

# El friso gótico de la catedral de Jaén: una demonización de los judíos a través de la iconografía

EMILIO LUIS LARA LÓPEZ

Doctor en Antropología

## RESUMEN

En la catedral de Jaén existe un friso gótico, y la lectura de su compleja iconografía nos desvela la narración visual de un mensaje de la Iglesia del año 1500: los judíos son un pueblo maldito, la Inquisición es el instrumento para combatir a los judíos y la fe católica permite la salvación de las almas y del mundo.

## ABSTRACT

In the cathedral of Jaén a Gothic frieze exists, and the reading of its complex iconography discovers us the visual narration of a message of the Catholic Church of the year 1500: the Jews are a damned town, the Inquisition is the instrument to combat to the Jews and the Catholic faith allows the salvation of the souls and of the world.

## 1. INTRODUCCIÓN

El muro este de la catedral de Jaén, que corresponde al testero o cabecero, está recorrido por un largo friso conformado por múltiples figuras zoomorfas y antropomorfas exponentes del gótico flamígero, el canto del cisne de un pensamiento medieval que, en la España de 1500 gobernada por los Reyes Católicos, llegaba a su fin tanto en los órdenes mentales como artísticos, pues la irrupción del arte renacentista, vehiculado fundamentalmente a través de Italia, sería como una vuelta al mundo clásico pero, eso sí, repensándolo, confiriéndole nuevos significados al legado del mundo grecolatino.

Este trabajo toma como piedra angular un artículo (Lara López, 1999) que ha sido refor-

mulado, encontrando otras explicaciones de orden iconográfico y conceptual que vienen a completar lo que fue apuntado en su momento. Además, la conjunción de un discurso histórico y otro antropológico, ofrece, a nuestro entender, una mayor riqueza en el campo de las Humanidades/Ciencias Sociales, que es la plataforma desde la que se ha operado.

La ciudad de Jaén, hacia 1500, en ese periodo bisagra entre lo medieval y lo renacentista, en el ámbito del arte y de los vientos conceptuales que lo animaban, se decantará por prolongar el sueño de la Edad Media –que no *oscura*– al menos durante veinte años: la etapa en la que Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, ocupe la silla episcopal de la diócesis jiennense. Entre 1500 y 1520, fruto de una enfebrecida labor constructiva, el prelado Alonso Suárez se empeñó, en gran

medida, en que Jaén viviese su particular *otoño de la Edad Media*, parafraseando a Johan Huizinga, pues podría trasvasarse a la antigua capital del Santo Reino el ambiente recreado por este historiador al hilo del programa constructor del obispo Alonso Suárez en general y del friso del testero catedralicio en particular.

El friso gótico isabelino del muro del cabecero de la catedral de Jaén, como más adelante trataremos de demostrar, compone plásticamente un discurso muy ritualizado, como si fuese el trasunto de un viaje ucrónico que, con vocación de un flujo proyectivo, arrancara desde *la noche de los tiempos* para dirigirse hacia un paraíso espiritual habitado por la *gracia* divina, sorteando en medio la lucha eterna entre el Bien y el Mal.

El friso gótico flamígero de la catedral de Jaén, es una mixtura del pensamiento tardomedieval con los esquemas humanistas que, con ímpetu, campeaban por Europa, reaprovechando elementos conceptuales de la Antigüedad Clásica mantenidos durante la Baja Edad Media y propulsados durante el Renacimiento, porque el Humanismo, con su rico acervo cultural y su manejo de la filosofía clásica y cristiana, será un excelente campo de cultivo para que florezcan testimonios artísticos, pero la tarea de un investigador no ha de quedarse en la epidermis interpretativa, sino que ha de excavar conceptualmente, elaborando un discurso que integre el porqué de algo –en nuestro caso el citado friso gótico isabelino–, a qué responde y cómo contextualizarlo.

El mensaje contenido en el friso gótico flamígero, a nuestro entender, sirvió para pulsar/despertar emociones, en dos planos: advertir/escarmentar de los peligros del desviacionismo religioso, infundiendo miedo, y explicar –visualmente– los beneficios espirituales dispensados por la Iglesia, la cual es depositaria de las enseñanzas de Cristo.

El friso gótico flamígero del cabecero de la catedral jiennense, constituiría lo que podríamos llamar una *densidad visual narrativa*.

