecto a la leyenda de Gregorio de Tours véase también, J.-M. Sansterre, "L'image blessée, l'image souffrante", en J.-M. Sansterre – J.-C. Schmitt (eds.), *Les images dans les sociétés médiévales. Pour une histoire comparée. Actes du colloque international organisé par l'Institut Historique Belge de Rome et l'Université Libre de Bruxelles (Rome, Academia Belgica, 19-20 juin 1998)*, Bruxelles – Roma 1999, 113-130: 115.

⁵ La leyenda aparece en varias colecciones marianas bajomedievales como *Los Milagros de Nuestra Señora* de Gautier de Concy y *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X el sabio, que la sitúa en Constantinopla. Mateo Paris actualiza la leyenda en sus *Crónicas* y atribuye la profanación al judío contemporáneo Abraham de Berkhamsted, véase C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo* (cit. n. 2), 90-91.

haría que los judíos de la Alta Edad Media desearan volver a matar a Jesucristo utilizando un icono-retrato del mismo. La única forma de librarse de la herencia de este pecado era el bautismo; de ahí que, respecto a las leyendas de profanaciones de los siglos VI y VII, la historia de la *Passio Imaginis*, tal y como fue contada en el II Concilio de Nicea del año 787, incorpore el bautismo como resolución del conflicto⁶.

Desde el siglo IX tenemos constancia de una leyenda similar en Constantinopla: un judío habría apuñalado un icono de Cristo de la iglesia de Santa Sofía del que emanó abundante sangre. El judío habría huido arrojando el icono en un pozo, en el que las aguas se volvieron de color rojo y el crimen habría sido descubierto⁷. La existencia de varias leyendas similares entre los siglos VI y IX hace posible la teoría de que se tratase en realidad de una misma leyenda, de la que la *Passio Imaginis* no fuese sino una variante regional⁸.

2. EL ESTATUS DE LAS IMÁGENES EN OCCIDENTE

La leyenda de la *Passio Imaginis* y sus variantes fueron posibles gracias a la creencia de que los iconos bizantinos contenían el prototipo del personaje representado según la teoría del *transitus* de Juan Damasceno. Un judío podría por lo tanto atacar al representado a través de su imagen, puesto que se encontraba presente en la misma. Las tesis de Damasceno triunfaron en el II Concilio de Nicea, pero fueron taxativamente rechazadas por el papa Adriano I, que envió a la corte de Carlomagno las Actas del Concilio traducidas al latín. La postura carolingia no difirió mucho del papado, como puede observarse en la redacción de los *Libri Carolini* por Alcuino de York y Teodulfo de Orléans, en los que defienden una teoría de las imágenes bajo las directrices de la antigua teoría de Gregorio Magno: las imágenes servirían por lo tanto

⁶ I. M. Bugár, "Images of Jews and Christians" (cit. n. 2), 37, 39-40.

⁷ C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo* (cit. n. 2), 39-40.

⁸ M. Bacci, "Quel bello miracolo" (cit. n. 1), 10-11.

para ilustrar a los iletrados, para conmemorar sucesos históricos y para decorar los muros de los edificios. De ningún modo se permite por lo tanto el *transitus*, ni la existencia de un prototipo en las imágenes cristianas⁹.

Fue tal el rechazo carolingio a la teoría de las imágenes de Nicea, que durante siglos cayeron en el olvido en Occidente hasta su fortuita recuperación durante la Baja Edad Media. A pesar del rechazo de Nicea en Occidente, durante la Alta Edad Media se continuó practicando una cierta “idolatría”. Un caso muy relevante fue el de la estatua-relicario de Santa Fe de Conques, cuyo culto pudo considerarse herético tras el II Concilio de Nicea¹⁰. Del mismo modo, la adoración del crucifijo monumental del obispo Gero fue permitida tras la introducción de una hostia y una reliquia de la cruz en una grieta fortuita que permitió que fuese reparada por ángeles¹¹. La adoración del crucifijo fue justificada por Gerardo de Cambrai y Ruperto de Deutz durante la Baja Edad Media utilizando argumentos veterotestamentarios: la serpiente de bronce de Moisés (Números 21: 8-9) o los querubines del Arca de la Alianza (Éxodo 25: 18). El crucifijo tendría por lo tanto el beneplácito de la “adoración” en tanto que se le consideraba, respecto al resto de imágenes cristianas, repositorio del *transitus*¹². No es de extrañar, por lo tanto, la reacción del judío de Colonia Hermann de Scheda cuando al entrar en una iglesia cristiana hacia 1150 quedó impactado por el gran número de pinturas

⁹ J.-C. Schmitt, “De Nicée II à Thomas d’Aquin: L’émancipation de l’image religieuse en Occident”, en Idem, *Le corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris 2002, 63-70. Cf. J. Wirth, *L’image médiévale. Naissance et développements (VI-XV siècle)*, Paris 1989, 129-138.

