

La creación del mundo en el arte medieval: La Sinagoga del Tránsito

Daniel MUÑOZ GARRIDO

Universidad de Granada
neuquen_d@yahoo.es

RESUMEN

La importancia que tiene el relato de la creación del mundo (Gen 1-2) para judíos, cristianos y musulmanes, se refleja en diferentes manifestaciones artísticas medievales. Este artículo analiza algunas de las representaciones a que dio lugar dicho relato, y al uso diverso del lenguaje artístico –figurativo y no figurativo– a que recurrieron los artistas. La segunda parte del artículo se centra en el examen de la Sinagoga del Tránsito de Toledo y propone, a través del estudio conjunto de decoración y epigrafía, y de algunos referentes culturales judíos, una interpretación que descubre en sus muros una representación no figurativa y simbólica del capítulo primero del Génesis.

Palabras clave: Génesis. Creación del mundo. Arte medieval. Arte cristiano. Arte musulmán. Arte judío. Sinagoga del Tránsito.

The Creation of the World in Medieval Art. The Synagogue of El Tránsito

ABSTRACT

The significance that the account of Creation in Gen 1-2 has for Jews, Christians and Moslems is evident in different medieval art works. This essay analyses some of the art works derived from this narrative, as well as the use by artists of figurative and non-figurative artistic language in portraying it. The second section of the essay focuses on the Synagogue of El Tránsito of Toledo. There, I put forward an interpretation based on the joint analysis of decoration and epigraphy, as well as of some cultural Jewish elements. It unveils a non-figurative and symbolic depiction of first chapter of Genesis represented in the synagogue's walls.

Keywords: Genesis. Creation of the world. Medieval Art. Christian Art. Moslem Art. Jewish Art. Synagogue of El Tránsito.

SUMARIO: 1. Representaciones cristianas de la creación. 2. La representación de la creación en el Islam: un ejemplo nazarí. 3. La creación en el arte judío de la Península Ibérica. 4. La Sinagoga del Tránsito de Toledo. 5. Conclusión.

FECHA DE RECEPCIÓN: 20 DE 05 DE 2010
FECHA DE ACEPTACIÓN: 20 DE 06 DE 2010

Existen multitud de mitos y relatos de la creación del mundo, casi tantos como culturas. Estos relatos intentan dar respuesta a preguntas existenciales que los grupos humanos se ha formulado a lo largo de la historia, independientemente de su contexto cultural y geográfico, lo que sugiere que la humanidad se ha enfrentando a similares problemas básicos y se ha realizado preguntas análogas. ¿Cómo somos? ¿cuál es nuestro origen? ¿qué lugar ocupamos en la naturaleza? o ¿cómo ésta se comporta? son algunos de los interrogantes a los que se ofrece respuesta en diferentes relatos de la creación del mundo.

El primer libro de la Biblia, el Génesis, que recoge los mitos y relatos fundacionales del pueblo de Israel, responde a estas preguntas existenciales para tres de las grandes religiones monoteístas del mundo. Judaísmo, Cristianismo e Islam comparten esta narración y, desde las repuestas que este libro ofrece, judíos, cristianos y musulmanes han entendido a lo largo de la historia su lugar en el universo y el papel que desempeñan en él. La importancia teológica y cultural de este tema tiene su reflejo en el arte y, aunque no son numerosas las representaciones plásticas del relato, en ellas podemos observar la importancia que tiene este libro para las tres culturas. Este artículo presenta un breve análisis de las distintas formas en que se representó la creación del mundo en el arte medieval del Occidente Mediterráneo, para introducirnos de manera más específica en la representación no figurativa –y que, por tanto, ha pasado desapercibida para la investigación moderna– que de este libro se hace en la Sinagoga del Tránsito de Toledo.

1. REPRESENTACIONES CRISTIANAS DE LA CREACIÓN

Los once primeros capítulos del Génesis relatan los orígenes del mundo y de la humanidad. En ellos aparecen por primera vez muchos elementos diferentes que, de acuerdo con la narración, tienen su principio en este momento: el día y la noche, el tiempo y el espacio, la vida y la muerte, las semanas, las lenguas, la vergüenza, etc. Ya en la Edad Media, pero sobre todo a partir del siglo XVIII, algunos estudiosos notaron que ciertos elementos de la narración de Gen 1-11 aparecían duplicados, y que Dios recibía distintos nombres. A partir de los primeros comentarios al respecto, el análisis realizado desde la crítica literaria bíblica de las contradicciones que mostraban los relatos dobles o triples evidenció que el texto bíblico bebía de diversas fuentes y estaba compuesto por diferentes estratos de elaboración y redacción que se mezclan y entretienen entre sí¹.

No es de extrañar, sin embargo, que no encontremos alusión alguna a esta trama compleja en las representaciones que de este tema se hicieron durante la Edad Me-

¹ La literatura especializada sobre la redacción del Pentateuco es muy extensa. Para un resumen del estado de la cuestión, véase J. Blenkinsopp, *El Pentateuco*, Estella (Navarra), 1999, pp. 11-76. Véase también Ch. Uehlinger, “Génesis 1-11”, en *Introducción al Antiguo Testamento*, T. Römer, J. D. Macchi y Ch. Nihan (eds.), Bilbao, 2008.

dia, ya que la sociedad que produjo estas manifestaciones artísticas entendía el texto como un relato cohesionado, en el que los elementos duplicados no son discordantes sino complementarios. Las representaciones artísticas muestran una trama narrativa en la que el primer relato (Gen 1,1-2,4a) es entendido como la creación del universo, mientras que el segundo (Gen 2,4b-25) es entendido como la creación del Edén, y del hombre y la mujer. Esta continuidad narrativa puede ser observada, por ejemplo, en un mosaico bizantino del siglo XII que decora y da nombre a la cúpula del Génesis de la Catedral de San Marcos de Venecia². La decoración de esta cúpula está organizada en anillos concéntricos que, a su vez, están divididos en fragmentos que albergan escenas de Gen 1-3. Las escenas reproducen de manera ordenada, y paso por paso, la creación. Tras representar minuciosa y detalladamente la creación del universo y de los seres vivos, el mosaico presenta unas escenas de transición que solucionan la contradicción que suponen los dos relatos diferentes de la creación del hombre en Gen 1,26 y Gen 2,7³. En la cúpula, la formación del hombre con barro ocupa el fragmento anterior al séptimo día de descanso, justo después de la creación de los animales terrestres. Así Gen 2,7 suplanta a Gen 1,26. Tras el día séptimo, la vida es insuflada en Adán para, posteriormente, ser introducido en el Edén de la mano de Jesús.

De esta forma, el mosaico de Venecia aparentemente plantea que el hombre fue formado en el sexto día de la creación, como se menciona en Gen 1,26, aunque la vida no le fue insuflada hasta después del séptimo día. Una explicación plausible a esta decisión de los artistas podría ser que, ante la falta de detalles sobre la creación del hombre en Gen 1,26, se optara por sustituir o suplir su contenido con el de Gen 2,7, dando así cohesión a los dos relatos.

