

La Biblia de Alba: Los temas antropomórficos de la presencia divina

Keyla García Molina¹

Recibido: 20/15/2018 / Aceptado: 04/08/ 2018 / Publicado: 15/08/ 2018

Resumen: En este artículo nos centraremos en las escenas bíblicas veterotestamentarias (ni las miniaturas preliminares que ilustran el encargo de la biblia, ni las marginalia) con exclusiva atención a la representación de la divinidad, ya que consideramos que es el tema de mayor controversia dentro de la encrucijada judeo-cristiana. Nuestro objetivo es observar de qué manera esta presencia divina se ha plasmado plásticamente y qué soluciones gráficas ha adoptado a lo largo del manuscrito. Para ello analizaremos en primer lugar algunas de las miniaturas que han sido clasificadas como “Dios-Cristo” por la estudiosa Sonia Fellous, señalando las variantes de representación. Posteriormente, propondremos otras imágenes que hemos llamado el “Ángel de Dios” y el “Busto de Dios” y que no fueron incluidas en la clasificación de Fellous como representaciones de Dios, pero que creemos que iconológicamente están relacionadas con la presencia divina. Trataremos de justificarlo por medio de un ejercicio de comparación entre la imagen y el texto que ilustra.

Palabras clave: Presencia divina, teofanía, iconografía divina, Dios-Padre, Ángel de Dios, Busto divino.

[en] The Bible of Alba: The anthropomorphic themes of the divine presence

Abstract: In this article we will focus on the Old Testament biblical scenes (neither the preliminary miniatures that illustrate the bible's commission, nor the marginalia) with exclusive attention to the representation of the divinity, since we consider that it is the topic of greatest controversy within the Jewish-Christian crossroads. Our objective is to observe in what way this divine presence has been plastically shaped and what graphic solutions it has adopted throughout the manuscript. For this we will first analyze some of the miniatures that have been classified as "God-Christ" by the scholar Sonia Fellous, pointing out the variants of representation. Later, we will propose other images that we have called the "Angel of God" and the "Bust of God" and that were not included in the classification of Fellous as representations of God, but that we believe are iconologically related to the divine presence. We will try to justify it by means of a comparison exercise between the image and the text that it illustrates.

Keywords: Divine presence, theophany, divine iconography, God-Father, Angel of God, Divine Bust.

Sumario. 1. Introducción: El encargo de la Biblia de Alba. 2. La Biblia de Alba, una biblia ystoriada. 3. El concepto de presencia divina en el Antiguo Testamento. 4. Dificultades para la representación de la divinidad: aniconismo judío e idolatría. 5. Iconografía de la presencia divina. 5.1. Dios Padre representado como Cristo. 5.1.1. Primer taller: imágenes de Dios en el Pentateuco. 5.1.2. Segundo taller: imágenes de Dios en los libros proféticos. 5.2. Otras manifestaciones iconográficas de la divinidad: el Ángel de Dios y el Busto de Dios. 5.2.1. El Ángel de Dios. Moisés ante las zarzas en llamas. La salida de Egipto. Moisés y los hijos de Israel entonan un himno al Eterno. La identificación del Ángel con la columna de nube y fuego. 5.2.2. El Busto de Dios. Moisés ora a Dios por Miriam, su hermana leprosa. David levanta un altar de sacrificio. Elías y Eliseo acuden a Betel. Elías llevado en un carro. 6. Conclusión. 7. Fuentes y bibliografía.

Cómo citar: García Molina, Keyla (2018), “La Biblia de Alba: Los temas antropomórficos de la presencia divina”, *De Medio Aevo* 12, 119-146.

¹ Investigadora independiente, Madrid.
Email: keylagar@ucm.es

1. Introducción: El encargo de la Biblia de Alba

La Biblia de Alba es un códice escrito *en rromançe*² que pertenece al *corpus* de manuscritos vernáculos más sobresaliente de toda la Europa bajomedieval. Contiene el Antiguo Testamento traducido desde la versión hebrea de las Escrituras con el propósito de preservar con la mayor fidelidad posible la *verdad hebrayca*³ y alejarse de las traducciones que se realizaban en la época desde la latina *Vulgata*. La traducción fue acompañada de una serie de comentarios al texto de tipo exegético repletos de contenido moral y bienaventuranzas explicadas con contantes antítesis⁴.

En el año 1422, D. Luis de Guzmán, Gran Maestre de la Orden de Calatrava, se había instalado en el monasterio de San Agustín de Toledo tras haber librado una campaña contra los musulmanes. En la ciudad toledana existía por aquel entonces una comunidad de judíos, hombres de letras y gran prestigio social entre los que destacaba un personaje llamando Arragel. El encargo de la biblia fue solicitado a través de una carta enviada el 5 de Abril de 1422 por el Maestre a Rabí Mosé Arragel, Este momento está recogido de manera plástica a través de una miniatura de *D. Luys de Guzmán entrega una carta a nombre de "Rrabi Mose"*⁵ (fº1v-a, min. 1)⁶.

El judío le contestó el día 14 de ese mismo mes, mostrando su rechazo a esta petición. Las razones fueron expuestas en su carta a modo de un verdadero tratado teológico. Esta denegación es comprensible ya que el trato con el pueblo judío había sido duro en el pasado cercano: se habían promulgado varios edictos en contra ellos, y la judería toledana había sufrido dos grandes matanzas en los años 1391 y 1412. Por lo tanto, sus excusas no solo fueron de carácter teológico, sino en respuesta a una desconfianza general y recelo hacia los cristianos.

No obstante la negativa, el Maestre insiste en la participación de Arragel. Así comenzó un periodo de persuasión con el fin de llevar a cabo la empresa. El día 18 el judío recibe una segunda carta del Maestre donde se le instaba a conocer al Hermano Arias, el superior de los franciscanos del convento de Toledo, para establecer un vínculo de colaboración con él. Además de la colaboración del Hermano Arias de Enzinas, otros dos teólogos cristianos ayudarían a Arragel con los comentarios del texto bíblico: D. Vasco de Guzmán, arzobispo, y el dominico Juan de Zamora⁷.

² Paz y Meliá, Antonio, y Paz, Julián, 1920-22, "Carta enviada por D. Luis de Guzmán, Maestre de la Orden de Calatrava, al judío y Rabí Mosé Arragel, desde el Monasterio de San Agustín de Toledo, el día 5 de abril del año 1422", en *Biblia (Antiguo Testamento) traducida del hebreo al castellano por Rabí Mose Arragel de Guadalfujara (1422-1433?) y publicada por el Duque de Berwick y de Alba (r/805)*, Madrid, Imprenta Artística, vol. I, p. 1, lín. 6. La obra citada es la primera edición del texto de la Biblia de Alba realizada por Antonio Paz y Meliá y su hijo entre los años 1920 y 22 y publicada por el Duque de Berwick y de Alba.

En el 2012 el profesor hispanohablante Luis Manuel Girón Negrón, catedrático en la Harvard University, anunció el proyecto llamado *The Old Spanish Bible of Rabbi Moshe Arragel*. Consiste en una nueva edición de la Biblia de Alba acompañada de aparato crítico. Para más información ver: Girón Negrón, Luis Manuel y Enrique-Arias, Andrés, 2012, "La biblia de Arragel y la edición de traducciones bíblicas del siglo XV", *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, t. 63, nº 190, pp. 291-310.

³ Pérez Alonso, M^a Isabel, 2011, "Las biblias romanceadas medievales o la aventura de traducir la 'verdad hebrayca' al castellano", *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, vol. 62, p. 392.

⁴ Morreale, Margarita, 1960b, "La Biblia de Alba", en *Arbor*, nº 14, pp. 51-52.

⁵ En: <https://e-spainia.revues.org/docannexe/image/116/img-1.jpg> [Consulta 20/8/17].

⁶ Todas las referencias al folio y número de miniatura que se encuentran en este artículo corresponden con la ordenación recogida en Fellous, 2001, "Lista de miniaturas", en *La Biblia de Alba (Toledo 1422-1433). De cómo rabí Mosé Arragel interpretaba la Biblia para el gran Maestre de Calatrava*, París, Somogy éditions, pp. 379-371.

⁷ Esta supervisión se representa por medio de una miniatura (*Mosé Arragel, entre Fray Arias de Enzinas, padre superior del convento de San Francisco de Toledo, y D. Vasco de Guzmán, arcediano de Toledo* (fº1v-b, min. 2). En: <https://e-spainia.revues.org/docannexe/image/116/img-3.jpg> [Consulta 20/8/17]) donde se muestra a

Pocos días más tarde, el Hermano Arias le escribió para convencerle definitivamente y quitarle las dudas respecto al encargo. Finalmente, Arragel acepta la propuesta y tres días después de recibir la carta del Hermano Arias se presenta en el convento de la ciudad toledana sin poner más excusas para formarse durante quince días en las costumbres cristianas antes de comenzar el manuscrito. Después se instala en Maqueda, población al noroeste de Toledo, donde inicia la biblia en ese mismo año 1422⁸.

Según el colofón, la biblia fue concluida en noviembre de 1430⁹, el mismo año en que se presentó en el convento franciscano para su supervisión por parte de un grupo de teólogos cristianos¹⁰. Como resultado de la revisión, se hicieron algunas correcciones y enmiendas al texto (lo que podría justificar las tachaduras y vacilaciones que encontramos en algunas glosas). Para concluir se añaden los folios iniciales con los preliminares que contienen, entre otras cosas, la correspondencia entre el Maestre y Arragel¹¹.

Este encargo representa un ejemplo de colaboración pacífica entre un comitente cristiano y un erudito judío, en un momento en el que la relación entre ambas confesiones se encontraba en aparente estabilidad, aunque bajo sospecha. Keller describe concretamente la relación entre el Maestre de Calatrava y el judío Arragel de una manera muy positiva: *'In spite of political conflicts and religious*

Arragel entre dos de estos asesores cristianos, en el lado izquierdo D. Vasco de Guzmán con un bonete en la mano, en el lado derecho el Hermano Arias que sujeta un libro (posiblemente haciendo referencia a los clásicos latinos que le suministraba a Arragel); ambos son jerárquicamente mayores en dimensiones y presentan gestos autoritarios.

⁸ Sanz y Díaz, José, 1984, "Moisés Arragel de Guadalajara y su vinculación con Toledo", en *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas de Toledo*, nº 15: 171-178.

⁹ La mayoría de los autores coinciden en que se terminó en el año 1430 (Villanueva, Joaquín Lorenzo, 1791, "Que contiene varios documentos inéditos...", en *De la lección de la Sagrada Escritura en lenguas vulgares*, Valencia, Oficina de D. Benito Monford, p. 136 Y Berger, Samuel, 1899, "Les Bibles castillanes et portugaises", en *Romania*, t. 28, nº 112, p. 525). Sin embargo, Arragel nos cuenta cómo empleo "tiempo de honze años que soy yo ayudado y corregido" (Paz y Meliá, Antonio, y Paz, Julián, 1920-22, *Biblia (Antiguo Testamento...*, Madrid, Imprenta Artística, vol. I, p. 29 lín. 23). Es por esto que se plantea la posibilidad de un error paleográfico en la fecha del colofón que en vez de transcribir la cifra IX, de nueve años de trabajo, se confundiera por XI (Galdós, Romualdo, 1925, "La Biblia de la Casa de Alba", en *Razón y Fe*, t. 73: 236). Otra opción es pensar que Arragel se refirió tanto al tiempo de confección (1422-1430), como de corrección tras ser supervisada (1430-1433), entonces sí habrían pasado once años (Avenzoa, Gemma, 2012, "Mosé Arragel de Guadalajara", en *Diccionario biográfico y bibliográfico del Humanismo español (siglos XV-XVII)*, Francisco Domínguez, Juan (ed.), Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 123-124).

¹⁰ Fellous (2001, 349) afirma que previa revisión en el convento, fue llevada a la universidad de Salamanca donde la examinó el dominico Juan de Zamora.

¹¹ Los preliminares ocupan los primeros veinticinco folios de la biblia y el contenido se distribuye de la siguiente manera: en primer lugar una invocación a Dios -exaltando su unicidad y afirmando que el fin último de la realización de la obra es agradarle-, seguida de los datos concretos del encargo (comitente, autor y personas que colaboraron); en segundo lugar una nota que da paso a la transcripción de la carta de petición de la obra enviada por el Maestre, seguida de la contestación negativa de Arragel, una nueva carta de D. Luis ordenándole la realización del encargo, una carta amistosa del Hermano Arias al Rabino, y finalmente una breve descripción de cómo Arragel se instala en Toledo para comenzar con el pedido. A esto, le sigue prólogo al texto bíblico dividido en una serie de capítulos en los que se habla de criterios del traductor y posibles fuentes de error, añadiendo un glosario de términos hebreos y de latinismos. Los preliminares concluyen con la transcripción de la arenga (esto es, el discurso a su favor con el que el rabino acompañó la entrega de la biblia, donde alaba a la Orden de los franciscanos a la que pertenece el Hermano Arias) y la respuesta del fraile en la que le informa sobre quienes corregirán junto con él la obra, además de informarle de lo grata que era la biblia a la vista y su esperanza en que el contenido fuese igualmente admirable.