¹⁰ B. Fricke, *Ecce Fides. Die Statue von Conques, Götzendienst und Bildkultur im Westen*, München 2007.

¹¹ A. García Avilés, “*Transitus*: actitudes hacia la sacralidad de las imágenes en el Occidente medieval”, en G. Boto (ed.), *Imágenes medievales de culto*, Murcia 2010, 25-35: 28.

¹² J.-C. Schmitt, “De Nicée II à Thomas d’Aquin” (cit. n. 9), 75-83; H. L. Kessler, “Evil Eye(ing): Romanesque Art as a Shield of Faith”, en C. Hourihane (ed.), *Romanesque Art*, Princeton 2008, 128-129.

y, sobre todo, por lo que describió como un “ídolo monstruoso”. Hermann de Scheda se refería a un crucifijo, cuyo trato y adoración respecto al resto de imágenes cristianas, lo convertía irremisiblemente a los ojos de un judío en un ídolo¹³. Las dudas respecto a este tipo de idolatría le serían resueltas por su contemporáneo Ruperto de Deutz, tras lo que Hermann de Scheda se convertiría al cristianismo¹⁴.

Puesto que los judíos fueron claramente contrarios a la utilización de imágenes de culto, quienes tuvieron que defenderse constantemente de la práctica de la idolatría fueron precisamente los cristianos, la utilización y veneración de iconos era una práctica peligrosa y dejaba al cristianismo en una situación muy vulnerable ante judíos y musulmanes. Los cristianos, por su parte, se defendieron de la idolatría, acusando de la práctica a sus antecesores paganos; de hecho, la idolatría es frecuentemente asociada a la adoración de ídolos paganos¹⁵. Desde tiempos remotos, los cristianos pensaron que los ídolos paganos estaban habitados por demonios, por lo que es frecuente encontrar imágenes de santos exorcizando demonios de estatuas-ídolos. Por el contrario, las imágenes cristianas contendrían el prototipo del personaje representado, teoría que quedó definitivamente consolidada con la traducción de la obra de Juan Damasceno en el siglo XII en el Occidente latino. En este

¹³ Para la biografía de Hermann de Scheda, véase J.-C. Schmitt, *La conversion d’Hermann le juif: autobiographie, histoire et fiction*, Paris 2003, 143-178.

¹⁴ M. Goodich, *Other Middle Ages. Witnesses at the Margins of Medieval Society*, Philadelphia 1998, 74-75, 80-82.

¹⁵ En un manuscrito de Prudencio del siglo X, ms. 264 de la Bürgerbibliothek de Berna, f. 69, podemos ver la alegoría de la Fe derrotando la “adoración pagana”, que se relaciona claramente con la idolatría (H. L. Kessler, “Evil Eye(ing)” [cit. n. 12], 116-117). En el tímpano principal de la iglesia románica de Santa María d’Oloron, un ídolo desnudo de Marte fue reutilizado para labrar una imagen de la Virgen María en el reverso de la piedra; de este modo, la correcta veneración cristiana habría triunfado sobre la adoración pagana, véase P. S. Brown, “As Excrement to Sacrament: The Dissimulated Pagan Idol of Ste-Marie d’Oloron”, *The Art Bulletin* 87 (2005) 571-588. Para una discusión general sobre la idolatría pagana, véase M. Camille, *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en al arte medieval*, Madrid 2000, 90-145.

mismo siglo Pedro Lombardo establecería que el prototipo sería exclusivo del crucifijo y no lo tendrían sin embargo el resto de imágenes cristianas. Estábamos a un paso muy pequeño de que las imágenes tuviesen en Occidente un estatus similar al que habían tenido en Oriente tras el II Concilio de Nicea¹⁶. Este pequeño salto lo darán Alberto Magno y santo Tomás de Aquino en el siglo XIII: las imágenes podrán ser adoradas en virtud del prototipo que contienen, la adoración de una imagen equivaldría por lo tanto a la adoración del personaje sagrado. Las imágenes alcanzaron de este modo un estatus similar al de las reliquias o la Eucaristía, lo que propició la creencia en la Baja Edad Media de que si se arremetía contra una imagen, se estaría atacando en realidad al personaje representado¹⁷. Este pensamiento permitió que en colecciones de milagros marianos del siglo XIII encontremos un gran número de milagros llevados a cabo directamente por la imagen de la Virgen. En las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio algunos de los milagros de las imágenes tenían su origen en la controversia iconoclasta bizantina; no obstante, otros milagros en los que la imagen actúa en virtud de su prototipo son contemporáneos al rey castellano¹⁸. El nuevo estatus de las imágenes de Cristo o de la Virgen acarrea una vez más el peligro de la idolatría, ya que sus efigies tenían cualidades similares a las de los ídolos habitados por demonios¹⁹. Para defenderse de la idolatría será útil la extendida máxima «*Nec*

¹⁶ J.-C. Schmitt, “De Nicée II à Thomas d’Aquin” (cit. n. 9), 89-90.