Los artistas que trabajaron en la decoración de esta cúpula usaron como modelo las miniaturas de un códice bizantino de los siglos V-VI, conocido como el Génesis de Cotton, que se conserva en el British Museum de Londres⁴. Este manuscrito llegó a Inglaterra de manos de un monje bizantino llamado Filipo y pasó por varios dueños hasta llegar a la colección de Robert Cotton, donde permaneció hasta 1731. En esa fecha, un incendio lo destruyó casi en su totalidad, por lo que tan sólo han llegado a nuestros días 129 fragmentos. La identificación de las miniaturas del Génesis

² Sobre este mosaico y otros que decoran la Basílica de San Marcos, véase W. Dorigo, “I mosaici del narcece di San Marco nel passaggio fra la cultura figurativa mediobizantina e l’arte musiva veneziana” en *La Basilica di San Marco, Arte e Simbologia*, ed. B. Bertoli, Venezia, 1999, pp. 47-71. Para profundizar en los mosaicos de esta época en esta zona de Italia, y en cómo se relacionan con los de otras zonas del mediterráneo, véase C. Rizzardi, “I mosaici parietali del XII secolo di Ravenna, Ferrara e San Marco a Venezia: Relazioni ideologiche e artistiche” en *Storia Dell’Arte Marciana: I Mosaici*, ed. R. Polanco, Venezia, 1997, pp. 123-134.

³ Gen 1,26: “Entonces dijo ’Élohim –Hagamos al hombre a imagen nuestra, a nuestra semejanza, para que dominen en los peces del mar, y en las aves del cielo, y en los ganados, y en todas las bestias salvajes y en todos los reptiles que reptan sobre la tierra”. Gen 2,7: “Entonces formó Yahveh ’Élohim al hombre (’adam) del polvo del suelo (’adamah), e insuflando en sus narices el aliento de vida, quedó constituido el hombre como alma viviente”.

⁴ Londres, British Museum, Codex Cotton Otho B VI. Véase J. Pijoán (dir), *Summa artis: Historia General del Arte*, vol. 7, Madrid, 1949, p. 393.

Cotton con el mosaico de Venecia fue posible gracias a las copias que había realizado de algunos dibujos el erudito francés Peiresc entre 1617 y 1622⁵.

El Génesis Cotton, junto al Génesis de Viena⁶ del siglo VI, también bizantino, son los dos manuscritos bíblicos ilustrados más antiguos que se conservan, por lo que son el único y más temprano testimonio de la ilustración cristiana de libros⁷. La plasmación minuciosa y cercana que de la vida de Abraham, Isaac y Jacob se hace en el Génesis de Viena ha sido interpretada tradicionalmente como una evidencia de que nos encontramos ante un libro cristiano de mentalidad judía, ya que la Iglesia hizo de los relatos patriarcales un tema secundario⁸. Esta interpretación se ha basado también en que las comunidades cristianas que usaron estos libros podrían haber mantenido un sustrato cultural judío como, parece ser, nos sugieren las ilustraciones del Génesis de Viena.

Sin embargo, hoy en día, muchos expertos están poniendo en duda la utilización de fuentes judías en la representación de las escenas bíblicas de ambos manuscritos. Esta opinión se sustenta en que, en esta época, no parece haber modelos artísticos propiamente judíos que pudieran haber inspirado las ilustraciones. Por el contrario, se han identificado otras fuentes, no judías, que podían haberles servido de inspiración, como diferentes representaciones paganas y motivos cristianos reproducidos en sarcófagos, basílicas y textiles⁹.

Efectivamente, no podemos hablar de modelos artísticos e iconográficos propiamente judíos en esta época. Sabemos que las comunidades judías de los siglos V y VI fueron permeables a la cultura helenística, de la que adoptaron modelos artísticos y estéticos. Esta adaptación es visible en los mosaicos que decoran varias sinagogas antiguas, como la sinagoga de Seforis, del siglo IV, cuyo suelo reproduce un anillo con los doce signos del zodiaco que alberga en su interior a Helios montado en el carro solar. Este esquema decorativo parece haber sido muy popular en esta época, ya que lo encontramos también en las sinagogas de Hammat-Tiberias, Beit Alfa, Na'aran y Ussfiyeh¹⁰. La utilización de Helios y el carro solar ha sido interpretada como una representación de Dios, aunque no en términos figurativos sino como un símbolo alegórico de su poder omnipotente y de su rol como creador del universo¹¹. La adopción de temas paganos en la decoración de sinagogas nos habla de un sincretismo en el que los judíos han hecho suyo un lenguaje estético que les era familiar, dotándolo de significado propio.

Sin embargo, que no existieran modelos artísticos e iconográficos judíos que hubieran podido inspirar las ilustraciones de los manuscritos bizantinos mencionados,

⁵ Estudiosos como Tikkanen, Weitzmann y Jakoff señalaron la similitud entre los dibujos de Peiresc y el mosaico, gracias a lo que pudo identificarse la relación entre éste y el Génesis Cotton. Véase W. Dorigo, "I mosaici del narcece de San Marco", p. 58.

⁶ Viena, ÖNB, cod. theol. gr. 31.

⁷ Ch. Gastgeber, "Génesis de Viena", en *Las Biblias más bellas*, trad. esp. Ana María Gutiérrez y Almudena Sasiain, Hong-Kong, 2008, p. 36.

⁸ J. Pijoán, *Summa artis*, p. 396.

⁹ Ch. Gastgeber, "Génesis de Viena", p. 36.

¹⁰ Z. Weiss y E. Netzer, *Promise and Redemption*, trad. ing. Lindsey Taylor, Jerusalén, 1998, p. 26.

¹¹ *Idem*, pp. 35-36.

no implica necesariamente, en mi opinión, que no pudiera haber existido influencia cultural judía en las comunidades cristianas que produjeron estos manuscritos. Si bien el arte judío estaba helenizado, la impronta judía pudo quedar plasmada en la elección de las escenas representadas y en los matices de estas representaciones.

Volviendo a la cúpula de San Marcos –y, por tanto, al Génesis Cotton–, en la escena de la creación de Adán a partir de barro, vemos a un joven Jesús modelando la arcilla en presencia de un grupo de ángeles. Existe una tradición literaria rabínica según la cual Dios creó a Adán con la ayuda y consejo de los ángeles (BerR 8:4-5; bSan 38b; BemR 19:3)¹². No parece descabellado sugerir que detrás de esta representación se vislumbra esta tradición literaria judía, que quedó reflejada en el Génesis Cotton y, siete siglos después, fue plasmada en San Marcos.

Se desprende de esta argumentación que la cúpula de San Marcos y los Génesis de Cotton y Viena, las más antiguas representaciones cristianas de la creación del mundo, reflejaron de alguna manera una impronta judía. Esta impronta se irá diluyendo con el tiempo, dejando paso a nuevas expresiones e interpretaciones propiamente cristianas, inspiradas sobre todo en los comentarios al Génesis de San Agustín, y acordes a las discusiones teológicas que sobre este libro se produjeron en la Edad Media¹³. Como consecuencia del ambiente religioso y cultural, las representaciones del Génesis se fueron reduciendo a la clásica escena de Adán y Eva tentados por la serpiente, como testimonio del primer pecado y de la expulsión del Edén, y como alegoría de la naturaleza mortal del ser humano y de la caída de la humanidad, qué solo fue subsanada con la muerte y resurrección de Cristo¹⁴.