Para más información sobre el encargo de la obra consultar: Paz y Meliá, Antonio, 1899, "La biblia puesta en romance por Rabí Mosé Arragel de Guadalfajara (1422-1433) (Biblia de la Casa de Alba)", en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, pp. 5-93.

*differences, the Biblia de Alba reveals Jews and Christians, in close collaboration, pursuing a great scholarly undertaking*¹². En definitiva, la biblia se inserta dentro de un contexto de mecenazgo de obras lujosas por parte de un señor aristocrático con el fin de aumentar su patrimonio y obtener reputación, una situación propia de la vida cotidiana de principios del siglo XV¹³.

2. La Biblia de Alba, una biblia *ystoriada*

La Biblia de Alba es una traducción *ystoriada*¹⁴ de las Escrituras. Se trata del manuscrito con mayor número de ilustraciones dentro del *corpus* de biblias castellanas del siglo XV¹⁵. Contiene un total de 324 miniaturas¹⁶, y sin bien, no todas son de gran calidad técnica, destaca respecto a las biblias coetáneas por su cantidad y variedad. Seis de ellas, las más laboriosas, ocupan un folio entero.

Podemos dividir la totalidad de las miniaturas en dos grupos: las ubicadas en los preliminares del volumen que ilustran el encargo de la obra¹⁷, y las de temas veterotestamentarios que decoran el resto de las páginas. Los libros más ilustrados son *Génesis*, *Reyes*, *Jueces* y *Éxodo* con 46, 42, 32 y 29 miniaturas respectivamente. Mientras que entre los tres profetas, recogen un total de 42 miniaturas¹⁸.

¹² Keller, Adrian, 1992, "The Making of the Biblia de Alba". En *La Biblia de Alba: An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volumen, p. 147.

¹³ Rodríguez Picaeva-Matilla, Enrique, y Pérez Monzón, Olga, 2006, "Mentalidad, cultura y representación del poder de la nobleza calatrava en la Castilla del siglo XV", en *Hispania: Revista española de historia*, vol. 66, nº 222, pp. 119-242.

Para más información consultar: MacKay, Angus, 1992, "Jewish-Christian Relations in Medieval Spain", en *La Biblia de Alba: An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volumen, pp. 27-34; y Ottinger, Rebecca, 2015, "Un último intento de colaboración: Investigación de la Biblia de Alba dentro del contexto histórico", tesis doctoral dirigida por Fox, Dian, Waltham (Massachusetts), The Faculty of the School of Arts and Sciences-Brandeis University.

¹⁴ Paz y Meliá 1920-22, vol. I, 1, lín. 38.

¹⁵ Para más información sobre las biblias iluminadas castellanas ver: Villaseñor Sebastián, Fernando, 2009, *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*. II Premio «Sinodal de Aguilafuente», Colección Beltenebros, nº 24, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua Caja Segovia, Globalia Artes Gráficas; y Pioján, José, 1947, "La miniatura española en los siglos góticos", Vol. XI, en *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid, Espasa-Calpe. S. A, 45 vols, pp. 590-594.

¹⁶ Fellous 2001, 379-371.

Antes del estudio de Fellous, los primeros eruditos de la biblia habían coincidido en que contenía más de 320 miniaturas (Villanueva 1791, 139; Usoz y Río, 1847, *Siglo XV: año de 1430. Notizia de biblia de aquel tiempo en códice MS. en vitela, que hoy existe como propiedad vinculada; en la casa del duque de Alba*, Madrid, [s.e.], p. 20; Eguren, 1859, "Biblia de Alba", en *Memoria descriptiva de los códices notables conservados en los archivos eclesiásticos de España (obra premiada por la Biblioteca Nacional en el concurso público de enero de 1869)*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 26; "Biblia que el Maestre de Calatrava D. Luis de Guzmán mandó traducir en romance y glosar á Rabí Mosé Arrajel, judío de Guadalajara, que la empezó en Maqueda en 1422...", 1898, en *Catálogo de las colecciones expuestas en las vitrinas del Palacio de Liria le publica la Duquesa de Berwick y de Alba*, Condesa de Siruela (BA/6903), Falcó y Osorio, M^a del Rosario-Duquesa de Berwick y de Alba, y Barcia y Pavón, Ángel María, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, p. 324 Y Berger, 1899, 324).

¹⁷ Sáinz de Maza (2007, "Poder político y poder doctrinal en la creación de la Biblia de Alba", en *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* (ejemplar dedicado a: "Images du pouvoir, pouvoir des images dans l'Espagne médiévale [XIe-XVe siècle]"), nº 3, p. 7) asegura que en estas miniaturas no intervino Arrajel. En primer lugar porque el judío se muestra siempre representado en una actitud de total sumisión a su comitente. Y en segundo, porque la manera de representación utilizada para el Maestre, propia de la iconografía regia (pose mayestática y comparándose con el rey Salomón) es un modelo que no hubiera sido aprobado por Arrajel.

¹⁸ Fellous 2001, 232.

La estudiosa Fellous¹⁹ reconoce la existencia de dos talleres o *ateliers* principales que trabajan por cuadrillas, lideradas por un maestro pintor que tiene a su cargo un grupo de aprendices, tanto dibujantes como coloristas²⁰. Esta dualidad confiere a las miniaturas un carácter heterogéneo, de manera que ni la técnica, ni el estilo, ni el colorido es igual en todo el manuscrito. El criterio establecido es el estético o iconográfico:

El primer taller es de influencia toledana, o “maestro del amarillo intenso”. Caracterizado por representar un realismo crudo y utilizar colores con mucho contraste. Produjo un total de 172 miniaturas. Decora todo el Pentateuco y los libros históricos (mins. 6-222²¹). Corresponde con la primera parte de las miniaturas, que fueron realizadas por una cuadrilla de pintores judíos liderados por Arragel (exceptuando las dos miniaturas de Cristo añadidas posteriormente) seguramente en Maqueda. Aun siendo judíos estarían acostumbrados a realizar encargos tanto para sus correligionarios como para cristianos.

El segundo taller es el del “pintor de parma”, de influencia francesa. Es más rico que el primero en el sentido de que utiliza más fuentes judías, sus composiciones son más complejas, y la armonía entre las fuentes judías y los atributos cristianos está muy bien conseguida. Produjo un total de 145 miniaturas. Es autor de las miniaturas del *Prólogo* (mins. 1-5), la *Creación del mundo con zodiaco* (fig. 6), que es una copia parcial de la *Visión de Ezequiel* (f°320rab, min. 245.), el *Trono de Salomón* (f°235r, min. 184) y las que decoran los libros desde Ezequiel hasta el final (mins. 245-324). Fellous²² propone que los artistas eran cristianos y fueron también liderados por Arragel que les persuade a utilizar modelos judíos.

Taller de baja calidad técnica. Realiza las ilustraciones de los libros de Isaías y Jeremías (mins. 223-244). Su manufactura es distinta a los dos primeros talleres aunque la utilización constante del tono malva lo acerca al segundo taller²³.

3. El concepto de *presencia divina* en el Antiguo Testamento

Según el relato de las Escrituras, Dios se ha manifestado al ser humano de forma progresiva. Para la Historia del Arte esto se nos antoja muy interesante, ya que esta revelación se ha plasmado de una manera visual.

En el principio de la historia de la humanidad, concretamente en el relato de la creación, se nos narra cómo Adán y Eva habitaban en perfecta comunión con Dios. Una situación que cambia radicalmente con la entrada del pecado en el mundo cuando ambos son expulsados del Paraíso, y por tanto, alejados de la presencia

Además existe una decoración menor de orlas e iniciales de libro, capitales de menor entidad y rúbricas que enuncian los capítulos o describen las miniaturas, de las que no nos ocuparemos en este artículo.

¹⁹ Fellous inaugura el siglo XXI con *La Biblia de Alba (Toledo 1422-1433). De cómo rabí Mosé Arragel interpretaba la Biblia para el gran Maestro de Calatrava*, una completísima publicación que incluye un estudio profundo de las miniaturas: define los talleres que participaron en el encargo (pp.119-122), escribe un capítulo entero sobre las miniaturas de los tres grandes profetas -Isaías, Jeremías y Ezequiel (pp.191-230)-, presenta el programa iconográfico completo y añade a su catálogo razonado de 1992 varias explicaciones (pp.233-244), y posteriormente realiza un análisis tipológico con una división entre las ilustraciones literales, la iconografía de tipo judío, las miniaturas de tipo cristiano, las ilustraciones sincréticas (pp.245-334), para terminar con una reflexión en torno a la figura de Arragel y su participación en la miniaturas (pp.335-346). Podemos decir que es la obra definitiva, ya que resuelve todas las teorías planteadas anteriormente. Después de esta, las publicaciones han sido siempre recopilatorias.

²⁰ Fellous, Sonia, 1992b, “The Artists of the Biblia de Alba”, en *La Biblia de Alba: An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volume, pp. 69-71, Y Fellous, 2001, 119-123.

²¹ Véase nota a pie de página nº5.

²² Fellous 1992b, 72.

²³ Fellous 2001, 236.

divina: “el hombre y su mujer se escondieron de la *presencia de Jehová Dios* entre los árboles del huerto” (Gén. 3:8). Posteriormente los patriarcas -Abraham, Isaac y Jacob- tratarán de volver a acercarse a Dios mediante sacrificios ofrecidos en altares.

Sin duda, el más privilegiado será Moisés al que Dios se le aparecerá por medio de una zarza ardiente para ordenarle que guíe a su pueblo a través del desierto. La *presencia de Dios* acompañará al pueblo por medio de una columna de nube y fuego (“Y Jehová iba delante de ellos de día en una columna de nube para guiarlos por el camino, y de noche en una columna de fuego para alumbrarles, a fin de que anduviesen de día y de noche” Éx. 13:21), y el Ángel de Dios (“y yo enviaré delante de ti el ángel” Éx. 33:2). Esto es muy importante desde el punto de vista iconográfico porque significa que Dios se muestra de manera visible en ocasiones esporádicas.

Esta proximidad entre Dios y su pueblo se verá truncada con la práctica de la idolatría por parte de Israel. Moisés intercede por el pueblo rogando la *presencia de Dios* para continuar el viaje: “Si tú mismo no vas a acompañarnos, no nos hagas salir de aquí” (Éx. 33:15). El Señor accede a la petición y les ordena la construcción de un santuario: “Y harán un santuario para mí, y habitaré en medio de ellos” (Éx. 25:8). Cuando el tabernáculo se levanta, Dios envía su *presencia* constante en ese lugar: “Entonces una nube cubrió el tabernáculo de reunión, y la gloria de Jehová llenó el tabernáculo” (Éx. 40:34)²⁴.

Dejando atrás los tiempos del Antiguo Testamento, el Cristianismo del siglo I d.C. ofrece la mayor teofanía nunca antes vista: Dios mismo se hace carne y habita entre los hombres; su presencia es innegable. Tras cumplir con su obra redentora, Jesús regresa a los cielos, dejando su presencia permanente en la tierra por medio del Espíritu Santo. Así como la presencia de Dios había llenado el tabernáculo -y luego éste pasó a ser fijo, conformando el templo-, ahora el creyente pasaba a ser simbólicamente el templo, donde habitaba el Espíritu de Dios. Como dicen las Escrituras: “¿O ignoráis que vuestro cuerpo es templo del Espíritu Santo, el cual está en vosotros, el cual tenéis de Dios, y que no sois vuestros?” (1 Corintios 6:19).

4. Dificultades para la representación de la divinidad: aniconismo judío e idolatría

El pueblo judío y por ende, cualquier tipo de manifestación artística propia, ha seguido una tradición anicónica fundamentada en la Ley de Moisés. Dentro del Decálogo -la norma de fe y conducta más importante para el pueblo-, el segundo mandamiento reza así: “no tendrás dioses ajenos delante de mí” (Éx. 20:3). Esto quiere decir que el Señor prohibía adorar a cualquier otro dios que no fuera Él. Sin embargo, uno de los temas más recurrentes en el *Pentateuco* es precisamente la idolatría: “Guardad, pues, mucho vuestras almas; pues ninguna figura visteis el día que Jehová habló con vosotros de en medio del fuego; para que no os corrompáis y hagáis para vosotros escultura, imagen de figura alguna...” (Dt. 4:15-16).