¹⁷ A. García Avilés, “*Transitus*” (cit. n. 11), 33-35.

¹⁸ A. García Avilés, “‘*Este rey tenno que enos ídolos cree*’. Imágenes milagrosas en las *Cantigas de Santa María*”, en L. Fernández Fernández – J.R. Ruiz Souza (dir.), *Alfonso X el Sabio, 1224-1284. Las Cantigas de Santa María, Códice rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid 2011, vol. 2, 523-559; Idem, “Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya* 321 (2007) 324-342.

¹⁹ Prueba de ello sería la frase que da título al artículo de García Avilés. La cantiga 297 cuenta cómo una pareja de frailes se encuentra con el rey al regreso de una batalla con una imagen de la Virgen, ante lo que uno de los frailes le dice al otro al oído que este rey cree en los ídolos, precisamente por pensar que una imagen de la Virgen podía servirle de escudo espiritual. Cf. A. García Avilés, “*Este rey*” (cit. n. 18), 528.

Deus est nec homo, praesens quam cernis imago, sed Deus est et homo quem sacra figurat imago»²⁰, que invadió un buen número de frescos, miniaturas y tímpanos cristianos con el fin de asegurar a los cristianos de que la figura que veneraban no era un ídolo, sino que representaba al mismo tiempo tanto la naturaleza divina como la naturaleza humana de Dios. Ejemplo de la difusión de la frase es la inscripción que rodea la *mandorla* en el Pantocrator del siglo XIII del tímpano de la fachada norte de la iglesia de San Miguel de Estella en Navarra²¹.

3. LA PASSIO IMAGINIS EN OCCIDENTE: LA CORONA DE ARAGÓN

Son escasísimos los ejemplos que hemos conservado de la leyenda de la *Passio Imaginis* a pesar de que estaba incluida en el calendario litúrgico y de su relación tipológica con el omnipresente episodio de la Pasión. Fuera de la Península Ibérica encontramos una inicial miniada en el Pasional de Stuttgart del siglo XII y una miniatura con dos viñetas en una colección de leyendas francesa del siglo XIII, mientras que el ejemplo más representativo sería el antependio de Berardenga, obra sienesa realizada en 1215 por el maestro de Tressa, que representa la leyenda en una calle lateral en tres escenas: la cena de los judíos, la profanación y la curación milagrosa del paralítico y del ciego²². Un aspecto común en estas tres representaciones de la leyenda es que en lugar de un icono bizantino, el objeto de profanación por parte de los judíos

²⁰ «No es ni Dios ni hombre, lo que puedes discernir en la imagen presente, sino Dios y hombre, lo que esta imagen sagrada representa». Cf. H. L. Kessler, *Neither God nor Man. Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Friburg 2007, 15.

²¹ H. L. Kessler, *Neither God nor Man* (cit. n. 20), 73-74.

²² Para el Pasional de Stuttgart y la colección de leyendas francesa, véase H. Schreckenberg, *The Jews in Christian Art: An Illustrated History*, New York 1996, 259-260. Para el antependio de Berardenga véase M. Bacci, "The Berardenga Antependium and the Passio Ymaginis Office", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 61 (1998) 1-16; B. Baert, "The Retable of the Master of Tressa (Siena, 1215). Iconography and Function", *Pantheon* 57 (1999) 14-21; R. Argenziano, *Agli inizi dell'iconografia sacra a Siena*, Firenze 2000, 147-170.

es un crucifijo. En el caso del Pasional de Stuttgart y en la colección de leyendas francesas se trataría de un crucifijo de bulto redondo, mientras que en el caso del antependio de Berardenga nos encontramos con un crucifijo pictórico típicamente toscano. Como acabamos de señalar, las teorías de Damasceno fueron aceptadas en Europa en el siglo XII después de un largo periodo tras el rechazo carolingio a los cánones nicenos. El icono bizantino no tuvo en Occidente el protagonismo que había tenido en Oriente y la recepción del prototipo se reservaba exclusivamente al crucifijo. No ha de extrañarnos por lo tanto que la ilustración de la leyenda en Occidente a partir del siglo XII presentase un crucifijo en lugar de un icono a pesar de que se traicionase la literalidad del texto de la leyenda.

Contrariamente al estatus otorgado a las imágenes durante el siglo XIII en Occidente, Inghetto Contardo afirmó en su disputa contra judíos en Mallorca en 1286 que las imágenes no eran sino vehículos para la adoración mental y que por lo tanto no tendría reparo en quemar un crucifijo para calentarse en caso de necesidad²³. Dicha sentencia no era sino un intento de evitar la acusación de idolatría, porque la realidad era que en toda la Corona de Aragón existían crucifijos con reliquias que permitían la adoración²⁴. La culminación de este proceso sería el Cristo de Burgos del siglo XV, hasta tal punto habitado por el prototipo que le crecían las uñas y el pelo²⁵. Parece que existió durante el siglo XV en la Península Ibérica un cierto debate en torno a

²³ Inghetto Contardo, *Disputatio Contra Iudaeos. Controverse avec les juifs*, ed. G. Dahan, Paris 1993, 285-287; F. Pereda, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid 2007, 79-80, 94-95; L. J. Simon, "Intimate Enemies: Mendicant-Jewish Interaction in Thirteenth-Century Spain", en S. E. Myers (ed.), *Friars and Jews in the Middle Ages and Renaissance*, Leiden 2004, 53-80: 63.