Con el tiempo y el triunfo de la Iglesia, el Antiguo Testamento y, por tanto, el Génesis, pasó a ser un libro en el que prácticamente sólo se buscaban referencias y alusiones a Cristo¹⁵. Estas búsquedas y sus respuestas también fueron plasmadas en las representaciones artísticas. Como hemos podido ver en la Cúpula de San Marcos, el protagonista y artífice de todos los elementos creados en el capítulo primero del Génesis es un joven Jesús, representado casi como un efebo clásico. Ese protagonismo de Jesús lo encontramos también en otras representaciones medievales del Génesis, como en el tapiz románico de la Creación, del siglo XI, que se conserva en el Museo Capítular de la Catedral de Girona¹⁶. En él, Jesús, a modo de Pantocrátor, se sitúa en el centro y preside el ciclo de la creación.

¹² J. D. G. Dunn, “Adam (person). Judaism”, *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, Vol. 1, Berlin, 2009, cols. 301-311, en col. 303. Sobre ésta y otras tradiciones judías relacionadas con Adán, véase M. Pérez Fernández, “Adán en la tradición judía”, en C. Castillo Castillo y M. Pérez Fernández, *Tradiciones populares judías y musulmanas. Adán, Abraham, Moisés*, Villatuerta (Navarra), 2009, pp. 43-72.

¹³ H. Ph. Weber, “Adam (person). Christianity”, *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, vol. 1, Berlin, 2009 cols. 311-317, en col. 315.

¹⁴ L. M. Jefferson, “Adam (person). Visual Arts”, *Encyclopedia of the Bible and its Reception*, vol. 1, Berlin, 2009, cols. 327- 332, en col. 329.

¹⁵ J. Pijoán, *Summa artis*, p. 393.

¹⁶ Sobre este tapiz, su historia y simbología, véase L. Font Gratacós, “El Tapiz de la Creación de la Catedral de Girona”, *Annals de l’Institut d’Estudis Gironins*, 1, 1946, pp. 160-171.

2. LA REPRESENTACIÓN DE LA CREACIÓN EN EL ISLAM: UN EJEMPLO NAZARÍ

El tema de la creación del mundo es tratado de manera diferente en el Islam. En principio, el rechazo a la representación figurativa ha supuesto una limitación artística a la hora de representar grandes ciclos narrativos, como es el caso del Génesis. No es que no exista una tradición pictórica que represente temas bíblicos en libros y otros objetos, pero es una tradición oriental y posterior a la Edad Media. La mayor parte de estas representaciones datan del siglo XV en adelante y son originarias de Turquía, India y, especialmente, Irán¹⁷.

Por otro lado, y a pesar de que el Corán contiene multitud de alusiones al papel de Dios como creador, no encontramos en él un desarrollo detallado del ciclo de la creación del mundo. La mayor y más directa referencia a este tema la encontramos en la Sura 41, 9-12:

Di: “¿No vais a creer en Quien ha creado la tierra en dos días y le atribuíis iguales? ¿Tal es el Señor del universo!” En cuatro días iguales: ha puesto en ella, encima, montañas firmes, la ha bendecido y ha determinado sus alimentos. Para los que inquieren...

Luego, se dirigió al cielo, que era humo, y dijo a éste y a la tierra: “¿Venid, queráis o no!” Dijeron: “¿Venimos de buen grado!” Decretó que fueran siete cielos, en dos días, e inspiró a cada cielo su contenido. Hemos engalanado el cielo más bajo con iluminares, como protección. Tal es la decisión del Poderoso, del Omnisciente.

Esta ausencia de detalles se verá compensada en la literatura piadosa posterior, que dará lugar a narraciones ricas, pormenorizadas y llenas de anécdotas. El exponente más representativo de este tipo de literatura, los *Quisas al-Anbiya'* (cuentos de los Profetas), recogen ya en sus orígenes relatos que explican la creación del mundo, aunque este motivo no forma parte del propósito último de este género literario. Los cuentos de los profetas, en los que se considera a Adán como el primer profeta, no tienen por que incluir necesariamente la creación del resto del mundo, anterior a la del hombre. Aún así, es posible percibir la importancia que se otorga en los *Quisas al-Anbiya'* inaugurales al ciclo de la creación del mundo. Los tres primeros autores que definieron el género –Muḥammab ibn Ishāq, Wahb ibn Munabbih y Wathīma ibn Mūsā al-Fārisī– dedicaron una sección de sus obras a la creación, que utilizaron como capítulo preliminar a la vida de los profetas¹⁸. La creación del mundo es descrita por estos autores a través del mismo imaginario fantástico que caracteriza a este género, lo que ha dado lugar a un relato autónomo e independiente del relato bíblico

¹⁷ N. Brosh y R. Milstein, *Biblical Stories in Islamic Painting*, trad. ing. Shari Aharon. Tel Aviv, 1991, p. 10

¹⁸ Introducción de R. Tottoli a *al-Tarafī, Storie dei profeti*, Genova, 1997, pp. 10-11.

tradicional. Al-Tha'labī, autor del siglo XI considerado toda una autoridad¹⁹ en el género de *Qisas al-Anbiya'*, relata de esta manera la creación del mundo:

On the Beginning of the Creation of the Heavens

It is related in the Well-Known transmitted accounts that God Wished to create the heavens and the Earth, he created a jewel like the seven heavens and the seven earths; then He looked at it with a frightful glance and it became water. He looked at the water and it boiled and rose up, and was covered with foam and smoke. From the foam He created the Earth, and from the smoke Heaven. As He says: "Then He Turned (istawā) to the heaven when it was smoke" (41:11) namely, qasada. That is to say, He broke it to pieces, it having originally been a single surface and made it into seven heavens. God has Said: "Have not those who disbelieve known that the heavens and the earth were of one piece, then We parted them?" (21:30)²⁰

Podemos apreciar que, tanto en este fragmento como en la Sura 41, Dios aparece como el creador de las siete tierras y los siete cielos superpuestos. Este elemento, que aparece repetidamente en el Corán, introduce una forma distinta de entender el papel de Dios como creador, al sustituir el relato tradicional ordenado en siete días por un nuevo modelo cosmológico²¹. Esta visión de la creación y del universo recibió, desde fechas muy tempranas, la atención de los comentaristas que intentaban entender y explicar el sentido de los textos coránicos. Los comentarios fueron acompañados en ocasiones de gráficos que intentaban representar los siete cielos y las siete tierras, bien en forma cónica (dos conos que se unen en el centro), bien a modo de bóvedas superpuestas (cada bóveda/cielo partiendo de cada tierra)²².

Precisamente, una representación artística de esta visión de la creación se encuentra en la Torre de Comares de la Alhambra²³. El significado de esta representación permaneció invisible a los ojos de los investigadores durante mucho tiempo, pues el lenguaje artístico utilizado no es figurativo. Para componerla, se estableció una relación entre epigrafía y decoración con la que se creó una nueva imagen, una representación de los siete cielos superpuestos de la literatura coránica. El obstáculo para apreciar el sentido de la decoración de esta sala no residía exclusivamente en el escaso conocimiento de la lengua árabe por parte de los historiadores del arte que la estudiaron en el pasado, sino, sobre todo, en la forma en que se abordó el estudio tanto desde esta disciplina como desde la filología árabe. Los representantes de ambas especialidades esta-

¹⁹ C. Castillo Castillo y M. Pérez Fernández, "Introducción", *Tradiciones populares judías y musulmanas*, p. 38.

²⁰ Al-Tha'labī, *'Arā'is al-Majālis fī Qisas al-Anbiyā' or Lives of the Prophets*, trad. ing. William M. Brinner, Leiden, 2002, p. 20.