En el periodo medieval, Maimónides se esforzará por confirmar la incorporeidad de Dios. Comienza su *Guía de los Perplejos* definiendo las palabras “imagen” (*selem*) y “semejanza” (*dem*), como conceptos abstractos creados por el ser humano, y no como manifestaciones físicas con apariencia de figura o forma. Dice así:

“[Algunos] piensan que las palabras ‘hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza’, dan a entender que Dios tenga forma de ser humano y que sea, por consiguiente, corpóreo. Los que se aferran a esta opinión, piensan en Dios imaginándose como si tuviera cuerpo, con cara y miembros, parecido a ellos, sin

²⁴ Hoff, Pablo, 1978, *El Pentateuco. Comentarios bíblicos*, Florida, Editorial Vida, pp. 11-163 y Drane, John, 1986, “La fundación de la nación”, en: *El Antiguo Testamento: los relatos*, Navarra, Editorial Verbo Divino, pp. 29-29.

admitir otra diferencia, sino que Él les excede en grandeza y esplendor, y que su substancia no es carne y sangre”²⁵.

En el sentido intelectual, Maimónides plantea que el ser humano está hecho a “imagen y semejanza” de Dios, pero no que Dios tenga un cuerpo y posea una forma. No obstante, a diferencia de los judíos, la idea de la “encarnación” dio al artista cristiano la posibilidad de asemejar a Dios -en su forma de Cristo-, al ser humano.

A pesar de las prohibiciones explícitas el pueblo israelita cae una y otra vez en idolatría: constantemente adora a las divinidades de Próximo Oriente como Baal o Ashtaroth (1ª R. 7:3), o a la serpiente de bronce, la que Moisés mandó destruir cuando los israelitas traían ante ella incienso (Nm. 21:8). Además, muchos grandes personajes bíblicos son conocidos precisamente por ser idólatras, como Mica (Jue. 18:18) o el sabio rey Salomón (3º R. 11). La idolatría ha sido la piedra de tropiezo constante para los judíos. Esto se debe a que la prohibición intentó remediar algo que todo hombre buscaba: poder adorar a un Dios visible. Y de este problema no quedaron exentos los judíos medievales ni los cristianos con los que convivían.

La *Biblia de los Cruzados* (Biblioteca Pierpont Morgan, Nueva York, Ms. 638), un Antiguo Testamento francés de mitad del siglo XIII nos revela la lucha iconoclasta dentro del mundo judío a través de la historia de Gedeón. El padre de éste había construido un altar a Baal, Gedeón junto con sus hombres responden en obediencia a Dios y destruyen el altar y sus ídolos, construyendo en su lugar un altar al Señor (Jue. 6: 25-27). Otro ejemplo de esta guerra contra la imagen la podemos encontrar en la *Biblia de Holkham* (Biblioteca Británica, Londres, Add. Ms. 47682) escrita sobre la mitad del siglo XIV. Esta vez se trata de un acontecimiento extrabíblico: el emperador Adriano sustituye el arca del templo de Jerusalén por una estatua de sí mismo. Entonces, un fariseo enfurecido marcha contra la estatua con un hacha y la destruye. Como consecuencia el emperador quema toda la ciudad y expulsa a los judíos.

A pesar de esta lucha contra la idolatría, observamos que los judíos idean otro tipo de imagen alejada de las formas occidentales para la representación de la divinidad. Lo hace a través de objetos sagrados, como el arca de la Alianza o el mismo tabernáculo o templo. Las Escrituras nos revelan que dentro de la concepción judía, un objeto inanimado como el tabernáculo, estaba lleno de la presencia de Dios y por lo tanto, de alguna manera la representaba. No obstante, algunos de estos objetos sagrados rozaban la prohibición aunque sin traspasarla. Por ejemplo, la representación de los querubines en el arca de la Alianza realizados por el artista judío Beseleel. Algunos eruditos judíos sí tenían cierta problemática porque guardaban semejanza con la figura humana. Otros en cambio, afirmaban que los ángeles estaban exentos de la prohibición mosaica porque ni vivían en el aire, ni en el mar o la tierra²⁶.

De esta problemática no queda exenta la Biblia de Alba: una de las razones por las que Arragel rechaza el encargo es porque se niega a representar la divinidad²⁷, ya que se le pidió una traducción *ystorizada* (esto es, iluminada). Para los judíos

²⁵ Valera, Fernando (ed.), 1947, *La Guía de los Descarriados. Tratado del conocimiento de Dios, de Maimónides*, Méjico, Editorial Orión, cap. I, [s. p.].

²⁶ La Ley prohibía la “efigie de varón o hembra, figura de animal alguno que está en la tierra, figura de ave alguna alada que vuela por el aire, figura de ningún animal que se arrastre sobre la tierra, figura de pez alguno que haya en el agua debajo de la tierra” (Dt. 4: 16-18). Camille, Michael, 2000, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Ediciones Akal, p. 184.

Si indagamos un poco en el asunto, nos daremos cuenta que realmente los judíos no eran tan ajenos a la representación de imágenes. Una excepcionalidad en que el judaísmo adoptó un modo de representación figurativa es el caso de la sinagoga de *Dura Europos* (245 d.C.) en Irak, repleta de imágenes de escenas veterotestamentarias.

²⁷ Se trata de la “carta excusatoria” de Mosé Arragel en respuesta al Maestro, enviada desde la villa de Maqueda, el día 14 de abril del año 1422. En Paz y Meliá 1920-22, vol. I, capítulo XII, 10-11.

“Dios es incorporeo syn ninguna forma a nos comprehendibile nin a la natura angelical” (5)²⁸, y como bien explica Arragel -siguiendo un argumento de la filosofía metafísica- “la imagen ocupa lugar, e quien ocupa lugar el lugar es mayor que el, e por consequencia será Dios finido” (11-12). El judío confronta la práctica cristiana, ya que de manera contraria a como se exige en las Escrituras, los cristianos ilustran con imágenes “templos y ystorias [libros]” (29), y aunque con un fin didáctico, “apropian ymagen humana” (40) a Dios. De hecho, en esto precisamente consiste la doctrina cristiana del misterio de la encarnación, que Dios se hizo hombre y adoptó forma de siervo. No obstante, “los judios a esto todo non sson conformes, que non entienden nin creen que Dios humanidat rescebido auer” (32-33). Por lo tanto, para Arragel, como buen creyente que es, dibujar imágenes supondría “en mi ley pecar” (41). Concluye diciendo que le es imposible cumplir con ese punto, a no ser que se le obligara a ello: “remanesçeria el mandar, lo qual a mi [syn cargo] es muy impossyble” (42-43).

Al responder a su carta, El Hermano Arias Enzina, aun siendo comprensivo por su parte, no duda en llamarle la atención sobre la iluminación del manuscrito tachándole de “enduresçido judio” (45). El franciscano defiende el tratamiento de la imagen dentro del mundo cristiano diciendo que ellos reconocen la esencia divina e incorpórea de Dios: “la egleja rromana mucho mejor lo tiene esto [“que la esençia diuina es incorpórea syn ninguna semejança”] e cree que vosotros los judios, e por mayores fundamentos” (42-43), pero que las representaciones son necesarias para ayudar recordar a los cristianos el misterio divino, ya que no podemos olvidar que Dios se hizo hombre y lo vimos: “ssy en Dios ponemos figura, es quanto a la humanidat, por la passion que resçibio, e en los ystoriales figurase assy a fin de a los christianos esto assy a la memoria traer” (43-45)²⁹.

El Hermano Arias da la opción a Arragel de liderar a un grupo de pintores con el fin de “en las ystorias poner figura en Dios” (46). El acuerdo se cierra de esta manera y el judío queda absuelto de realizar las ilustraciones, aunque esto no se cumplirá estrictamente. Ya que a pesar de la negativa de Arragel, muchos factores indican que definitivamente sí influyó en los artistas a la hora de elegir y confeccionar las ilustraciones, bien por iniciativa propia o cediendo bajo la presión de sus superiores.

Fellous³⁰ afirma que “con toda certeza, Arragel supervisó el trabajo de los copistas y de los pintores”. En un principio, el primer taller muestra inequívocamente la marca de la presencia de Arragel, dado que las representaciones son en su mayoría de origen judío. Sin embargo, en el segundo taller, aunque priman las representaciones que siguen modelos iconográficos cristianos, éstas están repletas de reminiscencias a las fuentes judías, lo que ha llamado mucho la atención de los investigadores³¹. Independientemente de la religión a la que pertenecieran los artistas y la influencia que ésta ejerció en el modo de representación, en este artículo nos centraremos en las imágenes divinas de tipo antropomórfico, algunas claramente de “tipo cristiano” y otras más cercanas a la concepción judía.

²⁸ La numeración entre paréntesis que aparece en el texto en este apartado se corresponde con el número de línea de la carta nombrada.

²⁹ Se trata de la Conclusión de la negociación: carta final del Maestre enviada desde el Monasterio de San Agustín de Toledo, el día 18 de abril de 1422, y carta del Hermano Arias enviada el día 25 de abril del mismo año, ambas dirigidas a Mosé Arragel. En Paz y Meliá 1920-22, vol. I, capítulo XV, 14-15.

³⁰ Fellous 2001, 337.

³¹ El estudioso alemán Nordström investigó la influencia que tuvo la exégesis judía en la creación de las ilustraciones de la biblia. En: Nordström, Carl Otto (1967). *The Duke of Alba's Castillian Bible: study of the rabbinical features of the miniatures*. Upsala: Almqvist & Wiksell.

5. Iconografía de la presencia divina

5.1. Dios Padre representado como Cristo

5.1.1. Primer taller: imágenes de Dios en el *Pentateuco*

De entre las 172 miniaturas que fueron pintadas por el primer taller, tan solo 2 de ellas representan a la divinidad en su forma antropomórfica³². Este primer taller, como se ha señalado anteriormente, estaría compuesto por artistas judíos. Es por esto que en la parte inicial del manuscrito -que corresponde con el *Pentateuco*-, la representación divina es tan escasa. Dios representado como Cristo aparece por primera vez en el *Génesis*, en el *Ciclo de Adán y Eva* (fig. 1) -se trata de una escena sinóptica en la que Cristo se muestra insuflando el aliento de vida, bendiciendo a la pareja, mostrándoles el árbol del conocimiento y finalmente acusándoles de haber probado del fruto prohibido-, y en el *Ciclo de Caín y Abel* (fig. 2)- una escena doble donde Cristo recibe la ofrenda de Abel, y posteriormente acusa a Caín de haber asesinado a su hermano-



Fig. 1. *Ciclo de Adán y Eva* (f°28r, min.7)³³

Fig. 2. *Ciclo de Caín y Abel* (f°29vab, min.8)³⁴

La introducción de Dios en estas imágenes está justificada por la cercanía a los ciclos de la creación del hombre que habían sido corrientes durante toda la Alta Edad Media dentro de la imaginería cristiana. Los artistas habrían copiado estos conocidos modelos de otras biblias y otras fuentes en general.

Las otras dos representaciones de Dios están contenidas en el libro del *Éxodo*, en la miniatura *La salida de Egipto* (fig. 3), y al final del *Deuteronomio* con *La muerte de Moisés* (fig. 4).

³² Fellous afirma que son 2, al considerar el *Ciclo de Adán y Eva* (fig.1) como una sola representación. “El tipo cristiano”, en Fellous 2001, 239.

³³ Todas las imágenes incluidas en el presente artículo han sido extraídas del facsímil: *La Biblia de Alba: An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, 1992, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volumen. Existen algunas excepciones que serán debidamente indicadas.

³⁴ Imagen procedente de: <https://anagasto.files.wordpress.com/2012/01/cain-and-abel.jpg> [Consulta: 4/05/2018]



Fig. 3. *La salida de Egipto* (f°67vb, min. 67)



Fig. 4. *La muerte de Moisés* (f°163r, min. 107)

Lo característico de estas últimas, es que no fueron incluidas en el primer momento en el que se ilustró el episodio, sino que fueron añadidas posteriormente por artistas del segundo taller, al darse cuenta de lo “poco cristiano” que parecían las miniaturas de la parte inicial del manuscrito³⁵. En *La Salida de Egipto*, Dios aparece ocupando el espacio que correspondería al texto, la parte inferior de la columna b. En *La muerte de Moisés*, la figura divina se ubica en la parte superior de la composición, en la última línea de la columna b que, de nuevo, corresponde con el espacio del texto. Fue añadido posteriormente a la copia del texto, es más expresivo que en las demás manufacturas del primer taller, sus matices y colores son distintos, y su túnica es verde. El texto bíblico dice que fue Dios quien enterró a Moisés y es por esto que la imagen debía representar el episodio tal y como se narra³⁶.