²⁴ M. Trens, *Les Majestats Catalanes* (Monumenta Cataloniae. Materials per a la història de l'art a Catalunya 13), Barcelona 1966; R. Bastardes, *Les talles romàniques del Sant Crist a Catalunya*, Barcelona 1978.

²⁵ J. García Mercadal (ed.), *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*, Valladolid 1999, 276-277. Para el Cristo de Burgos, véase también F. Pereda, *Las imágenes de la discordia* (cit. n. 23), 135-136.

la naturaleza de las imágenes con una aceptación generalizada de las teorías de Juan Damasceno. La *Passio Imaginis* jugó un papel importante en la aceptación de la teoría del *transitus*, ejemplo de ello sería el hecho de que el franciscano Alonso de Espina recogiese en su *Fortalitium Fidei* la leyenda de la *Passio Imaginis* junto con otras profanaciones de imágenes por judíos en un intento de elevar el estatus de las imágenes al de la Eucaristía, tal y como habían defendido de forma similar otros pensadores europeos del siglo XIII²⁶.

En este contexto podríamos explicar el resurgimiento de la popularidad de la *Passio Imaginis* en el siglo XV en la Corona de Aragón porque servía para confirmar la teoría del *transitus* haciendo un especial hincapié en el estatus privilegiado de los crucifijos. La primera noticia que tenemos de un retablo dedicado a la iconografía de la *Passio Imaginis* en la Corona de Aragón es a través de un contrato al pintor Lluís Borrassà en 1404 para que llevase a cabo un retablo para la iglesia del Salvador de Guardiola (Manresa). En el contrato se especifica que el artista había de pintar un retablo con escenas de la Crucifixión o el Prendimiento, mientras que la *predella* tenía que contener una escena de la *Pascio Imago Pietatis*, de la que se especifica que había de representar «cómo los judíos golpearon la imagen del crucifijo, de la que salió gran cantidad de sangre»²⁷. El contrato omite el dato de que en la leyenda de la *Passio Imaginis* el objeto del ultraje era un icono y lo convierte en un crucifijo, lo que por otro lado era coherente si tenemos en cuenta el estatus del que gozaba el crucifijo en la teoría de las imágenes desde el siglo XII.

El más bello ciclo iconográfico dedicado a la *Passio Imaginis* es probablemente el magnífico retablo de piedra realizado por Guillem Sagrera entre 1442 y 1447 para decorar la capilla funeraria del clérigo Jordi Sabet en la pa-

²⁶ F. Pereda, *Las imágenes de la discordia* (cit. n. 23), 114-135.

²⁷ P. Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelona 2009, 126-127.

rroquia de San Miguel de Felanitx (Mallorca) (figs. 1-3)²⁸. Encontramos seis escenas que ilustran la historia de la *Passio Imaginis* en las calles laterales de un retablo, que desarrolla en su eje principal el ciclo de la Pasión de Cristo: la Última Cena en la *predella*, la Crucifixión en la escena central y la Resurrección en el panel superior. La historia de la *Passio Imaginis* presenta una lectura de arriba abajo en ambas calles comenzando en la calle lateral izquierda. En la primera de ellas se ha representado al cristiano rezando ante un crucifijo, el descubrimiento del crucifijo por los judíos y su profanación con un cuchillo de cocina. La calle lateral derecha presenta la laceración que produce que el crucifijo sangre, la recolección de la sangre en una vasija y la conversión de los judíos por el obispo de Beirut²⁹. En la profanación del crucifijo, es además significativo el hecho de que el artífice de la imagen de Beirut, el propio Nicodemo, se encuentre presente en la tabla central de la Crucifixión a la derecha de Longinus (fig. 4). No obstante, durante la Baja Edad Media,