²¹ A. Heinen, "Samā", *Encyclopaedia of Islam, Second Edition*, 2010 (http://brilonline.nl/subscriber/entre?entry=islam_COM-099, última consulta 21 de mayo de 2010)

²² *Idem*.

²³ Sobre la policromía y simbología de la techumbre del Salón de Comares, véase D. Rodríguez Cabanellas, *El techo del Salón de Comares en la Alhambra*, Granada, 1988.

blecieron una división y, mientras unos estudiaron exclusivamente la epigrafía, otros se concentraron en los motivos decorativos. Esta fragmentación del objeto de estudio dio lugar a una visión sesgada del arte nazarí. De hecho, la percepción de que éste exhibe un gusto por la decoración sin sentido ni límites es una idea prejuiciosa fruto de esta visión sesgada. Al no entender el edificio como un todo indivisible, no pudo apreciarse que la decoración y la epigrafía formaban juntas un lenguaje narrativo y simbólico con un programa diseñado para cada sala de la Alhambra²⁴.

La techumbre de la sala de Comares, una de las obras maestras de la carpintería andalusí, es de base cuadrada y está decorada con siete niveles de estrellas de diferentes tamaños, colores y diseños. El artesonado está formado por más de 8000 tablillas de madera poliédricas que, en su origen, estaban policromadas en diversos colores, hoy prácticamente desaparecidos. En la base de la techumbre, separándola de los muros de la torre, se encuentra inscrita la Sura 67:

¡Bendito sea Aquél en Cuya mano está el dominio! Es omnipotente. Quien creó la muerte y la vida para probaros, para ver quién de vosotros es el que mejor se porta. Es el Poderoso, el Indulgente. Quien creó siete cielos superpuestos. No ves ninguna contradicción en la creación del Compasivo. ¡Mira otra vez! ¿Adviertes alguna falla? Luego, mira otras dos veces: tu mirada volverá a ti cansada, agotada. Hemos engalanado el cielo más bajo con luminares. De los que hemos hecho proyectiles contra los demonios y hemos preparado para ellos el castigo del fuego de la gehena [...].

La relación que se establece entre el texto y los siete niveles de estrellas que decoran la cúpula nos hace cambiar la forma de ver la ornamentación, que pasa de ser la representación de un cielo estrellado a ser una representación de los siete cielos superpuestos.

Este mismo lenguaje artístico, basado en unir epigrafía y decoración, fue usado en la Sinagoga del Tránsito, edificio judío construido en Toledo pocos años después del Salón de Comares, durante el reinado de Pedro I. Como comentaré más adelante, el arte nazarí fue el máximo exponente artístico de la Península Ibérica en su momento y, aunque Castilla estaba inmersa en la conquista de lo que quedaba de al-Andalus, podemos apreciar en diferentes elementos culturales castellanos que el deseo de conquista fue igualado por la fascinación que Castilla sintió por el modelo cultural oriental de al-Andalus. Pedro I de Castilla, llamado el Cruel, construyó y decoró su palacio en los Reales Alcázares de Sevilla a la manera nazarí, siguiendo el mismo patrón de la Sala de Dos Hermanas del Palacio de los Leones de la Alhambra²⁵. Esta elección nos sugiere que esta estética fue más que una moda y debió estar considerada como un elemento de prestigio en la Castilla del siglo XIV.

²⁴ Sobre la decoración, simbología y otros aspectos histórico-artísticos de los salones de la Alhambra, véase J. M. Puerta Vilchez, *Los códigos de utopía de la Alhambra de Granada*, Granada, 1990.

²⁵ R. López Guzmán, *Arquitectura Mudéjar, del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid, 2000, p. 301.

3. LA CREACIÓN EN EL ARTE JUDÍO DE LA PENÍNSULA IBÉRICA

La creación del mundo es también un tema recurrente en el arte judío medieval de la Península Ibérica, sobre todo en la iluminación de manuscritos. Es en las Hagadot de Pésaj donde este ciclo aparece más desarrollado. La hagadá tiene un sentido pedagógico, ya que su función es rememorar el Éxodo como parte de la festividad de Pésaj, por lo que suelen plasmarse en libros muy decorados, con escenas que ilustran el relato y dan fuerza a su función pedagógica. La aparición del ciclo de la creación en estos libros pretende no sólo transmitir el mensaje teológico de Dios como creador del mundo, sino utilizarlo como una prefiguración del Sabbat²⁶. Con frecuencia, la representación del séptimo día de la creación muestra a un hombre cumpliendo el Sabbat, sentado en actitud pensativa o de estudio. Una imagen de este tipo aparece en la Hagadá de Sarajevo²⁷. K. Kogman-Appel sugiere que esta representación refleja modelos cristianos en los que Dios, a modo de Logos, aparece sentado en un trono o bendiciendo la creación²⁸. Este modelo ha sido reinterpretado y adaptado a un público judío. No sólo cambia su forma, pues para el judaísmo la imagen de Dios resultaría idolatría, sino también su sentido, para, de esta forma, buscar y prefigurar los orígenes del Sabbat en el origen del mundo.

Llegados a este punto, parece significativo destacar el uso de la escritura como elemento decorativo que hacen las tres representaciones medievales figurativas de Gen 1-2 comentadas hasta ahora. Tanto en la Hagadá de Sarajevo como en la Cúpula de Venecia y en el tapiz de Gerona aparecen líneas de inscripción que son utilizadas bien como elemento que separa escenas, bien como complemento a las imágenes. El resultado de este recurso de los artistas judíos y cristianos es que se enfatiza la narrativa del ciclo que aparece en imágenes. No obstante, no podemos descartar el uso simbólico de la escritura precisamente cuando se representa la creación del mundo, pues la palabra tiene una fuerte presencia en ambas tradiciones culturales como elemento y herramienta de la creación.

La escritura está presente también en otra representación judía de la creación, inscrita en los muros de un edificio al que me he referido con anterioridad, la Sinagoga del Tránsito de Toledo. En su decoración, sin embargo, se aprecia claramente la ausencia de la representación figurativa. Al igual que en la Alhambra, el lenguaje de expresión artística se basa en la relación entre texto y decoración. La comprensión de este lenguaje requería que los espectadores supieran leer, además de conocer otros elementos culturales y simbólicos de la cultura judía. El dominio de estos saberes permitió, incluso, la construcción de un programa iconográfico basado en textos de diferente naturaleza que abandonó el marco creativo del Génesis como única fuente para la construcción de una imagen de la creación.

²⁶ Ch. Uehlinger, "Génesis 1-11", p. 123.

²⁷ Sarajevo, Museo Nacional de Bosnia y Herzegovina, *Hagadá de Pésaj*, Aragón, c. 1320-35, fol. 2r.

²⁸ K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot from Medieval Spain*, Pennsylvania, 2006, p. 100.

4. LA SINAGOGA DEL TRÁNSITO DE TOLEDO²⁹

La Sinagoga del Tránsito es uno de los edificios más destacados de la Castilla del siglo XIV. Fue mandada construir por Samuel ha-Levi, tesorero de Pedro I de Castilla. Su aspecto exterior sobrio contrasta con la riqueza decorativa de su interior, característica ésta ligada a un concepto de privacidad común a toda la arquitectura hispanomusulmana. Aunque también hay que tener en cuenta que las prohibiciones y condiciones que imponía la Iglesia para la reforma o construcción de edificios religiosos no cristianos hacían imposible una decoración ostentosa en el exterior³⁰.