5.1.2. Segundo taller: imágenes de Dios en los libros proféticos

La segunda parte del manuscrito fue ilustrada por un taller de artistas cristianos, por ello la inclusión de la figura divina forma parte integrante del programa

³⁵ Fellous 2001, 239.

³⁶ Fellous (“El tipo cristiano”, en Fellous 2001, 239) añade una quinta representación de Dios en el *Éxodo*, en la miniatura de *El manto del Sumo Sacerdote* (f°79rb, min. 81), como un Dios añadido. Sin embargo, no encontramos en esta imagen la figura de Dios. A no ser a través de una prefiguración cristológica del Sumo sacerdote, pero esto se trataría de un concepto iconológico y no iconográfico, por ello no entendemos su relación con la representación antropomórfica de Dios.

iconográfico donde se plasma en forma de “Cristo en Majestad” presidiendo muchas de las escenas veterotestamentarias. Dios aparece representado en su forma antropomórfica como Cristo en 16 ocasiones aunque con múltiples variantes. Es interesante comprobar cómo estas representaciones están distribuidas exactamente una por cada libro profético. Así los profetas mayores -Isaías, Jeremías, Ezequiel y Daniel-, como los menores -Joel, Amós, Jonás, Miqueas, Zacarías- tienen al menos una representación de la figura de Dios³⁷. Entendemos que los profetas eran los voceros de Dios, aquellos que anunciaban al pueblo su mensaje, y que Dios se les manifestaba por medio de visiones para comunicárselo. Parece obvio que la presencia divina deba de tener en estas miniaturas un espacio. También asoma la figura de Dios en la escena de *Satán y sus hijos ante el Eterno* (min. 300) -del libro de *Job*-, y en la *Oración de Nehemías por los judíos de Jerusalén* (min. 319). Suman un total de 16 representaciones de Dios con forma antropomórfica.

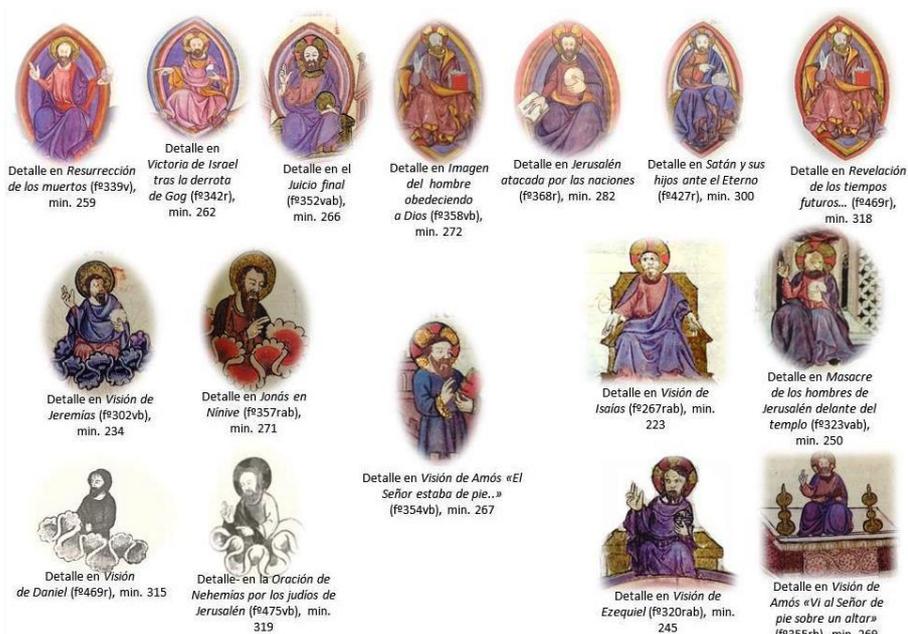


Fig. 5. Dieciséis representaciones de Dios-Cristo por el segundo taller³⁸

Si comprobamos en el texto o en las rúbricas de las imágenes quién es el sujeto de la acción veremos que no existe una correspondencia con respecto a lo que se ha representado. Esto es, la relación entre texto e imagen en cuanto a la identidad de la divinidad es dispar. A pesar de que el texto nos dice que el hacedor de las acciones

³⁷ Isaías, *La visión de Isaías* (f°267rab, min. 223); Jeremías, *Visión de Jeremías* (f°302vb, min. 234); Ezequiel, *La visión de Ezequiel* (f°320rab, min. 245), *Masacre de los hombres de Jerusalén delante del templo* (f°323vab, min. 250), *Resurrección de los muertos* (f°339v, min. 259), *Victoria de Israel tras la derrota de Gog* (f°342r, min. 262); Joel, *Juicio Final* (f°352vab, min. 266); Amós, *Visión de Amós* “el Señor estaba de pie sobre el muro vertical llevando una plomada en su mano” (f°354vb, min. 267), *Visión de Amós* “vi al Señor de pie sobre un altar” (f°355rb, min. 269); Jonás, *Jonás en Nínive* (f°357rab, min. 271); Miqueas, *Imagen del hombre obedeciendo a Dios* (f°358vb, min. 272); Zacarías, *Jerusalén atacada por las naciones* (f°368r, min. 282); Job, *Satán y sus hijos ante el Eterno* (f°427r, min. 300); Daniel, *Visión de Daniel: le tribunal divin* (f°465vab, min. 315), *Revelación de los tiempos futuros hecha a Daniel en las orillas del Tigris* (f°469r, min. 318); Nehemías, *Oración de Nehemías por los Judíos de Jerusalén* (f°475v, min. 319).

³⁸ Imágenes extraídas de *La Biblia de Alba: An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, 1992, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volumen. Con excepción de las miniaturas número 315 y 319 procedentes de *Biblia de la Casa de Alba (romanceada)*, Casa Moreno, Archivo Español de Arte, 1893-1953, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE). http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do?jsessionid=D28670D41674E0C861D6715285BF28FA?buscador=porCampos [Consulta 20/8/17]

es Dios el Padre (“nuestro Señor Dios” o simplemente “el Señor”), y las rúbricas nos indican lo mismo (“dios” o “el Señor”), vemos ilustrado en 17 ocasiones a Dios-Cristo.

Esta iconografía de Cristo está justificada por la intervención de artistas cristianos que buscaban adecuar el Antiguo Testamento a su fe católica. La Biblia de Alba no es la primera en la que vemos el uso de la figura de Cristo en escenas del Antiguo Testamento. Encontramos ejemplos en otros soportes como el *Tapiz de la Creación* de Gerona, datado entre los años 1096 y 1101 o en el *Ciclo de la Creación* de la Catedral de Chartres de principios del siglo XIII.

Este fenómeno ya fue definido por Réau³⁹ como la fusión iconográfica de las dos primeras personas de la Trinidad. El famoso iconógrafo francés afirmó que:

“Esta amalgama de dos persona divinas es menos frecuente en el arte de Occidente. No obstante, pueden citarse numerosos ejemplos. Hasta su encarnación y misión redentora, Cristo no tiene personalidad distinta: consustancial con el Padre, se confunde con este”⁴⁰.

Es bastante común y se utiliza sobre todo para la ilustración de un tipo de obras bíblicas que trataban de explicar el Antiguo Testamento a la luz del Nuevo. Es lo que se conoce iconográficamente como tipologías cristológicas, un método de interpretación de los acontecimientos veterotestamentarios considerados “prefiguraciones” o “tipos” de Cristo. Se recurre a algunos eventos y personajes del Antiguo Testamento para evidenciar la correspondencia que tienen con las acciones y figura de Cristo. Las tres principales categorías de estas biblias son: la *Bible Moralisée*, de la que se conocen 7 ejemplares realizado cerca de París entre los años 1220 y 1480; la *Biblia Pauperum* o “Biblia de los pobres”, una biblia con más de 80 manuscritos distintos -muchos de ellos ilustrados-, los más antiguos datan de la primera mitad del siglo XIV del área austriaca, y confirman la popularidad de esta biblia y su permanencia en el tiempo; y *Speculum Humanae Salvationis* o el “Espejo de la Salvación”, la obra más difundida en el Medievo, que surge en Italia a finales del XIII principios del XIV⁴¹.

El caso por antonomasia de la Biblia de Alba lo encontramos en el episodio de la creación del hombre (fig. 1), donde Dios Padre es representado con un nimbo crucífero propio de la caracterización de Jesucristo: se trata de una aureola cuarteada que combina el dorado con el rojo, creando la forma de una cruz. Respecto a sus atributos se representa siempre barbado, variando la dimensión y color de la una barba, que demuestra su status y madurez. Dios el Padre da vida con su soplo divino al hombre, crea a la mujer de la costilla de éste y les ordena a ambos que no coman del Árbol del Conocimiento, pero su apariencia es la de Cristo. En este sentido, Fellous⁴² ha querido interpretar su indumentaria de la siguiente manera: la túnica dorada simboliza su naturaleza divina, mientras que la capa azul púrpura que la cubre, simboliza su naturaleza humana (así es cómo la divinidad de Dios queda humanizada en la figura de Cristo).

Si bien Fellous⁴³ en su clasificación denominó todas las representaciones anteriores como “Dios”, siendo la mayoría de ellas imágenes de Dios-Cristo, podemos encontrar diversificación entre las 21 representaciones que conforman el total de las identificadas por la estudiosa. A continuación trataremos de definir algunas de estas variantes iconográficas⁴⁴:

³⁹ Réau 2007a, 31-32.

⁴⁰ Réau 2007a, 31.

⁴¹ Fingernagel, Andreas y Gastgeber, Christian, 2015, *Il libro delle bibbie, Le più belle bibbie miniate del medioevo*, China, Taschen Bibliotheca Universalis, pp. 330-334. Aunque es cierto que la biblia no entra dentro de esta categoría, sí consideramos que la iconografía de aquellas influyó en ella. Para la correspondencia entre los dos Testamentos ver el capítulo de Réau 2007b, 230-235.

⁴² Fellous 1992a, 80-81.

⁴³ “El tipo cristiano”, en Fellous 2001, 239.

⁴⁴ No vamos a tratar en este artículo las fórmulas iconográficas para la representación completa de la Trinidad, sino las manifestaciones de las personas de la Trinidad de manera separada. Con excepción de que no hemos identificado ninguna imagen del Espíritu Santo. Aunque la

1. La mayoría de las representaciones muestran a un Dios con nimbo crucífero, por lo que han sido identificadas por Fellous en su catálogo como *God-Christ*⁴⁵. Tan solo 4 de ellas presentan a Dios con nimbo dorado⁴⁶.

2. En cuanto a su ubicación en el espacio, de manera general aparece en la parte superior de la composición, en el centro -como Pantocrátor en mandorla en las visiones de los profetas-, (7 veces) o a un lado -si surge de un cúmulo de nubes estilizadas, normalmente en los libros del *Pentateuco* (7 veces)-. También se le representa entronizado, bien en trono completo o sobre escabel (6 veces). Tan solo se le muestra formando parte integrante de la escena y en contacto con la parte terrenal en un episodio “histórico” y no profético, en el *Ciclo de Adán y Eva* (fig. 1).

3. Respecto a la gestualidad, debemos saber que la mano de Dios-Cristo es siempre parlante: muestra el símbolo de la bendición latina de los tres dedos extendidos (15 veces), señala con su dedo índice (4 veces) y en otras ocasiones utiliza sus manos para acciones como insuflar vida (*Ciclo de Adán y Eva*, fig. 1), recibir la ofrenda de Abel (*Ciclo de Caín y Abel*, fig. 2) o sostener la columna de fuego (*La salida de Egipto*, fig. 3).

4. De manera general viste indumentaria púrpura, el color más utilizado para representar la divinidad. Los tonos van desde el rojo hasta el azul. Normalmente le vemos con túnica roja y un manto azul, que a veces cubre todo su cuerpo. Siempre se le muestra barbado -medio o largo- y con cabellos de colores diversos, que van desde el rubio claro hasta el marrón oscuro.