²⁸ C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo* (cit. n. 2), 17-34. A pesar del carácter flamenco de la obra y de que el propio Sagrera es contratado en 1442 por Jordi Sabet para la realización de la capilla mortuoria en la que se ubicaba el retablo, hay cierta reticencia por parte de la crítica más reciente a aceptar la atribución del retablo al maestro de Felanitx. En concreto, se ha propuesto la hipótesis de que el retablo pudiese ser una importación flamenca en base a un documento de 1456, en el que Jordi Sabet encarga al mercader Just Morosino la importación de un retablo de Flandes. El conjunto del retablo sería, en base a esta teoría, un híbrido flamenco con intervenciones de un taller local: véase A. Juan Vicens, “La actividad escultórica de Huguet Barxa. Nuevas perspectivas”, *Archivo Español de Arte* 87 (2014) 214. No obstante, aunque admito la viabilidad de dicha teoría, siendo consciente de la existencia de dicho documento y de la intervención de varias manos en el conjunto de la obra, rechacé que fuese un retablo flamenco en mi publicación de 2009 por el hecho de que la mayor parte de importaciones flamencas corresponden a retablos pictóricos o de madera tallada fácilmente transportables y no retablos de piedra de grandes dimensiones como el de Felanitx; cf. J. Yarza Luaces, “Comercio artístico Flandes-reinos hispanos”, en F. Ruiz Quesada (coord.), *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona 2003, 107-115. Por otro lado, dada la extensa formación de Sagrera en estilo flamenco, veo perfectamente coherente la atribución del retablo al maestro de Felanitx, como ya en su día apuntó F. Español, “La escultura tardogótica en la Corona de Aragón”, en *Actas del Congreso Internacional sobre Gil Siloe y la Escultura de su época*, Burgos 2001, 316; cf. C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo* (cit. n. 2), 17-34.

²⁹ C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo* (cit. n. 2), 73-77.

Nicodemo fue considerado más que pintor el prototipo de escultor y se le atribuía la realización de un importante crucifijo escultórico relacionado con la *Passio Imaginis*: el “Volto Santo” de Lucca. El Nicodemo de Felanitx está mentalmente aislado de la Crucifixión y con la cabeza baja parece estar mirando la escena inferior del acuchillamiento del crucifijo, escena que contiene innegables similitudes con la talla de una escultura (fig. 2)³⁰. La vinculación de Nicodemo con el arte de la escultura contribuyó del mismo modo a que el icono de Beirut se transformase en un crucifijo escultórico en la mayor parte de las representaciones de la leyenda.

Tenemos constancia de otra obra pictórica con la representación de la *Passio Imaginis* realizada en la Corona de Aragón en la segunda mitad del siglo XV (fig. 5)³¹. Se trata de una pequeña escena procedente de un pináculo de un retablo perdido, que podría haber contenido más escenas relativas a la leyenda. El crucifijo de Beirut ha sido lacerado en medio una estancia, un judío se sitúa a los pies del mismo para recoger la sangre milagrosa, mientras que otro judío a la derecha del crucifijo se encuentra dispuesto a ofrecerle vinagre en una esponja con el fin de repetir en la medida de lo posible la Pasión de Cristo. La escena es contemplada por un grupo de judíos que observan con estupor el milagro acontecido.

³⁰ H. L. Kessler, “Shaded with Dust: Jewish Eyes on Christian Art”, en H. L. Kessler – D. Nirenberg (eds.), *Judaism and Christian Art*, Philadelphia 2011, 99. Para la tradición que identifica a Nicodemo como escultor, véase C. Schleif, “Nicodemus and Sculptors: Self-Reflexivity in Works by Adam Kraft and Tilman Riemenschneider”, *The Art Bulletin* 75 (1993) 604-614.

³¹ La obra fue encontrada por Chandler R. Post en las galerías Silbermann de Nueva York a principios del siglo XX, pero desconozco su paradero actual. Post la atribuyó al Maestro de Almudévar, un artista aragonés de estilo catalán que recibiría el nombre por la conservación de dos retablos suyos en la ermita de Santo Domingo de Almudévar (Huesca), véase C. R. Post, *History of Spanish Painting*, vol. 8, Cambridge 1941, 443-445: 461 y fig. 216. Recientemente se ha atribuido a Juan de la Abadía: véase P. Rodríguez Barral, *La imagen del judío* (cit. n. 27), 127.

En la catedral de Valencia hubo una capilla dedicada a la *Passio Imaginis*, la capilla mudó su titularidad en época posterior y hoy presenta un aspecto bien distinto. Este cambio de titularidad le ocurrió a otras capillas dedicadas a la *Passio Imaginis*, como por ejemplo a la capilla mortuoria de Jordi Sabet en la parroquia de San Miguel de Felanitx a la que acabamos de referirnos. Afortunadamente, dada la calidad del retablo, éste se conservó en el santuario del Salvador de la misma localidad después de que se desmontase la capilla³². Otros retablos no tuvieron tanta suerte: tenemos noticias de que en la catedral de Mallorca hubo igualmente una capilla dedicada a la *Passio Imaginis* con un retablo que no se ha conservado³³. Del mismo modo, la capilla de la *Passio Imaginis* de Valencia fue recubierta en estilo neoclásico en 1745 y la pintura dedicada a la leyenda beritense fue sustituida por el canónigo José Manuel Sanchís de Oribay, con gran pesar del pueblo valenciano, por una tabla dedicada al Santo Buen Ladrón³⁴. No obstante, una publicación de 1672 escrita por el arcediano Juan Bautista Ballester con el objetivo de relatar la milagrosa historia del crucifijo de la parroquia del Salvador de Valencia, del que se decía ser el mismo que los judíos habrían profanado en Beirut, nos deja una jugosa descripción de la capilla de la *Passio Imaginis* de la catedral de Valencia y de la pintura que albergaba:

«está de pincel antiquísimo, pintada la historia del Santo Cristo de Berito, con todas las circunstancias, echada la imagen en el suelo, dentro de una sinagoga, expresados los oprobios de los judíos, y últimamente la lanzada, y el manar a su golpe, sangre y agua; y pintada también la grande hidria, o vaso, más dichoso que las hidrias de las bodas de Caná de Galilea, pues en ellas convirtió Cristo el agua en

³² C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo* (cit. n. 2), 17-28.