La planta del edificio es rectangular y forma una gran sala de oración de una única nave, un gran salón al estilo de los que estaban de moda en los palacios de la época. La diáfana sala de oración mide 23 metros de largo, 9.50 metros de ancho y 17 metros de altura. El interior de la sinagoga está decorado con un impresionante conjunto de yeserías policromadas, entre las que destacan en especial los colores rojo, verde y negro. La decoración en la sala de oración se concentra principalmente en dos secciones del edificio: en el muro oriental, por estar en él situado el *'aron* o, para ser más exactos, en este caso el *hekal*, pues el espacio para los rollos de la Ley no es un armario sino un ábside o nicho; y en la parte superior de la estancia, en la que un friso corrido recorre todo el perímetro de la sala de oración. El friso está formado por una franja de decoración vegetal, además de por una larga y continua serie de arcos lobulados, en la que se intercalan arcos cerrados y abiertos.

La arquitectura judía, al igual que otros aspectos de la cultura hispanojudía, siguió los mismos modelos que triunfaban en los contextos sociales y culturales en los que vivían insertas las comunidades. De la misma forma que el *miqweh*, o baño ritual, de Besalú (Gerona) responde al románico local, la Sinagoga de Samuel ha-Levi (o del Tránsito) entra dentro de los patrones de la arquitectura palatina de la Castilla del siglo XIV³¹. En las sinagogas hispanas que han llegado hasta nuestros días, podemos observar una predilección por el lenguaje estético hispanoárabe, como algo asimilado y hecho propio. Las inscripciones bíblicas escritas en esbeltos caracteres hebreos que decoran las sinagogas hispanas emulan los versos coránicos que decoran las mezquitas³².

Por lo general, los estudios realizados sobre la Sinagoga del Tránsito o de Samuel ha-Levi han estado orientados desde la filología. La importancia de sus inscripciones, frente a la casi inexistencia de un “mudéjar judío”, ha condicionado el estudio del edi-

²⁹ El análisis que se ofrece a continuación es parte de la investigación que llevé a cabo para la realización de mi trabajo fin de Máster, que desarrolla un estudio más amplio sobre la construcción y decoración de este bello edificio. Daniel Muñoz Garrido, *La Sinagoga de Samuel ha-Levi. Decoración, texto y simbología*, Granada, Universidad de Granada, 2008 (sin publicar).

³⁰ J. C. Ruiz Souza, “Sinagogas sefardíes monumentales en el contexto de la arquitectura medieval hispana”, en *Catálogo de la Exposición “Memoria de Sefarad”*, Madrid, 2002, pp. 225-239.

³¹ I. G. Bango Torviso, “La Arquitectura” en *Catálogo de la Exposición “Memoria de Sefarad”*, Madrid, 2002, p. 223.

³² J. Peláez del Rosal, *La sinagoga*, Córdoba, 1994, p. 108.

ficio desde la óptica de la temática histórica y bíblica de los elementos epigráficos, relegando otro tipo de análisis. Lo que propongo a continuación es un análisis basado en la posible interrelación que existe entre texto y decoración. Al igual que ocurre en el Salón de Comares de la Alhambra, la decoración de la sinagoga no nos muestra a simple vista una gran escena narrativa. Sin embargo, a los ojos de un espectador judío de la época, perfecto conocedor de las Escrituras, el texto de la epigrafía podía completar y guiar la correcta lectura del programa simbólico del interior del edificio. A continuación propongo una interpretación de parte del programa simbólico –la creación– mediante la descripción de algunos elementos significativos de la decoración, que, como he mencionado anteriormente, consta de dos partes: una centrada en el *hekal*, y otra en la techumbre y el friso corrido que recorre la sala de oración.

El muro oriental alberga la mayor extensión decorada. La decoración llega desde la techumbre mudéjar hasta casi unos tres metros del suelo. El mayor desarrollo decorativo es debido a que hacia el muro oriental se dirige la oración. Además, en él se guardan los Rollos de la Ley³³. La decoración de este muro está formada por tres grandes paños verticales de forma rectangular y una cornisa de mocárabes, que corona los tres paños y los separa del friso con arcos que recorre toda la sala de oración. El paño central está abierto en su parte inferior por tres arcos lobulados de columnas estilizadas. Esta arquería esconde el *hekal*. Por encima de estos tres arcos arranca una *sebka* de rombos que contienen relieves de rosetones, piñas y decoración vegetal con policromía roja, verde y negra.

El paño central está enmarcado por una doble cenefa epigráfica, más una tercera cenefa que rodea el conjunto de los tres paneles verticales y el friso de mocárabes, que reproducen versos de algunos Salmos, I Reyes y Hab 3,18. Las tres inscripciones son muy diferentes entre sí, pero al ser unidos y situados en el muro oriental adquieren un simbolismo religioso diverso al suyo original y dotan al *hekal* de matices que enriquece y complementan el sentido religioso que tiene por sí mismo.

Los dos paños laterales están decorados con una estructura en forma de tallos que asciende sinuosa, de la que brotan hojas y piñas. Las piñas, que están en los laterales de los paños decorativos, quedan encerradas en el interior de los círculos que van dibujando los tallos. En la parte inferior de los dos paños laterales, y rodeadas por las estructuras vegetales, hay respectivamente dos placas conmemorativas de forma cuadrada³⁴. En la parte superior de este cuadrado nace un arco apuntado, que encierra un escudo de Castilla y León. En la inscripción conmemorativa, Samuel ha-Levi, tesorero de Pedro I, es nombrado como hacedor del edificio y se le atribuyen la grandeza y la belleza de los muebles y demás utensilios de la sinagoga. A continuación, el texto establece una relación entre la sinagoga y el Tabernáculo. Besalel (Ex

³³ La sinagoga sefardí se organiza en torno a un eje oeste-este. Este eje está definido por la *bimah*, o torre de lectura, situada al oeste y por el *hekal* situado al este. Véase, F. Cantera y Burgos, *Sinagogas de Toledo, Segovia, y Córdoba*, Madrid, 1973, p. 91

³⁴ Editadas y traducidas por F. Cantera Burgos, *Sinagogas de Toledo, Segovia y Córdoba*, Madrid, 1973, p. 102.

31,1-6) es el personaje bíblico responsable de la construcción del Tabernáculo y los muebles, como el Arca y la *Menorah*. Por este motivo, la comparación de la traza de la sinagoga con la traza de la obra que ejecutó Besalel dota al edificio del peso de la historia y, de manera simbólica, de la importancia y santidad del Tabernáculo.

Según la Biblia, la construcción del Tabernáculo se debió a una petición de Dios, que deseaba habitar en la tierra, entre el pueblo de Israel. La sacralidad de la traza del Tabernáculo radicaba principalmente en que fue diseñada y transmitida a Moisés por Dios como arquitecto, proporcionando no sólo medidas sino también materiales, colores, e instrucciones de montaje (Ex 25,8-9). El proyecto divino no dejaba nada al azar, y los artesanos y constructores fueron designados también por Dios. Besalel fue elegido y dotado de sabiduría para la realización del trabajo (Ex 31,1-6).