## 2. CONTEXTUALIZACIÓN Y DESCRIPCIÓN DEL FRISO GÓTICO

En la fachada este de la catedral de Jaén, se conserva uno de los escasos restos de la antigua Iglesia Mayor, comenzada a construir, promediado el s. XIV, sobre los restos de una mezquita, prosiguiendo la construcción de la catedral bajomedieval en el último cuarto del s. XV, durante el episcopado de Luis Osorio y, a partir de 1500, durante el correspondiente de Alonso Suárez, quien levantó un cimborrio en la mejor tradición del gótico flamígero y que se derrumbó en 1525. Tras ese derrumbe, será contratado Andrés de Vandelvira, el cual concebirá e iniciará un armónico templo renacentista. De la primitiva catedral gótica sólo se conservaron el muro del testero –en el que se integra una ventana–, y una escalera con su correspondiente –y pequeña– entrada (sita en la capilla de San Fernando) que comunica con las galerías altas, sede del actual Archivo Histórico Diocesano.

Esta fachada se corresponde con el testero, y está recorrida por un friso gótico flamígero cuyas figuras fantásticas estuvieron enraizadas en la memoria colectiva de los jaeneros desde la Edad Moderna, pues la estrecha y corta calle conformada a espaldas de la catedral, denominado oficialmente en 1862 calle Valparaíso con motivo de la visita a la ciudad de la reina Isabel II, fue bautizada a nivel popular como *Callejón de la Mona*, nombre que no sólo perdura en el habla jaenesa para referirse a esa angosta y umbrosa calle, sino que es la forma usual de referirse a ella, ignorando la práctica totalidad de la población cuál es el nombre oficial de este tramo urbano.

El muro de la antigua obra gótica es de traza recta, con seis contrafuertes que lo recorren en su totalidad, y está dividido en cinco paños, siendo el central más ancho y los laterales simétricos. La moldura gótica, con 1'40 mts. de canto, arranca del extremo izquierdo del paramento a una altura de 3'33 mts. sobre el suelo de la calle Valparaíso (Ortega Suca, 1991: 21).

La moldura no presenta una conservación uniforme en todas sus zonas, pues hay tramos en un estado aceptable y otros bastante deteriorados

por mor de los *males de la piedra*, que la descomponen y la convierten en arenisca.

En el paño central del muro gótico existe una puerta de arco apuntado que fue tapiada con posterioridad asimismo con sillares de piedra. Dicha puerta permitía el acceso directo hasta el exterior desde la capilla del obispo Alonso Suárez, el prelado edificador del friso y del final de la obra gótica catedralicia. Por desgracia, la construcción de dicha puerta supuso la destrucción de un pequeño tramo de la moldura, produciéndose un hiato narrativo en su discurso iconográfico.

Guillermo Álamo Berzosa (1975: 59-60) se refiere a las marcas de cantería de los sillares del cabecero catedralicio, y en un pie de foto referente al inicio del friso gótico que nos ocupa, interpreta que el mencionado *callejón de la Mona* debe tan peculiar nombre a una figura que aparece en la esquina, que el *vulgo* consideró una *mona* (un simio).

### 3. AUTORÍA DEL FRISO: HIPÓTESIS

El deán José Martínez de Mazas, en su *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén* (1794), elogiando la labor constructiva del prelado Suárez de la Fuente del Sauce, escribe:

«[...]se hizo por aquel tiempo el muro principal de estilo Gótico, y con magnificencia, como se conoce todavía por el lado de afuera en el callejón de Vélez. Yo me persuado que se empezó por aquí la obra del tiempo del Señor Osorio, ò acaso la del Señor Don Nicolás de Bierma [ambos obispos de Jaén]. Lo cierto es que el Maestro era hábil en su profesión, y que aquel friso, con su bocel exterior menudamente labrado con mil enlaces de ramos, frutas, animalejos son del mejor tiempo en que reynaba la arquitectura Gótica, y semejantes à los que se ven en muchas Iglesias de Castilla y Leon» (Martínez de Mazas, 1794, edición facsímil de 1978: 172-173).