³³ G. Llompart, “L’escultura gòtica”, en *La Seu de Mallorca*, Palma de Mallorca 1995, 55.

³⁴ J. Teixidor, *Antigüedades de Valencia. Observaciones críticas donde con instrumentos auténticos se destruye lo fabuloso, dejando en su debida estabilidad lo bien fundado*, Valencia 1895 (hay reimpresión), 222-223, 360. El lienzo se conserva todavía hoy en la capilla, que hoy recibe el nombre del Cristo de la Buena Muerte.

vino, pero esta se llenó de verdadera sangre, vertida del costado de la imagen, y se repartió por todas las Iglesias de la Cristiandad, habiendo obrado innumerables curaciones, y milagros. Y en el cuadro de la parte del Evangelio está pintado el milagro del paralítico, que fue el primero con que se hicieron la experiencia los judíos de la virtud de aquella sangre; y en el cuadro de la parte de la Epístola, está pintado cómo el obispo bautiza los judíos. Y no hay en toda esta ciudad, ni en su reino, y quizás ni en toda España, otra capilla o altar dedicado al suceso de Berito con todas estas circunstancias, solo he visto un lienzo en el trascoro de Santa Catalina Mártir, que significa parte de esto, y muy obscuramente.³⁵»

Más interesante aún que esta descripción es la reproducción de la obra en una estampa a buril a triple página en este mismo libro (fig. 6). La leyenda se ha representado en tres escenas que no siguen un orden cronológico. La parte central contiene la laceración y el ofrecimiento de vinagre con la esponja, el crucifijo ha obrado el milagro ante la sorpresa de los judíos y la sangre es recogida en una vasija. El crucifijo no está de pie en la estancia, como es costumbre en muchas de las representaciones de la *Passio Imaginis*, sino que, como el propio Ballester indica, se encuentra echado en el suelo de la sinagoga. No obstante, podría ser esta también una particularidad de la iconografía de la leyenda en la Corona de Aragón, ya que en la primera profanación con cuchillo del retablo de Felanitx, el crucifijo se hallaba igualmente echado en el suelo (fig. 2). A la derecha de esta tabla se representa el milagro de la sangre: un paralítico en cama y un ciego se curan al aplicársele el divino unguento. El bautismo de los judíos de la parte izquierda del retablo es muy similar al

³⁵ J. C. Ballester, *Identidad de la imagen del S. Christo de S. Salvador de Valencia, con la sacrosanta [...] de Berito en la Tierra Santa [...]*, Valencia 1672, 453-454. En 1709 todavía se conservaba la pintura de la *Passio Imaginis*, Ortí y Mayor la califica de lienzo; ello no obstante, su descripción es muy escueta y es prácticamente un resumen de la descripción de Ballester, luego no deriva de una observación detenida de la obra. Además, la calificación de lienzo podría ser simplemente un término para describir una pintura, véase J. V. Ortí y Mayor, *Historia de la milagrosa imagen de El Santo Christo de San Salvador de Valencia que vino por los años 1250 desde Beryto a esta dichosa ciudad contra las corrientes de su río Turia*, Valencia 1709, 52.

del retablo de Felanitx (fig. 3); varios judíos esperan a un lado de la fuente bautismal, mientras otros están ya dentro recibiendo el sacramento por el obispo Adeodato rodeado de clérigos. Los judíos que reciben el bautismo han perdido también la barba, rasgo propiamente hebreo, tal y como ocurría en el retablo mallorquín. El hecho de que no exista una secuencia cronológica, se debe probablemente a la importancia que se le ha concedido a la profanación y al milagro de la sangre.

La obra valenciana se encontraba en realidad en la capilla mortuoria del siglo XIII del obispo Fray Andrés Albalat. Es muy difícil saber la fecha exacta de la obra, ya que el único dato que nos da Ballester es que se trata de una pintura de “antiquísimo pincel”. Con este testimonio no es posible ser preciso, pero entendemos que debía ser una obra anterior al siglo XVII. Podría argumentarse que fue una obra del siglo XIII de la época de la construcción del sepulcro de Albalat todavía conservado en la capilla. Con todo, las afinidades iconográficas con el retablo de Felanitx nos permitirían pensar que se tratase de una obra del siglo XV. Además, las columnas, vanos y accesos a las estancias de la pintura valenciana son muy similares a los del pináculo del retablo perdido del siglo XV anteriormente mencionado. Resulta fácil imaginar que un buril del siglo XVII hubiese transformado las capuchas, vestimentas y sombreros propios del siglo XV en los que vemos en la actualidad en el grabado de Ballester. Me inclino por lo tanto a pensar que fuese una obra realizada entre finales del siglo XIV y el siglo XV. Dada la división del retablo en tres escenas, lo más probable es que se tratase de una *predella* como la que habría pintado Borrassà a principios del siglo XV para el retablo de San Salvador de Guardiola y que hubiese formado parte de un retablo dedicado a la Pasión, quizás perdido ya en la época en la que Ballester visitó la capilla³⁶.