5. Referente a los atributos que sustenta encontramos el orbe o globo imperial que simboliza su potestad y autoridad sobre todo lo creado (10 veces) y el libro rojo (3 veces). El orbe es una representación de la tierra en forma de T-O, y es prácticamente la misma que se utiliza en los mapas cartográficos durante los siglos XIII al XV para la representación del globo terráqueo. Esta tipología es de origen antiguo, y es retomada por Isidoro de Sevilla con una perspectiva cristiana. Representa el ecúmene dividido por dos ejes en T (el eje horizontal simboliza el Mediterráneo, y el eje vertical, los ríos Nilo y Tanai -actual Don-, que era una continuación del primero). La masa de tierra se divide en 3 espacios, correspondientes con los 3 continentes (Asia se encuentra arriba, Europa a la izquierda, y África a la derecha). Esta imagen se convierte en el ideograma *Terrarum Orbis* que representa la totalidad del espacio conocido. La división de la tierra responde a la tradición cristiana que concibe el mundo de manera tripartita: la descendencia de Noé (tras el diluvio) puebla la tierra, Sem se estableció en África, Jafet en Europa y Cam en África⁴⁷.

Este orbe en forma de T-O, aparece en *La muerte de Moisés* (fig. 4) en las manos de Dios-Cristo, pero también se utiliza en otro tipo de composición, que reproduce la tipología de la “rueda del mundo” y que fueron creadas por el segundo

Trinidad no aparece representada, el dogma trinitario sí es un tema comentado en las glosas de la biblia. La actitud de Arragel hacia esta temática es bastante reticente, menciona la Trinidad como dogma cristiano pero no entra en detalles. Por ejemplo, en el comentario del pasaje de *Génesis* (1:26) cuando se dice “fagamos” al hombre, sabemos que desde el punto de vista cristiano, el plural de este verbo, se interpreta como las tres personas de la Trinidad, mientras que el judío defiende que el hebreo (*na'aseh*) se refiere a que Dios siguió el consejo de los ángeles para la creación del hombre (esto se encuentra en la literatura judía como el *Talmud*, el *Tratado Sanedrín* y *Zohar*) Fellous 2001, 171.

⁴⁵ Fellous, Sonia, 1992a, “Catalogue Raisonné of the Miniatures”, en *La Biblia de Alba: An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volumen, pp. 79-146.

⁴⁶ Estas son las miniaturas de *La Salida de Egipto* (fig.3, f°67vb, min.67), la *Visión de Jeremías* (f°302vb, min.234) y *Jonás en Nínive* (f°357rab, min.271).

⁴⁷ San Isidoro de Sevilla establece este modelo tripartito de división de la tierra en su obra *Etimologías*, que se utilizará durante toda la Edad Media. Un ejemplo de este modelo lo podemos encontrar en un incunable de la primera edición impresa en Augsburgo por Guntherus Ziner en 1472 (capítulo 14, *De terra et partibus*). En: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/T and O map Guntherus Ziner 1472.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/70/T_and_O_map_Guntherus_Ziner_1472.jpg) [Consulta: 08/05/2018].

taller. Se trata de la *Creación del mundo con el zodiaco* (fig. 6), una miniatura inspirada en fuentes extrabíblicas, que no representa la creación del mundo en escenas divididas por cada día de la creación, como es común en otras biblias coetáneas⁴⁸.



Fig. 6. *Creación del mundo con zodiaco* (f°26va, min. 6)



Fig. 7. *La visión de Ezequiel* (f°320rab, min. 245)

La misma rueda aparece en la *Visión de Ezequiel* (fig.7), donde muestra una visión en la que los cuatro seres vivientes que rodean el mundo representado como un círculo zodiacal. Pero en este caso el orbe no es en T-O, sino que reproduce lo que parece ser una variante del escudo de Castilla⁴⁹.

⁴⁸ Se representan 8 círculos concéntricos que parecen ser los 7 anillos de los planetas y las constelaciones: siguiendo el orden de afuera hacia dentro, el primero contiene las 12 constelaciones del zodiaco; el segundo las estrellas fijas; el tercero, cuarto y quinto, el sol; el sexto, la luna; el séptimo representa los cielos donde las aves vuelan. Por último, el octavo círculo representa a la tierra en forma de T-O.

⁴⁹ Parece reproducir el escudo de Castilla, cuarteado con el castillo en el lado superior izquierdo, mientras que las tres partes restantes se tiñen de púrpura simulando la tela de una bandera ondeada. Fellous no hace referencia a esto. En la parte superior de la escena un Cristo entronizado sostiene también un orbe con las mismas características.

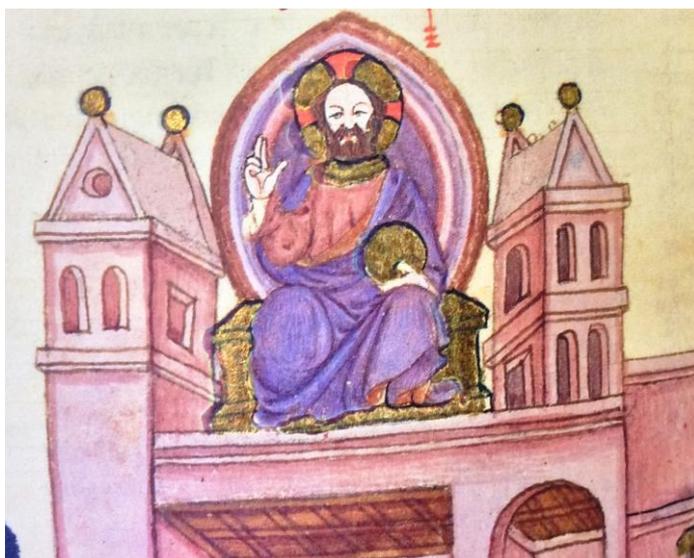


Fig. 8. Detalle de "Dios-Cristo" en el *Juicio Final* (f°352vab, min. 266)



Fig. 9. *Visión de Zacarías: un libro que vuela* (f°365r, min. 277)

Finalmente, también podemos ver el orbe totalmente coloreado de dorado, como en *El Juicio Final* (fig. 8). Por su parte, el libro se muestra en 3 ocasiones: en las manos de Dios como Cristo, una vez abierto y las otras dos cerrado, pero siempre encuadernado en color rojo y con correas que lo atan (en la *Visión de Amós*, f°354vb, min. 267; *Jerusalén atacada por las naciones*, f°368r, min. 282, y *La Revelación de los tiempos futuros*, f°469r, min. 318). Este libro representa en ocasiones la Palabra de Dios que debe ser predicada, y en otras el Libro de la Vida, donde se encuentran escritos los nombres de los redimidos⁵⁰. El mismo libro se utiliza en la *Visión de Zacarías: un libro que vuela* (fig. 9), pero esta vez como único elemento de una escena carente de narratividad. Ilustra al pasaje de la visión del profeta Ezequiel cuando dice: “torne e alçe los mis oios, e vi vn volumen de libro que bolaua”⁵¹. Arragel traduce del hebreo la palabra *megillah* -es decir “rollo”-, como volumen de libro, esto es en la época un *codex*. Es por esto que el artista lo representa como un códice⁵². Todas las representaciones del Libro pertenecen a los artistas del segundo taller.

⁵⁰ Para más información sobre el Libro de la Vida, ver Carvajal González, Helena, 2014, “El libro de la vida”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n° 12, pp. 17-27.

⁵¹ Paz y Meliá, 1920-22, 427.

⁵² Fellous 1992a, 137.

Esta iconografía del libro con tapas rojas fue utilizada en otras muchas ocasiones como en la *Biblia Moralizante de Nápoles* (Paralelo cristológico de “El nacimiento de Moisés” en Biblioteca Nacional de Francia (BNF), París, Ms. Français 9561, f°47r.)⁵³ en la que el episodio de Moisés transportado en la canasta hasta la princesa egipcia, es comparado con Cristo que llega a las gentes por medio de su Palabra. La solución gráfica adoptada es el Niño Cristo metido dentro del Libro, a la manera de Moisés en la canasta.

5.2. Otras manifestaciones iconográficas de la divinidad: el Ángel de Dios y el Busto de Dios

En el apartado anterior se ha ofrecido una ordenación sistemática de las variantes iconográficas que hasta ahora han sido clasificadas de presencia divina en su forma antropomórfica, pero además añadimos a continuación otras formas de representación de la divinidad, también de apariencia humana, que creemos que están presentes en la Biblia de Alba.

5.2.1. El Ángel de Dios

El estudio de la angelología es un tema amplio y variado. Ya nos alertó Réau⁵⁴ que:

Las funciones de los ángeles son múltiples y de extrema diversidad. En general, puede decirse que son instrumentos de la voluntad divina. Así como una herramienta es una prolongación de la mano humana, ellos prolongan y acaban por reemplazar en la iconografía de la Mano de Dios⁵⁵ (*Manus Domini*).

Las primeras representaciones de ángeles muestran a estos personajes como hombres imberbes con túnica y *pallio*, vestidos como simples mortales. Esto se debe a que en el texto bíblico, la mayoría de las veces, no se utiliza la palabra “ángel”, sino “hombre”. Es a partir del siglo V, cuando el ángel añade los dos principales atributos con los que le reconocemos: las alas y el nimbo⁵⁶.

En lo que a nosotros concierne, nos interesa concretamente la figura del famoso Ángel de Dios, un personaje cuya identidad sigue siendo un misterio para los teólogos. En el Antiguo Testamento el Ángel de Dios aparece como un mensajero divino que actúa a favor de Israel: precediendo al pueblo e introduciéndolo en la tierra de los amorreos (Éx. 32:33-35), o hiriendo el campamento de los asirios (2º R. 19:35-36). Solo una vez se muestra contra el pueblo para castigarle (1º Cr. 21:16). En otros pasajes, aparece identificado como el mismo Dios (Gén. 16:7-14). Como por ejemplo, en el Sacrificio de Isaac (Gén. 22:11-12) o la visión de la zarza (Éx. 3:2-5), cuando el Ángel habla como si fuera Dios. Además, desde la visión cristiana se ha querido también ver en él una prefiguración de Jesucristo.

La cuestión es, ¿el Ángel de Dios es un ser distinto a Dios (y por tanto tan solo uno de los ángeles que componen la jerarquía celestial) o es el mismo Dios personificado en su Ángel? La ambigüedad en el texto da lugar a diversas interpretaciones⁵⁷.

⁵³ En: <http://www.moleiro.com/es/libros-biblicos/biblia-de-napoles/miniatura/1611>[Consulta: 20/8/17]

⁵⁴ Réau 2007a, 54.

⁵⁵ Para la iconografía de la Mano divina ver: Bisconti, Fabrizio, 2000, *Temí di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Iconografia Cristiana, pp. 211-212.

⁵⁶ Más información: González Hernando, Irene, 2009, “Los ángeles”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº1, pp. 1-9.

⁵⁷ Martínez Sierra, Alejandro, 2016, *Antropología teológica fundamental*, Madrid, B. A. C, pp. 155-156.

En lo que respecta a la Biblia de Alba, existen gran cantidad de representaciones de ángeles a lo largo del manuscrito. En el texto bíblico se menciona innumerables veces al “Ángel de Dios”. Sin embargo, ninguna de las rúbricas de las miniaturas se refieren al “Ángel de Dios” sino al “ángel” simplemente. Además iconográficamente no es posible individualizar su figura respecto a los demás ángeles, ya que las características que presentan son muy similares.

Es por esto que hemos limitado el análisis a aquellas imágenes que cumplen con dos condiciones: la primera, que el texto nos hable de la interacción de Dios -ya sea directamente o mediante su Ángel-, con el hombre. Y la segunda, que la miniatura que ilustra el mismo pasaje contenga una imagen angélica⁵⁸.

Existen exactamente 10 miniaturas donde se cumplen estos requisitos: en el *Pentateuco* -*El sacrificio de Isaac* (f°39vb, min. 21), *Moisés ante las zarzas en llamas* (fig. 10) y *La salida de Egipto* (fig. 3)-, y otros libros “históricos” como los *Jueces* (*El ángel anuncia el nacimiento de Sansón*, f°188r, min. 139) o *Reyes* (*David levanta un altar de sacrificio*, fig. 15); el *Encuentro de Elías con el ángel*. *Elías y Eliseo* (f° 244r, min. 193); y *La armada asiria diezmada por el ángel del Señor* (f° 261r, min. 218), además de libros de carácter profético como *Zacarías*, donde las miniaturas -*Los cuernos de la dispersión* (f° 364ra, min. 273), la *Profecía de la restauración de Jerusalén* (min. 274) y la *Visión de Zacarías: el Sumo Sacerdote Josué cubierto con vestidos puros* (f° 364rb, min. 275) -forman parte de las visiones. Junto con otras 3 miniaturas en las que el texto no dice que es el Ángel de Dios, pero sí identifica con Dios mismo: *Enoc llevado al cielo* (f°30v, min.9), *Moisés y los hijos de Israel entonan un himno al Eterno* (fig. 12) y la *Masacre de los hombres en Jerusalén delante del templo* (f°323vab, min. 250).