Fernando Chueca Goitia (1971), en su monumental trabajo sobre Andrés de Vandelvira, recoge un texto de Manuel Gómez Moreno (1941), concerniente a la atribución del friso:

«Cuando empiezan las cuentas de fábrica, en 1494, ya figura como maestro de la obra el can-

tero Pedro López; se abrían cimientos (*aliçaces*) y se hacían pilares moldurados; se acarrea piedra franca y jabaluna en grande, y le ayudaban al maestro de tres a cinco oficiales canteros; después, ocho. Lo mismo de 1500 a 1501; pero en diciembre del primer año vino maestre Enrique (Egas) a visitar y tasar la obra que se hacía, ya a destajo, ya a salario, aparte del jornal de López, que era de 40 mrs., y consta como labor personal suya *echar la cinta de la moldura*, probablemente aquella decoración a modo de cornisa que guarnece el testero de la iglesia en bajo, única parte conservada hoy de lo que entonces se hizo» (Citado por Chueca Goitia, 1971: 153-156).

Gómez Moreno atribuye la autoría de la moldura a Enrique Egas, llamado a trabajar por el obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce en 1500. José Domínguez Cubero (2001) también considera que bajo las directrices del Maestro de la Primada, Enrique Egas, estuvo el cantero cordobés Pedro López, director de las obras hasta 1512.

### 4. PROGRAMA EDIFICADOR DEL OBISPO ALONSO SUÁREZ: JAÉN Y EL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA

La labor de mecenazgo artístico del obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce fue muy considerable, por lo que el friso gótico flamígero catedralicio, lejos de ser una obra única y aislada, ha de enmarcarse en un programa constructivo bien planificado que, en última instancia, es un esfuerzo para prolongar la consideración del *otoño del medievo* en Jaén, pues la estética se aferra al último gótico reinante en España, el isabelino o flamígero, y la mentalidad subyacente –que no soterrada– en esas construcciones, y sobremanera en la moldura gótica del testero de la catedral, continúa apegada a una idea de la Edad Media. En España, los renovadores aires del Renacimiento traerían consigo otros planteamientos conceptuales, otra forma de entender la existencia, pero en Jaén se recibirían más tarde que en otras zonas de la geografía nacional.

Alonso Suárez fue un hombre que estudió Leyes en la Universidad de Salamanca, educán-

dose en un ambiente humanista, elaborando entonces, como sazonado fruto intelectual, un pensamiento en el que se integró: primero su gran devoción a la Virgen María, segundo las ideas reformadoras, galvanizadas en el Sínodo que ordenó, realizó y publicó en 1511 en la diócesis jiennense, «buscando el adoctrinamiento y pureza de costumbres, según fue norma en estos tiempos del ocaso de la Edad Media» (Domínguez Cubero, 2001: 73), y como correlato de todo esto, ejerció como un mecenas del Humanismo, buscando sublimar el arte por medio del mensaje predicado por la Iglesia, única forma de salvación eterna.

De la mano del obispo Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, se instalan en Jaén un puñado de excelentes artistas foráneos, como canteros, escultores, pintores, rejeros y plateros, cuya misión era cristalizar en sus obras el pensamiento humanista ahormado en el último gótico, presagiando el humanismo renacentista que sobrevinía. El ímpetu desplegado por Alonso Suárez para levantar edificios en su diócesis jiennense, le llevará a pasar a la posteridad como el «obispo edificador», y ello porque se sabe que «todo fue sufragado por sus propios caudales» (Domínguez Cubero, 2001: 75). La catedral fue su prioridad nada más tomar posesión de su sillón episcopal, y su gran labor edificatoria, se completa con el aprovechamiento de la mezquita de la collación de la Magdalena para construir una iglesia –gótica–, signando de esta manera un templo islámico con la función, estructura e iconografía cristianas. Asimismo, en la iglesia-santuario de San Ildefonso, centro de culto de la Virgen de la Capilla, el obispo Alonso Suárez construye la hoy denominada *portada del Descenso*, enriqueciendo formalmente el templo en el que residía la imagen de María cuya devoción entre el pueblo crecía exponencialmente (Lara Martín-Portugués, 1994). Ambas intervenciones, tanto el *lavado de imagen* de una antigua mezquita como el ensalzamiento monumental de la iglesia, en la que radicada la advocación mariana resultante del *milagro* –el tradicionalmente considerado como Descenso de la Virgen María a la ciudad de Jaén en 1430– fortalecedor de la moral cristiana contra las razzias nazaríes, pueden

interpretarse como la perpetuación del ideario de la Edad Media, al que tan reiteradamente nos hemos venido refiriendo.