Parece plausible considerar que mediante esta inscripción también se quiera reconocer a Samuel la sabiduría y habilidad concedidas por Dios a Besalel. Al igual que Besalel es presentado en las Escrituras como constructor del Tabernáculo, Samuel es presentado en varias de las inscripciones como constructor de la sinagoga. A la vista de los trabajos realizados por Besalel, la elección de este personaje bíblico no resulta gratuita. Si profundizamos en su figura, descubrimos que las referencias a Besalel en los muros de la sinagoga constituyen un elemento clave para poder entender y descifrar el significado de su programa simbólico. En el tratado Ber 55a del Talmud de Babilonia se dice de él:

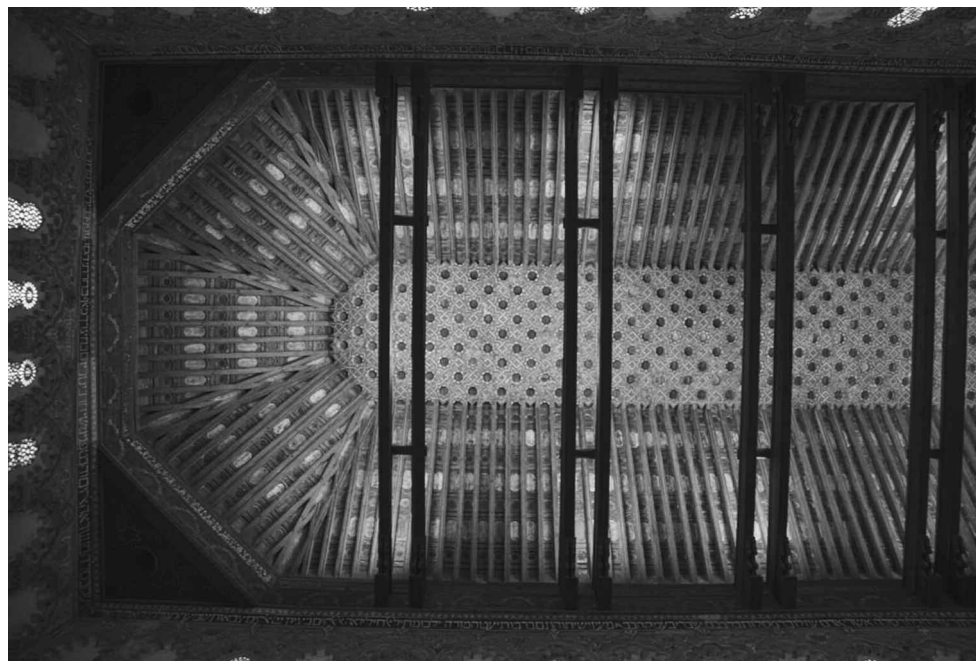
Dijo el rabí Shemuel bar Najmaní en nombre del rabí Iojanán: Besalel se llama así por su sabiduría. (Be zel el, en la sombra de Dios) Cuando el santo, bendito sea, le dijo a Moisés: ve a decir a Besalel que me haga un tabernáculo, una arca y utensilios, Moisés se lo transmitió al revés: Haz un arca, utensilios y un tabernáculo.—Moisés, maestro nuestro —le contestó [Besalel]—, en todas partes se acostumbra que el hombre construya primero la casa y luego traiga los utensilios; y tú me dices: haz un arca, utensilios y un tabernáculo. ¿Dónde pondré los utensilios que haga? ¿No te habrá dicho el santo, bendito sea: haz un tabernáculo, un arca y utensilios? —Tú habrás estado— respondió [Moisés] en la sombra de Dios; por eso lo sabes.

Dijo el rabí Iejudá que dijo Rab: Besalel sabía combinar las letras con las que se creó el cielo y la tierra, porque aquí dice [...] y lo ha llenado del espíritu de Dios, en sabiduría, en inteligencia, en ciencia [...] (Ex 35,31), y allí dice: el señor con sabiduría fundó la tierra; afirmó los cielos con inteligencia (Prov 3,19). Y con su ciencia los abismos fueron divididos (Prov 3,20).³⁵

Según el último párrafo de este fragmento, Besalel poseía conocimientos excepcionales, ya que fue dotado por Dios con las mismas cualidades con las que él creó el mundo. Un judío instruido posiblemente conocería este texto y, por tanto, la relación entre Besalel y la creación del cielo y la tierra. Este conocimiento le permitiría apre-

³⁵ Ed. y trad. esp. A. J. Weiss, Buenos Aires, 1968.

ciar que la decoración de la sinagoga está estructurada en dos niveles. Las estrellas de la bellísima techumbre mudéjar, que forman el nivel superior, pueden ser interpretadas como una representación conceptual del cielo. Mientras que nivel inferior, formado por el friso corrido que recorre toda la sala de oración y limita con el arranque de la techumbre, podría ser interpretado como una representación esquemática y conceptual de la tierra. O, al menos, eso se desprende de los elementos que la forman.



© Daniel Muñoz Garrido

Visita del artesanado de la sala de oración con decoración de estrellas

El friso está constituido por dos partes principales, separadas entre sí por cenefas de inscripción hebrea. Desde la parte inferior hacia la superior, lo primero que encontramos es una cenefa de inscripción que separa este grupo decorativo del muro desnudo. Sobre ella se encuentra un friso decorado con motivos vegetales. La decoración se organiza en los muros norte y sur en cuatro segmentos divididos entre sí por escudos de Castilla. Los dos segmentos situados en los extremos del muro albergan en su interior un árbol. No está de más recordar que el árbol de la vida es un motivo decorativo, extraído del Génesis, muy usual en las sinagogas. La existencia de dos árboles en esta sinagoga puede extrañar a primera vista, pero encuentra sentido si uno de ellos representa al árbol de la vida, y el otro, al árbol de la ciencia del bien y del mal (Gen 2,9). Por otro lado, los dos fragmentos internos están adornados con hojas organizadas de manera orgánica con la ayuda de un tallo sinuoso, completando una decoración arbórea y vegetal que se asemeja a un jardín.

La techumbre, decorada con estrellas, y el friso con decoración vegetal están separados entre sí por una secuencia de arcos lobulados que se intercalan en abiertos y cerrados. En la inscripción con escudo que queda a la derecha del *hekal* estas ventanas son comparadas con las ventanas de Ariel, «y sus ventanales, semejantes a los ventanales de Ariel». Ariel es el nombre con el que Jerusalén es nombrada en el libro de Isaías (Is 29,1-4). Las ventanas conforman toda una arquitectura en pequeño: arcos, basas, columnas, capiteles, etc. Al comparar estos arcos con los de Ariel, esta arquitectura en miniatura nos esboza la imagen de una Jerusalén situada entre el cielo y la tierra. Una Jerusalén que separa y une cielo y tierra gracias a la dualidad de una ciudad que es dos, la Jerusalén celestial y la Jerusalén terrenal.

En conjunto, podemos interpretar el friso y la techumbre como un todo que nos muestra, de un lado, un techo estrellado que encierra un cielo; de otro, un friso que esconde un jardín y, por tanto, la tierra; entre los dos, una arquitectura en miniatura que muestra a Jerusalén como conexión entre cielo y tierra.