El Ángel de Dios aparece en la Biblia de Alba generalmente de dos maneras: en la parte superior de la composición emergiendo desde una nube -más o menos estilizada-, y señalando a los personajes y sus acciones, confirmándoles o alertándoles, o de pie en la parte central de la escena participando activamente: ya sea guardando la retaguardia del pueblo al salir de Egipto (*La salida de Egipto*, fig. 3), comunicando un nacimiento a la futura madre (*El ángel anuncia el nacimiento de Sansón*, f°188r, min. 139) o dando alimento y agua a un profeta (*Encuentro de Elías con el ángel*. *Elías y Eliseo*, f° 244r, min. 193).

La manera de representar al Ángel de Dios es variada, todos ellos tienen alas -atributo inequívoco para identificarlos como seres celestiales-, algunos sostienen una espada (son ángeles que ejercen la justicia de Dios o que protegen al pueblo, es decir una espada a su favor o en contra). La mayoría de ellos llevan aureola dorada (6 en total), mientras que los que aparecen en el *Pentateuco*, ninguno de ellos la lleva. Sus túnicas son de diversos colores -rojo, amarillo y azul marino-, mientras que todas las alas son malvas o rojas y muchas de ellas muestran sus plumas. El color de sus cabellos va desde el rubio hasta el castaño claro.

Hemos seleccionado tres miniaturas en concreto correspondientes con representaciones del Ángel de Dios realizadas por el primer taller. Merecen una especial atención por sus particularidades:

***Moisés ante las zarzas en llamas* (fig. 10)**

La rúbrica de esta miniatura reza: “figura de moysen como andante con el ganado vio la çarça con la llama e como tenya los pies descalcados e como le disia el *angel* a se non allegase mas adelante”⁵⁹. En la escena encontramos a Moisés con su cayado, arrodillado ante la zarza ardiente, mientras que su rebaño de ovejas paze

⁵⁸ En otras palabras, no se ha individualizado la figura del Ángel porque iconográficamente presente unas características distintas a los demás ángeles que componen la jerarquía celeste como Gabriel o Miguel (*San Miguel abatiendo a Satán*, min. 317). Sino que se ha elegido en este caso un criterio de similitud entre texto e imagen. De manera que aquellas miniaturas en las que ambos elementos coinciden son las que se han considerado.

⁵⁹ Fellous 1992a, 93.

un poco retirado de allí. La zarza nos muestra al Ángel de Dios -coloreado totalmente de rojo-, con las alas desplegadas y señalando a Moisés con el dedo índice, de su cabeza nace un haz de rayos de fuego. Nótese que invade parte del espacio de la zona baja de la columna del texto⁶⁰.

La traducción de Arragel no muestra en ningún momento la intención de querer relacionar a este ángel que se le aparece a Moisés con Dios. Concretamente el texto bíblico lo traduce como: “y vió un angel” (*wa' yerá' mala'kh*). Y de hecho, la imagen del ángel no muestra ningún atributo divino que el lector pudiera relacionar con Dios⁶¹.

Según Fellous⁶² el texto fue supervisado tras la iluminación por una mano cristiana, que al comprobar que el dibujo no se correspondía con el texto latino -que dice claramente que fue el Señor quien se le apareció a Moisés (*“Apparuitque ei Dominus in flamma ignis de medio rubi”*)-, escribió hasta tres veces, en tinta de color marrón, identificando al ángel representado con el mismo Dios. Podemos encontrar un comentario escrito en vertical al lado de la columna del texto que dice: “Segund la trasladaçion de Sant Geronimo, non dize que se reuelo a moysen angel ninguno, saluo el mismo *dios*, e asy lo tiene la santa madre eglejia romana”. Además debajo de la miniatura vuelve a insistir en lo mismo: “Apareçcio el angel de dios, segund el latin non dize angel, salvo *dios*, en toda esta revelaçion”⁶³.

Entendemos que no le pareció ortodoxo y añadió el punto de vista cristiano. Pero lo interesante es que nunca censuró o borró lo que ya estaba dibujado y escrito, lo que nos confirma, una vez más, esa convivencia puntual entre judíos y cristianos plasmada sobre el papel.



Fig. 10. *Moisés ante las zarzas en llamas* (f°60rab, min.53)

La salida de Egipto (fig. 11)

En esta miniatura vemos a dos grupos de personas: a la izquierda, el ejército de egipcios vestidos como caballeros del siglo XV, marchan sobre caballos y armados con lanzas; a la derecha, los israelitas huyen del enemigo, uno de ellos mira hacia atrás. En la retaguardia del pueblo y protegiéndolos del ejército egipcio, el Ángel de Dios, con espada alzada. Sobre él, escrito en tinta marrón reza: “aqui el angel”.

⁶⁰ Esta representación de la zarza como un ángel es uno de los tipos iconográficos, junto con la zarza-Virgen, que Réau (2007a, 221-225) individualiza a lo largo del periodo medieval.

⁶¹ Arragel no está interesado en representar la figura divina. De hecho, en la miniatura *La armada asiria diezmada por el ángel del Señor* (f° 261r, min. 218), aunque el texto bíblico menciona al Ángel de Dios, se representan dos ángeles con aureola como lo indica la tradición del *Targum*.

⁶² Fellous 2001, 253.

⁶³ Paz y Meliá 1920-22, vol. I, 219, glosa 27.

En este caso, el texto principal sí identifica a este ángel con Dios: “E *dios* andaua delante de ellos de dia”. La glosa nos da la misma información. Arragel especifica que se trata de Dios representado a través de su Ángel, como un mensajero que representa al monarca: “Non es dubda que nuestro señor *dios* es in moto, pero a las vezes se dize el *angel por rrepresental el poderío de dios*, dios, asy como faze el vallestero del rrey que presenta su persona”⁶⁴.



Fig. 11. Detalle del ángel en *La salida de Egipto* (f°67vb, min. 67)

Moisés y los hijos de Israel entonan un himno al Eterno (fig. 12)

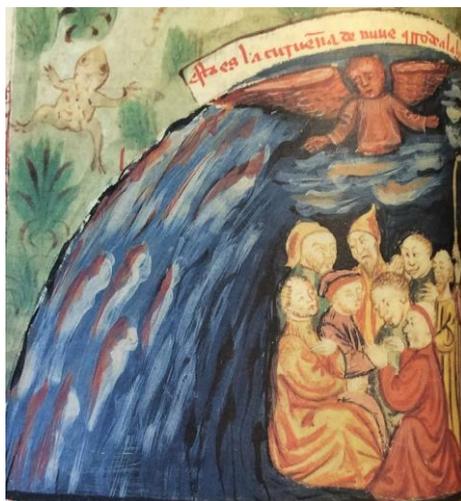


Fig. 12. *Moisés y los hijos de Israel entonan un himno al Eterno* (ff°68v-69r-a, min. 71)

Esta escena forma parte de una composición mayor, un ciclo de ocho episodios repartidos entre el folio 68v y el 69r, que se suceden en el tiempo: desde *La salida de Egipto* (fig.11), pasando por *El Paso del Mar Rojo* (f°68v-69r-a, min. 70), hasta la visión de *La Tierra Prometida* (f°68v-69r-a, min. 75). La miniatura de *Moisés y los hijos de Israel* representa el momento justo posterior después de haber cruzado el Mar Rojo, cuando en modo de agradecimiento y sorprendidos por los acontecimientos alzan cánticos de alabanza a Dios. Algunos de pie, otros agachados, y uno porta el gorro distintivo amarillo, propio de los judíos del siglo XV, el *cornutum pileum*⁶⁵.

⁶⁴ Paz y Meliá 1920-22, vol. I, 232, glosa 127.

⁶⁵ Fellous 1992a, 96.

Por encima de ellos un ángel coloreado de rojo sobre una nube, con las alas y brazos extendidos, es el receptor del cántico. El texto nos dice que este ángel es Dios: “Entonces canto moysen e los fijos de Israel esta cantiga ante dios...”⁶⁶.

La identificación del Ángel con la columna de nube y fuego⁶⁷

Hasta ahora, hemos justificado la identificación del Ángel de las miniaturas anteriores con Dios gracias a lo indicado en el texto o los comentarios. A partir de aquí, vamos a incluir otro elemento: la columna de nube y fuego.

Sorprendentemente, si comprobamos la rúbrica de la última miniatura (*Moisés y los hijos de Israel*), dice lo siguiente: “esta es la curueña [columna] de nuue que rrodea la hueste [se refiere al pueblo israelita]”.

Pero, ¿por qué esta identificación de la “columna de nube” con el “Ángel de Dios”?

La primera explicación la podemos encontrar en el texto bíblico. El relato nos dice que en el momento en que el pueblo iba a cruzar el mar,

“E mouiose el *angel de dios*, aquel que vsaua andar delante la hueste de Israel, e andaua a las espaldas dellos agora, e mouiose la *colupna de nuue* [de] delante dellos, e el *angel* parose a las sus espaldas. *E entro el angel entre la hueste de los egipçianos e entre la hueste de Israel*”⁶⁸.

Es decir, que el Ángel de Dios y la columna de nube son dos formas en las que un mismo Dios se muestra a su pueblo para protegerles y guiarles.

En segundo lugar, las miniaturas también nos dan evidencia de esta relación. Como hemos visto, en *Moisés y los hijos de Israel* (fig. 12), los artistas tenían claro que el Ángel y la columna de nube son una misma cosa, ya que lo identifican como tal directamente. Aquí la relación entre texto e imagen va más allá que una mera correspondencia entre las partes, tratándose más bien de una interpretación del texto bíblico.

Hemos localizado otra imbricación más sutil aún en la miniatura de *La Salida de Egipto* (fig. 13). No hemos mencionado antes al Dios Padre que aparece en la parte superior de la composición y que interviene en el episodio. Fellous⁶⁹ apreció un detalle muy importante a nuestro parecer: la espada del Ángel toca la columna de fuego que Dios sostiene en su mano derecha. Y creemos que esto no es baladí, y no se trata de un problema de espacio. De nuevo, ya fuera planeado o no por los artistas, el Ángel está en completa relación con la columna⁷⁰.

Aquí se nos plantea una cuestión, y es que en algunos casos el Ángel se relaciona con la columna de nube y en otras con la columna de fuego.

⁶⁶ Paz y Meliá 1920-22, 184.

⁶⁷ Para más información sobre la columna de nube y fuego, ver: Réau 2007a, 231-232.

⁶⁸ Paz y Meliá 1920-22, 184. Para ayudar a la comprensión, mostramos la versión de la Reina Valera del 1960: “Y el *Ángel de Dios* que iba delante del campamento de Israel, se apartó e iba en pos de ellos; y *asimismo* la *columna de nube* que iba delante de ellos se apartó y se puso a sus espaldas, e *iba entre el campamento de los egipcios y el campamento de Israel*; y era nube y tinieblas para aquéllos, y alumbraba a Israel de noche, y en toda aquella noche nunca se acercaron los unos a los otros” (Éx. 14:19-20). Es decir, que para facilitar el cruce del mar, tanto el *Ángel* como la *columna*, pasaron a colocarse detrás de los israelitas. La transcripción de Paz y Meliá para este pasaje es bastante confuso, por lo que parece decir que fue solo el Ángel quien se movió de sitio (aunque hemos intentado remediarlo con la colocación de la partícula “de”). Sin embargo, la RVR60 dice que fueron ambos. Una vez más, vemos que la indistinción entre ambos elementos se confirma.

⁶⁹ Fellous 1992a, 96.

⁷⁰ Además fuera de la Biblia de Alba, hemos encontrado una tipología de columna en la que se incluye el rostro del Ángel de Dios volando a la altura del fuste. Este es el caso de la *Biblia de Ripoll* o *Biblia de Farfa*, del primer cuarto del siglo XI (Biblioteca Apostólica Vaticana, Roma, Ms. Lat. 5729, fol. 1).



Fig. 13. Detalle de la espada del Ángel y la columna de fuego de Dios Padre en *La salida de Egipto* (f°67vb, min. 67)

Pero esto no debe ser un problema, ya que como el texto nos indica, se trata de la misma columna que cambia con respecto al día y la noche con el fin de guiar al pueblo en todo momento: “E dios andaua delante dellos de dia con vna *colupna de nuue* guiándole por el camino, e de noche con vn *colupna de fuego* por lo alunbrar en andando de día o de noche”⁷¹.