## 5. PROGRAMA ICONOGRÁFICO DE LA MOLDURA Y MÉTODO DIALÉCTICO DE PAR DE CONTRARIOS

En este bloque vamos a proceder a realizar una labor de deconstrucción de los diferentes elementos iconográficos del friso, analizándolas individualizadamente, para acto seguido contextualizarlos a la luz del pensamiento bajomedieval y humanista y, como colofón, conjuntarlos en un discurso que confiera unidad temática al mensaje que, a nuestro entender, se quiso plasmar en el exterior del templo catedralicio.

El año de 1500, fecha que se va a estimar como de labrado del friso, es una época fronteriza entre el saber medieval, que pivota sobre tradición escolástica –con un soterrado aristotelismo vía santo Tomás de Aquino–, y el saber del incipiente humanismo –en España y Reino de Jaén–, cuyo basamento respectivo es el legado de la antigüedad clásica. En la concepción artística de la moldura se entremezclan simbología bíblica –en su doble vertiente vetero y neotestamentaria– y pagana, fundamentos de filosofía neoplatónica –reactivados en el humanismo–, y agustiniana.

El mensaje de la moldura tiene su apoyatura en el método dialéctico de par de contrarios, cuya génesis está en las teorizaciones de variadas mitologías, siendo este esquema filosófico empleado por Aristóteles y Platón en sus respectivas explicaciones cosmogónicas. Además, todo el programa iconográfico está atravesado, como se verá más adelante, por el pensamiento de San Agustín, explicitado en su obra cumbre, *De Civitate Dei* (413-426), siendo la *gracia* divina la clave para la salvación y la resurrección.

Este método consiste en que los elementos binarios se contraponen entre sí, conformando parejas: el Bien y el Mal, el día y la noche, la luz y las tinieblas, el cielo y la tierra, etc. Es un esquema cognitivo presente en todas las reli-

giones de la antigüedad y puede derivar en un maniqueísmo.

El friso, con un acentuado ritmo narrativo, muy similar al de los relieves históricos romanos, ha de *leerse*, en tanto en cuanto documento fontal visual, de derecha a izquierda, como se hace en la lengua árabe. Seguidamente, describiremos y comentaremos extensamente cuando así lo requiera el elemento figurativo en cuestión, la amplia gama de motivos iconográficos según vayan apareciendo de derecha a izquierda.

*El modillón* (figura 1): recorre la moldura totalmente, y sobre él se aposentan el resto de figuras, por ello, es una pieza clave del friso, tanto física como conceptualmente, porque todo el discurso interactúa con él y tiene en él los pilotes de su arquitectura teórica.



Dicho modillón está compuesto por gavillas de trigo. La espiga de trigo simboliza de manera inequívoca la ley del morir y del resucitar, y de manera análoga al grano de este cereal que emerge de la tierra (las entrañas maternas), el ser humano proviene de un sombrío fondo primigenio, y el colofón de todo hombre, el capítulo final de cada biografía, y por extensión de cada grano de trigo, es volver a su origen: la tierra de donde brotó.

Cristo hablará del grano de trigo como símbolo de una nueva vida: «si el grano de trigo no cae en la tierra y muere, quedará solo; pero su muerte, llevará mucho fruto» (Jn, 12, 24 s). Y la

teología del medioevo vio en este grano cerealístico un preclaro símbolo de Cristo, que desciende al mundo subterráneo tras morir crucificado en la cruz para luego resucitar de entre los muertos. La relación entre trigo y el alimento eucarístico es la hostia consagrada, y ya en el arte paleocristiano figurarán las espigas como traducción de la eucaristía, del cuerpo de Cristo.

Las gavillas de trigo del modillón están entremezcladas con granadas (figura 2). Debido a la abundancia de pepitas de este fruto carnoso y su color rojo-rubí intenso, el fruto del granado es un símbolo de la plenitud vital y de su renovación continua. Los israelitas consideraban este fruto como un signo de bendición que venía a significar la alianza del pueblo elegido con Yahvé, y por eso los capiteles de las columnas del templo de Salomón estaban adornadas con series de granadas, al igual que el modillón de la cenefa de la catedral de Jaén.