Los tres elementos que forman este conjunto, techumbre, arcos y friso, están separados, como ya se ha mencionado, por cenefas de inscripción hebrea. Bajo el artesonado de madera, una inscripción ininterrumpida recorre toda la sala de oración, comenzando en el ángulo este-sur para finalizar en el ángulo sur-este de la sinagoga. El texto reproduce íntegramente los Sal 84 y 100. Paralela a esta inscripción, y bajo la arquería, discurre otra inscripción que nace en el ángulo norte-este para finalizar en el ángulo sur-este y reproduce el texto de I Cro 16, 8-32. Bajo esta inscripción, y separando el muro desnudo del friso decorativo, hay otra que nace en el ángulo norte-este, recorre los muros norte, este y sur, y finaliza en el ángulo sur-este. Cada tramo de la inscripción reproduce un salmo diferente. En el muro norte comienza con el Sal 99, en el muro este se reproduce el Sal 61, y en el muro sur los Sal 133 y 121. La inscripción prosigue por el muro este con el Salmo 61, pero ya no es recta sino que forma ángulos rectos. Estos ángulos bordean, formando una especie de alfiz, los tres ventanales que se abren bajo los ocho arcos lobulados, de los cuales los cuatro centrales son abiertos y los dos laterales de cada extremo ciegos. La inscripción continúa por el muro sur sobre los tres balcones que se asoman a la sala de oración desde la galería de mujeres. En este caso, los Salmos que se reproducen son el 133 y el 121.

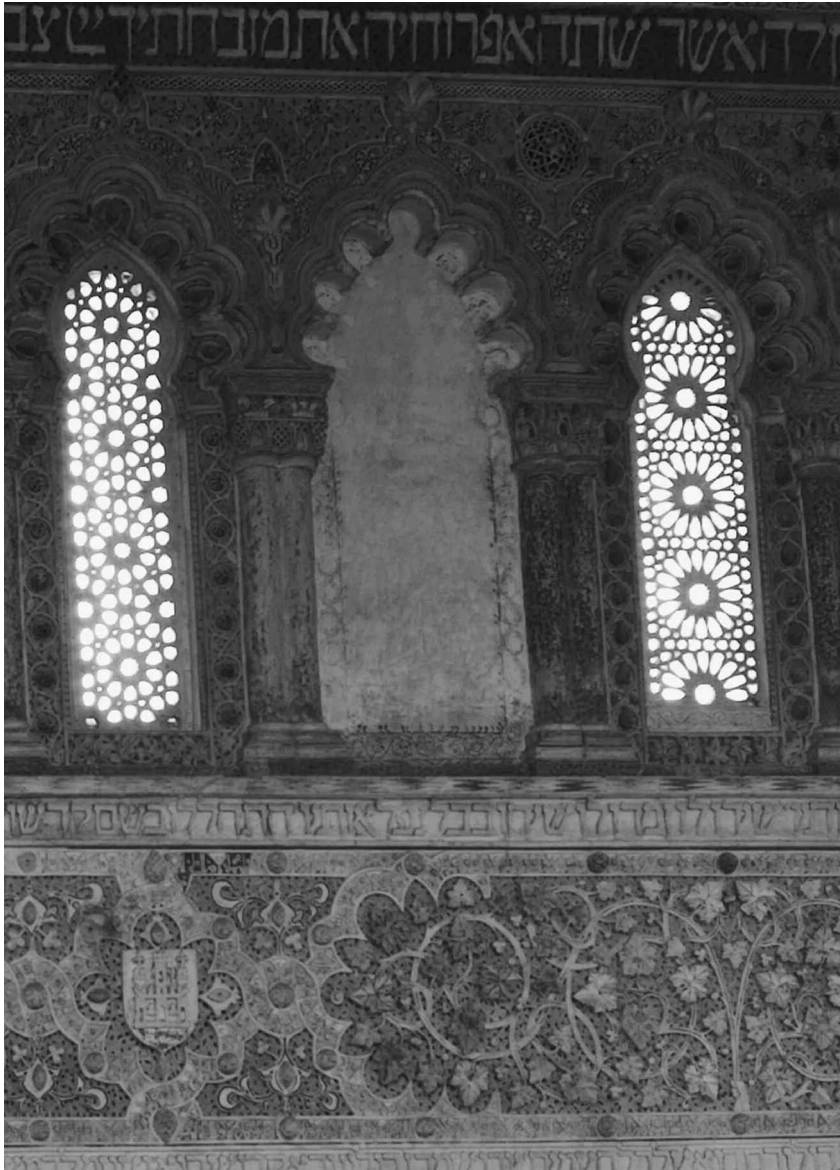
El texto de estas tres líneas de inscripción podría estar relacionado con los elementos del friso que separa. El resultado de esta relación reforzaría la imagen simbólica del friso como una representación de Jerusalén, del cielo y de la tierra. Si observamos la cenefa que separa el artesonado mudéjar de la arquería, podemos ver que en los Sal 84 y 100 se expresa un discurso vertical, es decir, del emisor hacia Dios: «Oh Yahveh Sebaot, rey mío y Dios mío. Felices quienes moran en tu casa» (Sal 84,3-4); y también «Aclamad a Yahveh, oh tierra toda» (Sal 100,1). También en el Sal 84 se mencionan las moradas, los atrios y zaguanes de Dios, que podrían ser entendidos como una metáfora del cielo como residencia divina, «¡Qué amables son tus moradas, oh Yahveh Sebaot!» (Sal 84,1), «Cierto más vale un día en tus atrios que mil en [otras partes]; prefiero pisar el zaguán de la casa de mi Dios a morar en

las tiendas del malvado» (Sal 84, 10). Además, en esta inscripción podemos apreciar que algunas de las palabras transmiten la sensación de altura. Elementos como los pájaros, la lluvia y el sol en relación con la techumbre estrellada pueden completar su simbolismo y ayudar a la construcción de esta imagen del cielo, «Hasta el pájaro halla casa, y la golondrina nido para sí donde poner sus polluelos» (Sal 84,3), «además de bendiciones lo cubre la lluvia otoñal» (Sal 84, 6); y «porque sol y escudo es Yahveh Elohim» (Sal 84,11).

En la línea de inscripción situada bajo la arquería, que reproduce I Cro 16,8-32, podemos ver que, al contrario que en la franja superior de inscripción, el discurso es un discurso horizontal. Es decir, del emisor al pueblo como receptor, «¡Celebrad a Yahveh, su nombre invocad, divulgad entre los pueblos sus proezas! Cantadle, entonadle himnos, medita en todos sus portentos» (I Cro 16, 8-9). En este texto también podemos encontrar algunas palabras que, en este caso, no transmiten una sensación de altura sino una terrenal. La misma tierra, las gentes y los pueblos, el mar y el campo son conceptos que aparecen en esta cenefa, «Por toda la tierra sus juicios [imperan] temblad en su presencia, ¡Oh tierra toda!» (I Cro 16, 14); o «¡Cantad a Yahveh!, ¡Oh tierra Toda! ¡Albriciad su salvación día tras día! ¡Su Gloria referid entre las gentes, entre todos los pueblos, sus portentos!» (I Cro 16, 23-24), y también, «¡Retumbe el mar y lo que lo llena!, ¡jubile el campo y cuanto en él existe!» (I Cro 16,32). En esta inscripción se menciona la promesa que hizo Dios al pueblo de Israel de darle la tierra de Canaan. Esto, junto a la alusión al Santuario de Jerusalén hace de la arquería, inspirada en Ariel, una Jerusalén más tangible, «Te daré la tierra de Canaán por lote hereditaria de vosotros; y Majestad y esplendor hay ante Él, fortaleza y pompa en su lugar [santo]» I Cro16,18).