Además el fuego es un elemento que constantemente está unido a la presencia divina:

1. Lo vemos en las glosas. En concreto en el episodio de *Moisés transmite la Ley a Israel* (f°72v, min.77) se nos dice que cuando el patriarca subió al Sinaí donde se le entregó la Ley: “la honor de la vision de dios era como fuego”. En las glosas, Arragel puntualiza esta afirmación diciendo que no es que Dios sea fuego (“que *non dixo aqui que dios es como fuego, mas dixo la visión*, e avn después dixo de la honor o gloria, e visión nin gloria non dan substancia”) sino que la visión de Dios es como el fuego, o dicho de otra manera: que Dios tiene las características del fuego y por eso se le puede comparar con él. Y las peculiaridades del fuego son las siguientes:

“Vna, que bien asy como el que se alexa del fuego peresçe frio, bien al tal es dios, que quien del se alexa quedase muy frio, e quien a el mucho se allega a querer en el mucho saber, quémalo el fuego diuinal; bien asy como el fuego parece en algún subjecto e non por ssy, al tal es dios, que es visto en las cosas que el crio e non por ssy”⁷².

2. Y lo vemos en las miniaturas. Las tres que hemos analizado muestran a un Ángel que sale de una zarza ardiente (fig. 10), que roza con su espada la columna de fuego que Dios sostiene (fig. 13), y que es identificado con la columna de nube, que a su vez de noche es columna de fuego y que así lo muestra el color rojo del ángel (fig. 12).

⁷¹ Paz y Meliá 1920-22, 183. En la versión Reina Valera de 1960 dice: “Jehová iba delante de ellos [del pueblo israelita] de día en una *columna de nube* para guiarlos por el camino, y de noche en una *columna de fuego* para alumbrarles, a fin de que anduviesen de día y de noche. Nunca se apartó de delante del pueblo la columna de *nube de día*, ni de noche la *columna de fuego*” (Éx. 13: 21-22).

⁷² Paz y Meliá 1920-22, vol. I, 245, glosa 263.

En la iconografía vemos además que la zarza ardiente, al principio, se representaba como el monte Sinaí ardiendo (Réau 2007a, 223).

Como vemos, el fuego está intrínsecamente relacionado con la presencia divina, no solo por la información que nos da el texto, sino por la utilización constantemente de este elemento en las miniaturas. Y es precisamente a través del Ángel de Dios, que el fuego queda ligado a la presencia divina.

5.2.2. El Busto de Dios

El análisis detallado de las miniaturas que representan la divinidad en esta biblia, nos ha llevado a identificar otras tres miniaturas en las que aparece Dios ilustrado, aunque no de la manera más convencional. Estas tres imágenes no han sido recogidas por Fellous⁷³, como representaciones de la divinidad precisamente por lo distintas que son de las demás. El método elegido para justificar su identificación con la divinidad se basa en la relación que existe entre texto-imagen. Así pues, ya sea porque lo dice en el texto o en la rúbrica, se confirma la presencia divina. Según el orden en que aparecen en la biblia, estas tres imágenes son:

Moisés ora a Dios por Miriam, su hermana leprosa (fig. 14)

En este caso, es indiscutible que la imagen que vemos representa a Dios, pues así lo indica la rúbrica: “como moysen rogaua a dios por su hermana que estaua leprosa”⁷⁴. Moisés se postra sobre sus rodillas rogando con las manos unidas a una extraña figura descrita por Fellous⁷⁵ “in a blue cloud, appears a face surrounded by red rays”. El rostro es de un infante, y los rayos nos recuerdan a los mismos que desprendía la cima del monte Sinaí (f°72v, min.77) donde también Dios se manifestó.



Fig. 14. *Moisés ora a Dios por Miriam, su hermana leprosa* (f°118rb, min. 96)

Nótese además la cercanía con su antecesora, la representación *Moisés orando ante el arca de la Ley* (f°118rb, min. 96). Ambas siguen el mismo esquema iconográfico presentando a Moisés arrodillado ya sea frente al arca -un objeto sagrado- o frente al rostro de Dios. Sea como fuere ambas representando la presencia divina. Esta similitud puede deberse a que el episodio ha sido muy pocas veces representado, por tanto utiliza la iconografía de otro episodio en el que se realiza la misma acción.

Esta solución iconográfica guarda mucha semejanza con la miniatura que representa a Jacob y sus hijos en *Biblia Moralizante de Nápoles* (ca.1340-1350)

⁷³ “El tipo cristiano”, en Fellous 2001, 239.

⁷⁴ Fellous, 1992a, 100.

⁷⁵ *Idem.*

(Paralelo cristológico de *Los hijos de Jacob*, Biblioteca Nacional de Francia (BNF), París, Ms. Français 9561, fol.47r.)⁷⁶. Se trata de una comparación entre los doce hijos nacidos de Jacob con los doce apóstoles nacidos de la Palabra de Dios. Se dibujan doce cabezas dispuestas en forma de abanico ante el rostro de Cristo que mediante unos rayos rojos les da vida. En la miniatura *Moisés ora a Dios por Miriam* vemos cómo se muestra solo una cabeza, que representa a un solo Dios, y que los rayos salen de ella en dirección a Moisés. Es decir, que los rayos emanan, en los dos casos, de la figura divina.

Encontramos otro caso similar en el *Pentateuco de Ashburnham* (siglo VI) (*Moisés se encuentra con Dios en el Sinaí*, en Biblioteca Nacional de Francia (BNF), París, Ms. NAL 2334, vue 161, fol. 76r.)⁷⁷ en el que Dios está representado a través de una cabeza que surge de un torbellino de nubes (aunque en este caso se trata de una rostro adulto con nimbo). Este es un detalle porque ¿quién fue la única persona que nos dice la Biblia que vio a Dios cara a cara? Precisamente fue Moisés, como dice las Escrituras: “Y hablaba Jehová a Moisés cara a cara, como habla cualquiera a su compañero” (Éx. 33:11) o “y nunca más se levantó profeta en Israel como Moisés, a quien haya conocido *Jehová cara a cara*” (Dt. 34:10).

David levanta un altar de sacrificio (fig. 15)

En esta escena se muestra la ciudad de Jerusalén que ha sido arrasada por una gran pestilencia. En el registro inferior, los muertos son llevados en ataúdes por los sepultureros a las afueras de la ciudad, mientras que en el registro medio, el rey David junto con sus consejeros han levantado un altar para ofrecer sacrificios a Dios como pago por sus pecados, que habían sido castigados por el Ángel de Dios. En el registro superior, a la izquierda, el Ángel sostiene una capa y una espada como símbolo de la justicia ejercida, mientras que en la derecha, Dios Padre se muestra menesteroso y ordena al Ángel que finalice la pena⁷⁸.

Dios Padre (fig. 16) es representado en este caso con la apariencia de un anciano con barba canosa y larga. Los atributos que ostenta -el nimbo dorado y el Libro- además de mandorla que lo rodea, confirman que es la figura divina. No solo lo demuestra la iconografía sino que el texto nos dice que: “E edefico ende Daid altar a Dios, e fizo halocastas e pasçificas, e resçibio *el Señor* la petiçion e ouo misericordia de la tierra, e sesço la pestilencia de sobre Israhel”⁷⁹.

Según Fellous⁸⁰, la mandorla fue añadida después del texto, ya que ésta invade el espacio de varias grafías. Por lo tanto, cuando se ilustró la biblia (en este caso antes que la copia del texto) la mandorla no se dibujó sino que se añadió posteriormente, nos aventuramos a decir que probablemente por uno de los pintores del segundo taller⁸¹.

Esta es la única vez en la Biblia de Alba que se representa a Dios como un anciano. Y esta iconografía responde a un personaje llamado el “Anciano de Días”. El pasaje bíblico que nos informa sobre su existencia se encuentra en el libro de *Daniel*: “e el *antiguo de dias* que se assentaua vestimenta tan blanca es como la

⁷⁶ En: <http://www.moleiro.com/es/libros-biblicos/biblia-de-napoles/miniatura/1611> [Consulta: 20/8/17].

⁷⁷ En: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53019392c/f161.item> [Consulta: 22/8/17].

⁷⁸ Réau (2007a, 328-329) nos informa que de manera general este episodio se ha representado mediante una sola figura: el Ángel o Dios, que sostiene tres flechas que simbolizan las tres plagas que Dios les habría dado a elegir: peste, guerra o hambruna. En el caso de esta miniatura vemos como la plaga representada es la peste, seleccionada en perfecta consonancia con el contexto en el que se realizó.

⁷⁹ Paz y Meliá 1920-22, 724.

⁸⁰ Fellous 2001, 113.

⁸¹ El hecho de que en principio, la representación hubiera sido tan solo de un anciano levitando puede ser la razón por la que Fellous (“El tipo cristiano”, en Fellous 2001, 239) no la incluyera en su listado como representación divina (“Dios” o “Dios añadido”), aunque parece ser el caso más obvio de los tres.

nieve, e cabello de la su cabeça era quasy lana linpia; el su throno era de flamas de fuego, e las sus ruedas brasas de fuego ardiendo”⁸². Sin embargo, la miniatura que corresponde con esta visión (*Visión de Daniel: le tribunal divin*, 465vab, min. 315) no muestra a Dios con estas características que le otorga el texto⁸³, sino que lo hace de una manera inusual: sin nimbo, ni atributos.

Estas dos miniaturas, -que además fueron realizadas por distintos talleres-, son las únicas en las que se hace mención del “Anciano de Días”, una porque iconográficamente es quién está representado y otra porque el texto nos lo dice, pero sin embargo el Ser que encontramos representado es el más incompleto de todos los Dios-Cristo representado. No obstante, sabemos que se trata de Dios por su cercanía a la variante tipográfica de Dios sobre una nube -que aparece otras 6 veces a lo largo del manuscrito-, porque como hemos visto, lo dice el texto, y Fellous⁸⁴ lo incluye como tal.

De momento, lo único que podemos dilucidar de esta ironía es que -sobre el supuesto de que además de añadirse la mandorla al Dios de la miniatura de *David levanta un altar*, se hubiera dibujado también el Libro y el nimbo-, el “Anciano de Días” de ambas miniaturas habría sido representado sin atributos que permitieran identificarlo con el Ser divino.



Fig. 15. *David levanta un altar de sacrificio* (f. 227vab, min. 180)



Fig. 16. Detalle de "Dios" en *David levanta un altar de sacrificio* (f. 227vab, min. 180)

Elías y Eliseo acuden a Betel. Elías llevado en un carro (fig. 17)

La miniatura muestra los últimos momentos del profeta Elías antes de ser elevado a los cielos. Dos momentos se suceden, a la izquierda de la composición, Elías y Eliseo doblan el manto con el que el primero abriría el Jordán para que pasaran los hombres de Jericó que venían a su encuentro. A la derecha, un segundo momento en el que Elías asciende a los cielos por medio de un carro de fuego tirado por dos caballos también llameantes. A Elías se le caerá el manto, que servirá a Eliseo para abrir el Jordán como anteriormente había hecho su maestro y purificar su agua de manera que abasteciera con ella a la población de Jericó.

En el espacio destinado a las glosas encontramos la representación de Dios sobre una nube, realizando el símbolo de la bendición latina con la mano izquierda,

⁸² Paz y Meliá 1920-22, 813.

⁸³ Fellous 2001, 144.

⁸⁴ “El tipo cristiano”, en Fellous 2001, 239.

mientras que con la otra sujeta el orbe imperial (fig. 18). Fellous⁸⁵ afirma que la imagen de Dios no está realizada por la misma mano que el resto de la composición. De hecho, la fisonomía del rostro divino es muy realista en comparación con todas las demás y su mayor diferenciación de las demás representaciones de Dios-Cristo, es que está coloreada por entero de púrpura.

La escena no tiene rúbrica que la identifique, pero el texto que nos dice que fue Dios quien quiso subir a los cielos a Elías: “Quando el *Señor* sobir a Elias a los çielos en la tenpesta quería, fueronse Elias e Heliseu del Galgal”⁸⁶, junto con la iconografía propia de Dios-Cristo nos confirma su identidad.