En una religación con los textos veterotestamentarios, la patrística eclesial vio en la granada un símbolo de la Iglesia de Cristo, cuyo bello modelo era la poéticamente alabada esposa del Cantar de los Cantares: «Tu plantel es un vergel de granados, de frutales los más exquisitos, de cipreses y de nardos» (Cant. 4, 13). Y si la granada muestra su color brillante y purpúreo, tan apetecible –una invitación a participar en el banquete eucarístico–, la Iglesia, mediante la sangre del Cristo, el Redentor, salva a la humanidad de los abismos infernales, por el acto de la comunión.

La mística mariológica bajomedieval aplicará esos líricos pasajes del *Cantar de los Cantares* a la Virgen, y en el arte copto (localizado en el área de Egipto) también se puede hallar el granado como símbolo de resurrección. Los pintores de los siglos XVI y XVII pondrán con cierta asiduidad una granada en la mano del Niño Dios, sentado en el regazo de su Madre, significando este fruto que Jesús traía la Buena Nueva, es decir, la Nueva Vida.

Pero además, la granadas, labradas con mucho naturalismo en la cenefa, eran un fruto muy apreciado y cultivado en Jaén –herencia de la agricultura andalusí–, abundando en las huertas jaenesas granados, estando estos frutales muy presentes en la gastronomía de mitad del s. XV, pues en la época del Condestable Miguel Lucas de Iranzo, tanto las camuesas como las granadas «eran frutas que podían durar, debidamente conservadas, durante todo el invierno» (Rodríguez Molina, 1996: 167). La vega jaenera continuará en siglos posteriores cultivando esta fruta, testimoniándose la presencia de granados en los siglos XVII y XVIII (López Cordero, 1998).

En alguna ocasión, en el friso, formando pareja con las granadas, aparece la forma geométrica del cubo. Siguiendo el tetrasistema de la filosofía de Empédocles, en el cual el universo está formado por la combinación de cuatro elementos básicos: aire, tierra, fuego y agua, Platón atribuirá a la tierra el estar compuesta de cubos (la forma geométrica equivalente al cuadrado). Los cuerpos cúbicos no están destinados a la rotación como es propio de los esféricos, por lo que ofrecen la imagen de lo estable, lo sólido, lo estático, y en definitiva, lo que permanece.

Junto a las gavillas de trigo, a las granadas y cubos, surgen hojas de cardo y de acanto, que simbolizan el triunfo, la victoria de los elegidos.

Las gavillas de trigo están atadas con una correa que da sucesivas vueltas a lo largo del modillón. El cinturón, un símbolo femenino, expresa una protección por medio de las virtudes morales, siendo una alegoría de la virginidad (en este caso de María). Pero además, el cintu-

rón se asocia iconográficamente con Venus, es decir, recibe un préstamo conceptual de carácter fetichista-erótico. Y es que en el modillón, aparecen varias hebillas en las que se abrocha el cinturón, y el trozo final, el que remata la correa, adopta una clara forma fálica (figura 2), y el falo es un símbolo de la perpetuación de la vida y de la fuerza de su propagación cósmica. Este elemento sexual heredado de la iconografía del paganismo, es interpretable, en el contexto del modillón, como la fecundidad de la Iglesia en su tarea salvífica, y el papel de Venus habría sido cristianizado en el arte encarnándose en María. Además, el esperma o semilla contiene un significado filosófico: las razones seminales (*logoi spermatigoi* en griego) fueron una aportación al pensamiento naturalista de la escuela helenística que recogió San Agustín.

El modillón de gavillas de trigo, por consiguiente, viene a simbolizar tanto a la Iglesia como a la Virgen María, pero es que, en el contexto de una comunidad del quinientos, el cereal va a adoptar un significado de esencialidad fuera de toda duda: el trigo, y otros cereales panificables, eran la base alimenticia, con sus granos se elaboraba pan, producto básico para la alimentación humana y espiritual, pues simboliza la hostia consagrada, el cuerpo de Cristo en recuerdo de la Última Cena. Y en una sociedad agraria, uno de los miedos más presentes era a las malas cosechas, producto de una meteorología adversa, por lo que en el calendario, la faena agrícola de la siega adquiriría un significado enorme en una ciudad que vivía su canto de cisne medieval, su *otoño de la Edad Media*, celebrándose en Jaén la principal feria coincidiendo con la Virgen de Agosto, fecha de pago de impuestos en muchos pueblos del Santo Reino.