³⁶ L. Arciniega, “La *Passio Imaginis*” (cit. n. 2), 80-81, piensa que se habría realizado en un periodo de especial violencia antisemita, por lo que propone que se ejecutaría entre el pogromo de 1391 y la disputa de Tortosa de 1413. Mis motivaciones a pensar que sería de entre los siglos XIV y XV son sin embargo en base a argumentos de tipo iconográfico.

Según la leyenda de la *Passio Imaginis* los judíos querían comportarse con el icono con la misma crueldad con la que sus antepasados habían tratado a Cristo en un intento de renovar la Pasión de Jesús. Dicho acto está claramente vinculado a la herencia de la culpabilidad que los mismos judíos habrían asumido en el Evangelio de San Mateo, su malévolamente naturaleza les instigaría a seguir torturando a Cristo a través de su imagen³⁷. Durante la Baja Edad Media encontraremos acusaciones reales a judíos y conversos de querer reinterpretar la Pasión de Cristo sobre una figura o imagen del mismo³⁸. alguna de estas acusaciones es tan absolutamente similar a la leyenda de la *Passio Imaginis*, que parece que nos encontramos con una reactualización de la historia. De esta naturaleza sería el testimonio de Miguel Dalmaçán, clérigo de Zaragoza, cuando al entrar en 1486 en la casa del converso Gonçalvo García de Santa María encontró a un grupo de conversos azotando un crucifijo de madera con el objetivo de renovar los tormentos de Jesús durante la Pasión³⁹. La acusación de profanación de imágenes a conversos y judíos gozó de tal popularidad en la Península Ibérica en la segunda mitad del siglo XV, que los conversos se mostraron reacios a poseer imágenes sagradas por miedo a que los acusasen de profanarlas⁴⁰. De hecho, conservamos varias

³⁷ C. Espí Forcén, “Pilatos se lava las manos. Ambigüedad en la figura del prefecto romano en el arte y el pensamiento medieval”, *Imafronte* 23-24 (2013) 7-17.

³⁸ En 1266 el judío Jahuda de la Caballería fue acusado en la Corona de Aragón de haber maltratado un crucifijo de bronce. Jaime I el conquistador le absolvió de todos los cargos. Para una serie de casos de acusaciones reales de profanaciones de imágenes a judíos, véase C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo* (cit. n. 2), 89-107.

³⁹ Y. Baer, *Die Juden im Christlichen Spanien: Urkunden und Regesten*, vol. 2, Berlin 1929, 464-466; F. Pereda, *Las imágenes de la discordia* (cit. n. 23), 108-109; C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo* (cit. n. 2), 104-105. Felipe Pereda interpreta que probablemente lo que Miguel Dalmaçán vio fue una representación sacra doméstica, una procesión de flagelantes, en la que los conversos se estarían azotando a sí mismos en torno a un crucifijo. Miguel Dalmaçán podría haber presenciado la escena y haberla interpretado bajo los parámetros de la leyenda de la *Passio Imaginis*. Cf. F. Pereda, *Las imágenes de la discordia* (cit. n. 23), 105-108.

⁴⁰ F. Pereda, *Las imágenes de la discordia* (cit. n. 23), 48-53, 102-108.

acusaciones de profanaciones de crucifijos a conversos. En 1484 el converso Juan Falcón es acusado por la Inquisición entre otras cosas de azotar un crucifijo. Entre 1485 y 1486 la conversa María Sánchez de Guadalupe es denunciada por haber arrojado un crucifijo a una letrina. En el mismo 1486 el converso Juan Peraile de Bordonales fue inculpado de haber quemado hostias y crucifijos, entendemos que tendrían por lo tanto un estatus similar como reservorios del prototipo de Jesús. Otro converso, Francisco Valero de Talavera, fue acusado entre 1489 y 1490 de haber lanzado barro a los ojos de un crucifijo⁴¹. La divulgación de la *Passio Imaginis*, sea en el calendario litúrgico o en los retablos que hemos descrito, contribuyó sin duda a la elaboración de dichas acusaciones contra judíos y conversos durante el siglo XV, prueba de ello sería que la acusación de Miguel Dalmaçán sea prácticamente igual a la mítica leyenda bizantina. En Italia la situación no fue en absoluto distinta. Como antaño le habría ocurrido al mítico hebreo de la leyenda de la *Passio Imaginis*, el creciente fervor popular por las imágenes situó a los judíos en una situación de vulnerabilidad a la hora de alquilar casas anteriormente habitadas por cristianos. Entre los siglos XV y XVI los judíos se encontraron en una situación muy delicada a la hora de destruir imágenes cristianas existentes en las casas que arrendaban, ya que podían ser fácilmente acusados de profanación. Muchas veces estas imágenes fueron destruidas con el consentimiento de las autoridades, pero dicho pretexto fue utilizado con malicia en otras ocasiones para acusar a los hebreos de atacar y despreciar las imágenes cristianas. En este contexto podemos entender la realización de dos nuevas pinturas en Boloña durante el primer cuarto del siglo XVI con la representación de la leyenda de la *Passio Imaginis*. En la primera de ella los judíos advierten la presencia del crucifijo en la casa anteriormente habitada por un cristiano, mientras que en la segunda lo apalean. De forma similar a la leyenda del II Concilio de Nicea, los judíos que arrendasen casas cristianas, habían