De manera general, esta escena ha sido representada en otras biblias siguiendo el modelo pagano de la cuadriga de Helios y omitiendo la presencia de la divinidad, como ocurre en la *Bible Pauperum* del 1462 (*Arrebatamiento de Elías*, en Biblioteca Estatal de Baviera, Alemania, Ms. BSB: Rar. 4, Fol. 00036)⁸⁷, ya que el énfasis está en el personaje de Elías, su arrebatamiento y el legado que deja en la tierra a través de su manto. Será común comparar la ascensión del profeta con los episodios de la *Ascensión de Jesús*, de manera que el carro de fuego es sustituido por dos ángeles. De hecho, la miniatura de *Enoc llevado al cielo* (f°30v, min.9) de la Biblia de Alba, opta por la solución iconográfica de dos ángeles que elevan el personaje al cielo⁸⁸.



Fig. 17. *Elías y Eliseo acuden a Betel. Elías llevado en un carro* (f°248r, min. 201)



Fig. 18. Detalle de "Dios" en *Elías y Eliseo acuden a Betel. Elías llevado en un carro* (f°248r, min. 201)

⁸⁵ Fellous 2001, 117. Aunque Fellous (1992a, 117) lo califica de *God-Christ* posteriormente no lo incluye como imagen de "Dios" ("El tipo cristiano", en Fellous 2001, 239).

⁸⁶ Paz y Meliá 1920-22, 798.

⁸⁷ En: <http://daten.digital-sammlungen.de/~db/0002/bsb00026399/images/index.html?seite=36&fip=193.174.98.30>
[Consulta 22/8/17]

⁸⁸ Según Réau (2007a, 410-411) la fama de este tema se debe a la variedad de interpretaciones: en el cristianismo primitivo representaba la esperanza de la Resurrección, a partir del siglo V pasó a ser una prefiguración de la Ascensión de Cristo, finalmente la transmisión del manto de Elías a Eliseo simbolizó la entrega de las llaves a San Pedro o de Cristo a la Iglesia.

6. Conclusión

En el presente artículo se ha tratado de realizar un acercamiento a las miniaturas que ilustran la presencia divina en sus diversas variantes. Se han localizado un total de 34 representaciones de Dios en la fórmula antropomórfica, esto es, con figura humana (o parte de ella): 21 de ellas siguen el modelo cristiano “Dios-Cristo”; 10 son representaciones del “Ángel de Dios” y solo en 3 de ellas existe una dificultad para identificarlas iconográficamente -pero que bien en el texto o rúbrica fue clasificada como “Dios”-, las hemos denominado como “Busto de Dios”.

Las representaciones de “Dios-Cristo” y el “Busto de Dios” son estrictamente occidentales⁸⁹. Sin embargo, considerar al “Ángel de Dios” como manifestación de Dios presenta más problemas. Si bien no siguen el modelo tradicional de Dios como Hijo, creemos que por su cercanía iconológica, esto es, en cuanto al significado de la imagen, como por el papel que desempeñan en la historia bíblica, se trata de una manera de representar lo divino. Y esta semejanza en cuanto a significados nos lleva a considerar otras posibles representaciones de la divinidad que no siguen el estándar occidental: las representaciones anicónicas de Dios por medio del tabernáculo, el templo y los objetos que guardan, en especial, el Arca de la Alianza y la *Menorá*.

Como hemos visto en apartados anteriores el judío Arragel se había negado a participar en las miniaturas de la biblia. No obstante, si observamos con detenimiento la iconografía del manuscrito nos daremos cuenta que abundan las representaciones de tipo judío. Las miniaturas del tabernáculo y el templo ocupan un papel principal dentro del programa iconográfico, siendo dos de las seis miniaturas a página completa de todo el manuscrito. El uso del color oro en ambas miniaturas es un indicador que nos informa de que nos encontramos ante las ilustraciones más cuidadas de la biblia. Además es el mismo color que se utiliza para la aureola cuarteada de Dios-Cristo, lo que nos permite establecer una relación entre las representaciones antropomórficas de Dios y las anicónicas.

En definitiva, nos encontramos ante una biblia encargada por un señor cristiano y dirigida por un judío, donde el sincretismo y la amalgama de influencias de las dos partes se combinan en una de las mejores biblias castellanas e ilustradas del siglo XV, donde la representación de la presencia divina se plasma de dos maneras; antropomórficamente -como se ha señalado en este artículo-, y anicónicamente.

7. Fuentes y bibliografía

Fuentes

“Biblia que el Maestre de Calatrava D. Luis de Guzmán mandó traducir en romance y glosar á Rabí Mosé Arrajel, judío de Guadalajara, que la empezó en Maqueda en 1422 y la terminó en dicha villa á 2 de Julio de 1430. El arcediano Vasco de Guzmán y otros dos religiosos estuvieron encargados de la revisión”, 1898, en *Catálogo de las colecciones expuestas en las vitrinas del Palacio de Liria le publica la Duquesa de Berwick y de Alba, Condesa de Siruela* (BA/6903), Falcó y Osorio, M^a del Rosario-Duquesa de Berwick y de Alba, y Barcia y Pavón, Ángel María, Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneira, pp. 40-42.

Biblia de la Casa de Alba (romanceada), Casa Moreno, Archivo de Arte Español, 1893-1953, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE).

⁸⁹ Otras representaciones de Dios propiamente occidentales son la “Mano de Dios”, aunque se trata de una imagen anicónica. En la Biblia de Alba aparece representada en tres ocasiones: *Una mano tiende el rollo de las lamentaciones a Ezequiel* (f^o320vb, min. 246), *El Anuncio de la revelación divina a Baltasar* (f^o463v, min. 311) y *San Miguel abatiendo a Satán* (f^o467v, min. 317).

- http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do;jsessionid=D28670D41674E0C861D6715285BF28FA?buscador=porCampos [Consulta 20/8/17]
- La Biblia de Alba: *An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, 1992, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volumen.
- Paz y Meliá, Antonio, y Paz, Julián, 1920-22, *Biblia (Antiguo Testamento) traducida del hebreo al castellano por Rabí Mose Arragel de Guadalquivar (1422-1433?) y publicada por el Duque de Berwick y de Alba (r/805)*, Madrid, Imprenta Artística, 2 vols.
- Usoz y Río, Luis de, 1847, *Siglo XV: año de 1430. Notizia de biblia de aquel tiempo en códice MS. en vitela, que hoy existe como propiedad vinculada; en la casa del duque de Alba*, Madrid, [s.e.]. En: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015019139347;view=1up;seq=144;size=75> [Consulta 20/8/17]
- Valera, Fernando (ed.), 1947, *La Guía de los Descarriados. Tratado del conocimiento de Dios, de Maimónides*, Méjico, Editorial Orión. En: <http://www.shalomhaverim.org/Estudios/Guia+de+Los+Descarriados.pdf> [Consulta 20/8/17]
- Villanueva, Joaquín Lorenzo, 1791, “Que contiene varios documentos inéditos acerca de la versión castellana de los Sagrados Libros que a principios del siglo XV mandó hacer D. Luis de Guzmán, Maestre de la Orden de Calatrava, y muestras también inéditas, así de esta versión como de las notas con que fue ilustrada (apéndice III)”, en *De la lección de la Sagrada Escritura en lenguas vulgares*, Valencia, Oficina de D. Benito Monford, pp. 137-20. En: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000116388&page=1> [Consulta 20/8/17]

Bibliografía

- Avenoz, Gemma, 2012, “Mosé Arragel de Guadalajara”, en *Diccionario biográfico y bibliográfico del Humanismo español (siglos XV-XVII)*, Francisco Domínguez, Juan (ed.), Madrid, Ediciones Clásicas, pp. 122-126.
- Berger, Samuel, 1899, “Les Bibles castillanes et portugaises”. *Romania: revue trimestrielle consacré a l'étude des langues et des littératures romanes*, t. 28, n° 112, pp. 508-536.
- Bisconti, Fabrizio, 2000, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, Pontificio Istituto di Iconografia Cristiana.
- Camille, Michael, 2000, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Ediciones Akal.
- Drane, John, 1986, *El Antiguo Testamento: los relatos*, Navarra, Editorial Verbo Divino.
- Eguren, José María, 1859, “Biblia de Alba”, en *Memoria descriptiva de los códices notables conservados en los archivos eclesiásticos de España* (obra premiada por la Biblioteca Nacional en el concurso público de enero de 1869), Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, pp. 26-38.
- Fellous, Sonia, 1992a, “Catalogue Raisonné of the Miniatures”, en *La Biblia de Alba: An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volume, pp. 79-146.
- Fellous, Sonia, 1992b, “The Artists of the Biblia de Alba”, en *La Biblia de Alba: An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volume, pp. 147-156.
- Fellous, Sonia, 2001, *La Biblia de Alba (Toledo 1422-1433). De cómo rabí Mosé Arragel interpretaba la Biblia para el gran Maestre de Calatrava*. París: Somogy éditions.
- Fingernagel, Andreas y Gastgeber, Christian, 2015, *Il libro delle bibbie. Le più belle bibbie miniate del medioevo*, China, Taschen Bibliotheca Universalis.
- Galdós, Romualdo, 1925, “La Biblia de la Casa de Alba”, en *Razón y Fe: Revista Quincenal Hispano Americana* (redactada por los Padres de la Compañía de Jesús), t. 73, pp. 224-236.

- Girón Negrón, Luis Manuel y Enrique-Arias, Andrés, 2012, “La biblia de Arragel y la edición de traducciones bíblicas del siglo XV”, en *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, t. 63, nº 190, pp. 291-310.
- Hoff, Pablo, 1978, *El Pentateuco. Comentarios bíblicos*. Florida, Editorial Vida, 1978.
- Keller, Adrian, 1992, “The Making of the Biblia de Alba”, en *La Biblia de Alba: An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volumen, pp. 147-156.
- MacKay, Angus, 1992, “Jewish-Christian Relations in Medieval Spain”, en *La Biblia de Alba: An illustrated Manuscript Bible in Castilian*, Fundación Amigos de Sefarad-Facsimile Editions, Madrid-London, Companion volumen. pp. 27-34.
- Martínez Sierra, Alejandro, 2016, *Antropología teológica fundamental*, Madrid, B. A. C.
- Morreale, Margarita, 1960b, “La Biblia de Alba”, en *Arbor*, nº 14, pp. 47-54.
- Nordström, Carl Otto, 1967, *The Duke of Alba's Castilian Bible: study of the rabbinical features of the miniatures*, Upsala, Almqvist & Wiksell.
- Ottinger, Rebecca, 2015, “Un último intento de colaboración: Investigación de la Biblia de Alba dentro del contexto histórico”, tesis doctoral dirigida por Fox, Dian, Waltham (Massachusetts), The Faculty of the School of Arts and Sciences-Brandeis University.
- Paz y Meliá, Antonio, 1899, “La biblia puesta en romance por Rabí Mosé Arragel de Guadalfajara (1422-1433) (Biblia de la Casa de Alba)”, en *Homenaje a Menéndez y Pelayo en el año vigésimo de su profesorado. Estudios de erudición española*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez, pp. 5-93. En : <http://www.archive.org/stream/homenajemenndez00valegoog#page/n55/mode/1up> [Consulta 20/8/17]
- Pérez Alonso, M^a Isabel, 2011, “Las biblias romanceadas medievales o la aventura de traducir la ‘verdad hebrayca’ al castellano”, en *Helmantica: Revista de filología clásica y hebrea*, vol. 62, pp. 391-415.
- Pioján, José, 1947, “La miniatura española en los siglos góticos”, vol. XI, en *Summa Artis. Historia General del Arte*, Madrid: Espasa-Calpe. S. A, 45 vols, pp. 590-594.
- Réau, Louis, 2007a, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Barcelona, Ediciones Serbal.
- Réau, Louis, 2007b, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona, Ediciones Serbal.
- Rodríguez Picaeva-Matilla, Enrique, y Pérez Monzón, Olga, 2006, “Mentalidad, cultura y representación del poder de la nobleza calatrava en la Castilla del siglo XV”, en *Hispania: Revista española de historia*, vol. 66, nº 222, pp. 119-242.
- Sáinz de la Maza, Carlos, 2007, “Poder político y poder doctrinal en la creación de la Biblia de Alba”, en *E-Spania: Revue électronique d'études hispaniques médiévales* (ejemplar dedicado a: “Images du pouvoir, pouvoir des images dans l'Espagne médiévale (XIe-XVe siècle)”), nº 3. En : <https://journals.openedition.org/e-spania/116> [Consulta 20/8/17]
- Sanz y Díaz, José, 1984, “Moisés Arragel de Guadalfajara y su vinculación con Toledo”. *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias históricas de Toledo*, nº 15, pp. 171-178.
- Villaseñor Sebastián, Fernando, 2009, *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*. II Premio «Sinodal de Aguilafuente», Colección Beltenebros, nº 24, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua Caja Segovia, Globalia Artes Gráficas.