La catedral era dueña, al filo del s. XVI, de fincas rústicas y urbanas, y su patrimonio económico engrosaba gracias fundamentalmente a las aportaciones del diezmo eclesiástico, pagado en especie en múltiples ocasiones, siendo el trigo una habitual forma de pago. El diezmo era un tributo anual, denominándose *diezmo predial* al pagado en forma de frutos agrícolas tales como pan, vino, aceite (Rodríguez Molina, 1981: 20-

21), es decir, los productos de la trilogía mediterránea. Y abundando en estos impuestos, existían las denominadas *primicias*, que eran los primeros frutos que los fieles están obligados a dar a la Iglesia, a los párrocos, además del *diezmo predial* y otras formas de tributación.

Consecuentemente, el modillón de gavillas de trigo no es sólo una alegoría de la Iglesia y de María –de la maternidad–, sino también una directa alusión a un fruto cerealístico del que se nutrían las arcas eclesiales.

*El judío sedente* (figura 3): la primera figura que aparece en la cenefa es un ser humano sentado en cuclillas, con las manos reposando en las espinillas, mantiene una sonrisa de labios apretados y su mirada denota hieratismo. Y luce un gorro, un rodete, con un nudo o adorno en un lateral.



Este personaje, que juzgamos vital para entender el significado *oculto* del friso, es el punto de arranque del discurso religioso de la cenefa: inicia una demonización del pueblo judío, una satanización de los falsos conversos ¿Y por qué, cuales son las claves iconográficas y conceptuales para llegar a esta afirmación?

En el orden iconográfico, el Occidente cristiano, para simbolizar las –falsas– divinidades provenientes de Oriente, las representaba sedentes, encarnando la maldad primigenia y también la pecadora Babilonia, ciudad que concentraba todos los vicios y maldades humanas.

Asimismo, siguiendo el método dialéctico de par de contrarios, si más adelante en el friso encontraremos con alegorías de Cristo, este personaje sentado y tocado con un rodete explicitaría la antítesis del (Cristo) Rey, es decir, representaría un bufón, pues lo bufonesco es un concepto antónimo de la realeza. En determinadas figuraciones medievales, ciertos seres con anormalidades físicas, como los enanos y los deformes, se asociaban al bufón. Una festividad en la que se diera rienda suelta a las inversiones sociales sin recibir a cambio castigo, era el carnaval, de enorme arraigo las ciudades bajomedievales y protomodernas.

Empero, a nuestro entender esa figura sedente es un símbolo del pueblo judío, de los falsos conversos, de los judaizantes. ¿Cuales serían las explicaciones? Serían de varios órdenes:

1) De orden iconográfico: en la Edad Media, ya se representaban sedentes a judíos y otras minorías, como los mudéjares. Aunque la figura se debate plásticamente entre el naturalismo de rasgos y la esquematización, el rodete es una prenda que coadyuva a identificar a una persona como perteneciente a un determinado grupo étnico: los judíos. El personaje, por lo demás lleva camisa –o jubón– y el cabello le cae por las sienes formando una melena corta. Se relacionaría a los judíos con el Mal, con el pecado de la Babilonia bíblica, con los vicios nefandos que quedaban resumidos en Oriente.

El rodete es una rosca de lienzo o paño que se colocaba en la cabeza, y caracterizaban a la comunidad judía. Así, para identificar y distinguir a los judíos del resto de la población, en la Francia de principios del s. XIII, se dictaron leyes obligándoles a llevar un rodete rojo, algo que paulatinamente se extendería a Italia y España, mientras que en Alemania el rodete era sustituido por un gorro cónico amarillo o rojo (Delumeau, 2002: 454). En la vida cotidiana y en la iconografía, los judíos serían reconocidos por usar rodete, tal y como sucede en el friso gótico catedralicio. Otra manera extendida de representar plásticamente a los judíos es con rasgos orientalizantes y con los ojos almendrados (Caro Baroja, 2000: 96), acentuando ello el

odio por parte de los cristianos viejos, pues las diferencias físicas y el aspecto ingrato echaban leña a la hoguera del miedo/odio al *otro*. A los conversos, por si fuera poco, se les achacaría vivir bajo la melancolía, provocada por la angustia de sentirse bajo permanente sospecha (Bartra, 2001: 100-106).