⁴¹ Y. Baer, *Die Juden im Christlichen Spanien* (cit. n. 39), vol. 2, 516, 447-448, 473, 511; C. Espí Forcén, *Recrucificando a Cristo* (cit. n. 2), 104-107.

de andarse con mucho cuidado en el tratamiento de las posibles imágenes existentes, si no querían sufrir el destino del hebreo beritense⁴².

La asimilación en Occidente de las tesis del II Concilio de Nicea permitió la elaboración de una teoría de la imagen que otorgaba al crucifijo la posibilidad de ser adorado y de provocar milagros similares a los de la Eucaristía. En este contexto, la difusión de la leyenda de la *Passio Imaginis* contribuyó a la consagración de las teorías de Damasceno en la Península Ibérica y en el resto de la Europa cristiana, al mismo tiempo que abría una peligrosa vía a la existencia de violentas acusaciones contra las comunidades de judíos y conversos.

⁴² M. Luzzati, “Sulle tentazioni iconoclaste ebraiche in Italia fra tardo Medioevo e prima età moderna”, en M. M. Donato – M. Ferretti (eds.), “*Conosco un ottimo storico dell’arte*”. Per Enrico Castelnuovo. *Scritti di allievi e amici pisani*, Pisa 2012, 227-238; cf. Idem, “Ebrei, chiesa locale, principe e popolo: due episodi di distruzione di immagini sacre alla fine del quattrocento”, *Quaderni Storici* 54 (1983) 847-877.



Fig. 1: Guillem Sagrera, Retablo de la *Passio Imaginis*, 1442-1447, Felanitx, Mallorca.



Fig. 2: Detalle de la fig. 1



Fig. 3: Detalle de la fig. 1



Fig. 4: Detalle de la fig. 1



Fig. 5: Pináculo de la *Passio Imaginis*, siglo XV, Aragón

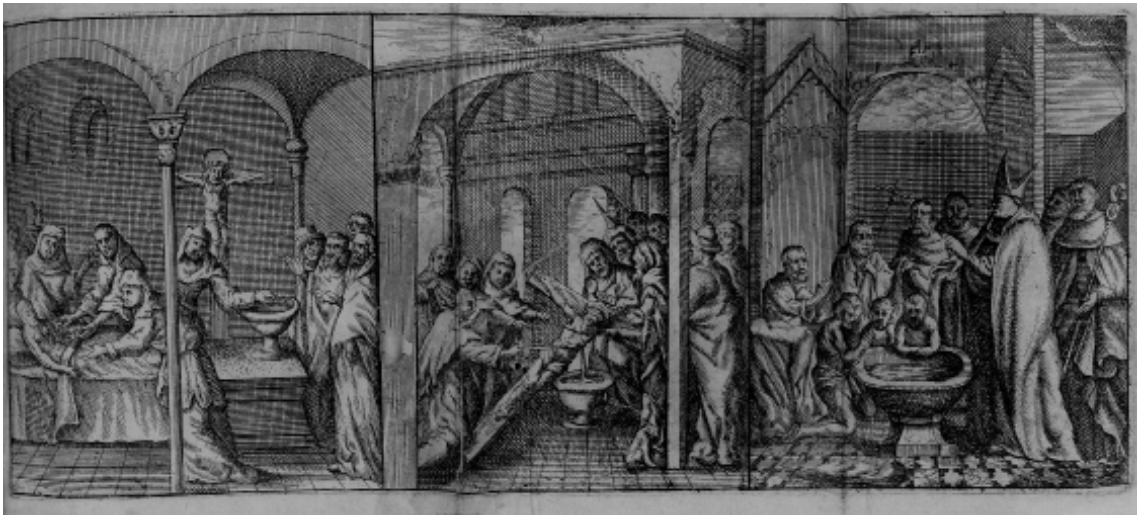


Fig. 6: Grabado del retablo o *predella* de la *Passio Imaginis*, siglo XV, Valencia