La última línea de inscripción se sitúa bajo la franja decorada con motivos vegetales. En este caso la inscripción no mantiene una unidad, aunque el texto está formado exclusivamente por Salmos. Éstos empiezan y terminan en un mismo muro sin que ninguno quede a caballo entre dos muros. De estos tres muros, el norte y el sur mantienen una unidad formal, pues el friso permanece inalterado, al contrario de lo que ocurre en la parte del friso que transcurre por el muro oeste. Los tres grandes ventanales que se sitúan bajo la arquería fuerzan a la cenefa de inscripción a adaptarse a sus contornos. En los fragmentos norte y sur de la inscripción podemos apreciar que el discurso, al igual que en la inscripción superior y paralela, tienen un sentido horizontal, «¡Ensalzad a Yahveh, nuestro Dios, y postraos ante el estrado de sus pies!» (Sal 99,5); y «Es Yahveh quien te guarda, Yahveh es tu amparo a tu diestra» (Sal 121,5). En los fragmentos norte y sur aparece mencionado Sión, y en el fragmento sur se cita al monte Hermón. Ambos montes son puntos geográficos localizables en la tierra. Sión es el nombre de una colina en Jerusalén, situada a las afueras de la actual Ciudad Vieja. Además, el término Sión es desde tiempos antiguos un nombre con el que se hace mención a un todo. Es decir, Sión puede hacer referencia a la ciudad entera de Jerusalén e incluso a la Tierra de Israel. El monte Hermón es una montaña que se encuentra en el norte de Israel y que, actualmente, hace frontera entre Israel, Siria y Líbano, «Yahveh es grande en Sión, y excelso es sobre todos los

pueblos» (Sal 99, 2) y «Es como rociada del Hermón, que sobre las montañas de Sión descendiere» (Sal 133,3). En estos dos mismos fragmentos también se hace referencia a las normas que Dios otorgó al pueblo de Israel para que habitara la tierra y los hombre convivieran, «Tú has fijado lo recto, Derecha y Justicia en Jacob Tú ejerces» (Sal 99,4) y también, «¡Ved qué hermoso es y qué placentero que en unidad los hermanos convivan!» (Sal 133, 1).



© Daniel Muñoz Garrido

Detalle de las ventanas de la sala de oración, posible representación simbólica de Jerusalén

La mención en esta línea de inscripción de los montes Sión y Hermón, junto a la mención de la ley divina que rige la vida de los hombres en la tierra, formarían parte del grupo de elementos que, en relación con el friso decorado con motivos vegetales, forman y construyen la imagen terrenal.

El fragmento oeste difiere de los fragmentos norte y sur en varios aspectos. El primero de ellos es que el Sal 61, que reproduce la inscripción en este lado, comparte el sentido vertical con la inscripción que separa el artesonado del friso, «Oye, Elohim, mi clamor, atiende mi plegaria» (Sal 61, 1). Aun así, la referencia a la tierra no falta en este fragmento, «Del confín de la tierra a Ti clamo cuando desfallece mi corazón» (Sal 61, 2). Aquí podemos apreciar que el confín de la tierra es un extremo opuesto al de la ubicación de Dios, y esta oposición realza el sentido vertical del discurso de esta línea epigráfica del muro.

Hasta aquí han sido analizados los distintos elementos que, a mi entender, forman un programa decorativo basado en desplegar a los ojos del fiel instruido el poderío del Dios creador. Al igual que ocurre en el Salón de Comares de la Alhambra, la relación que se establece entre el texto y la decoración nos hace cambiar la forma de percibir la ornamentación que pasa de ser un simple elemento decorativo, basado en modelos andalusíes, para ser una representación simbólica de la creación del mundo y de la división del cielo y de la tierra. Esta representación queda reforzada con la continua y reiterada alusión a Dios como hacedor del mundo que se repite en muchas de las inscripciones epigráficas que decoran la Sinagoga.

5. CONCLUSIÓN

Las representaciones artísticas de la creación del mundo son una muestra más de la importancia que este tema tuvo en la sociedad medieval del occidente mediterráneo. Estas obras de arte son una manifestación cultural de una sociedad teocrática, que también se manifestó culturalmente en el pensamiento, la filosofía, la literatura y la teología.

Las representaciones cristianas del Génesis parecen haber tenido en sus orígenes, al menos en la zona de ascendente cultural bizantino, una influencia judía que fue diluyéndose en el tiempo. Durante la Edad Media, estas expresiones artísticas representaron el relato bíblico ordenado en siete días, aunque con el paso de los siglos el ciclo del Génesis fue simplificado hasta convertirse en la célebre escena de Adán y Eva tentados por la serpiente. El lenguaje artístico con el que se representaba la creación del mundo en la tradición cristiana era, según es costumbre en el arte occidental, figurativo. A pesar de que el relato contiene elementos abstractos, como el caos o el nacimiento del día y la noche, siempre se favoreció la representación figurativa, con la que el espectador cristiano estaba familiarizado.

En la tradición islámica medieval, sin embargo, las representaciones de la creación parecen haber respondido, adoptando rasgos y modelos que podemos observar en otras manifestaciones de la cultura árabe, a un tipo de pensamiento más abstracto

que el que reflejan las representaciones cristianas. Esta característica, sumada a la reticencia hacia la representación figurativa, dio lugar en la Alhambra a un lenguaje artístico basado en la combinación de texto y decoración. Este modelo, basado en la relación que se establece entre ambos elementos, tiene como rasgos principales la ausencia de representación figurativa y la exigencia de saber leer. Hay que destacar, también, que las representaciones de la creación se desligan del relato estructurado en siete días para convertirse en el reflejo de una tradición cultural y literaria propia, que atribuye a Dios la creación de los siete cielos y las siete tierras.

Las representaciones artísticas judías de la creación que se plasmaron en la Península Ibérica reflejan que los artistas recurrieron, dependiendo de la obra, tanto al lenguaje figurativo como al no figurativo, tal y como se puede observar en la Hagadá de Sarajevo y en la Sinagoga del Tránsito, respectivamente. Esta riqueza en el lenguaje de la expresión artística debe ser entendida como el reflejo de la realidad en la que se desarrollaron las comunidades judías hispanas. Herederas de la tradición andalusí, pero inmersas en el ambiente cultural cristiano de su entorno, sus manifestaciones culturales fueron, a menudo, consecuencia del mestizaje de referentes cristianos, musulmanes y propiamente judíos. El relato estructurado en siete días, expresado a través del lenguaje figurativo, se convierte en la Hagadá en un elemento pedagógico. Sin embargo, el recurso a la figuración en una obra no impide recurrir a otro lenguaje más abstracto en la decoración de una sinagoga, al modo en que es usado por sus vecinos musulmanes en la Alhambra. La Sinagoga del Tránsito es, ciertamente, un ejemplo magistral de esta forma de decorar que, más allá de la simple ornamentación, es capaz de transmitir un mensaje al espectador instruido, con cuya complicidad cuenta. Este modelo decorativo, adoptado del arte andalusí, y acomodado por los constructores y artistas a las necesidades y gustos de la comunidad judía, adquiere en los muros de la Sinagoga del Tránsito un nuevo sentido cultural y religioso.