2) De orden histórico: en 1478, mediante Bula del pontífice Sixto IV, se aprueba la creación del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en tierras españolas. En 1481 inicia su funcionamiento el primer Tribunal en Sevilla, en 1482 en Córdoba y al año siguiente en Jaén y Ciudad Real, pues el valle del Guadalquivir era una zona problemática por su dilatado contacto con el antiguo reino nazarí de Granada.

Entre los conversos se expande una ola de terror ante semejante panorama, pues sabían que en las collaciones, en las comunidades vecinales, eran conocidas sus costumbres y ritos judaicos practicados en secreto, por lo que muchos deciden maniobrar, adelantándose a los acontecimientos, y para escapar de la jurisdicción real, se trasladan a vivir a tierras de señorío del reino de Jaén.

En Jaén, hacia 1500, debía guardarse recuerdo de un levantamiento anticonverso que estalló en 1473, al considerarse los conversos, en el marco de la sociedad jiennense de la época del Condestable Lucas de Iranzo, el socorrido chivo expiatorio de los estratos populares de la comunidad cristiana, pues ésta achacaba a los conversos ser los explotadores de la miseria popular, motivando esto un furibundo levantamiento contra dicho grupo en el Alto Guadalquivir, que acabó teñido de sangre por la saña y las matanzas producidas. El Condestable Miguel Lucas de Iranzo, visto como protector de conversos en Jaén, mientras oía misa, será asesinado en las gradas de la catedral de Jaén de un golpe de ballesta en la sien, y el Cabildo Municipal, asustado por la explosión de odio, destituye de sus cargos a los conversos, para echar agua sobre el fuego popular. Estos graves disturbios distorsionaron las relaciones con las minorías étnicas en Andalucía: «el ímpetu de las capas populares desconcertó a la nobleza, y durante varios meses fueron el

temor y la anarquía los que enseñorearon la vida de la mayor parte de las poblaciones del alto y medio Guadalquivir.» (Rodríguez Molina 1996: 397). Se tardaría un tiempo en encauzar y pacificar la situación política, pero quedó en la conciencia colectiva de los jiennenses la idea de: «[...]la función histórica de los judíos como recaudadores de impuestos y usureros y la situación de privilegio que estaban disfrutando los conversos con el acaparamiento de relevantes funciones en las ciudades» (Rodríguez Molina 1996: 398).

3) De orden personal: el nombramiento en 1500 de Alonso Suárez de la Fuente como obispo de Jaén, que hasta entonces fue primero obispo de Mondoñedo y luego de Lugo, significa un entroncamiento directo de la diócesis con las ideas inquisitoriales, pues no en balde dicho prelado había sido designado Inquisidor General en 1494, y conjuntamente con los otros inquisidores generales, Torquemada y Martín Ponce de León, se dedica de pleno a la organización del Santo Oficio en las tierras de Castilla y Aragón. Alonso Suárez permaneció en su cargo de Inquisidor general por lo menos hasta 1502 (Coronas Tejada, 2001: 145).

No hay constancia documental para situar con exactitud el enclave de la cárcel inquisitorial en Jaén. El Condestable Lucas de Iranzo acondicionó como cárcel un espacio en uno de los torreones del circuito amurallado de la ciudad, frente a la *casa del obispo*, situada en la calle Campanas, calle que transcurre pegada al costado norte de la catedral. Quizá esta cárcel fue reutilizada por la Inquisición, pero un dato sí confirmado es la reunión del Consejo General de la Inquisición a finales de 1502 en Jaén (Coronas, 2001: 145), concretamente en la casa del obispo Alonso Suárez, ubicada igualmente en la calle Campanas, ya que a la sazón el obispo era Inquisidor General. Esta *casa del obispo* donde se reunió el Consejo de la Suprema, se comunicaba por un arco cubierto con la catedral (Coronas Tejada, 1991: 58). Esta ubicación, a nuestro juicio, contextualizará y ayudará a explicar, como se analizará con posterioridad, el friso gótico isabelino.



En 1504, el Tribunal de la Inquisición de Córdoba vive momentos de recrudescimiento de la mano de Rodríguez Lucero, tanto es así que su otro compañero de Tribunal, Hernando Niño, escribió cartas de queja a la reina Isabel de Castilla exponiéndole los abusos de Lucero. Pues bien, Hernando Niño, en 1504, era maestraescuela de la catedral de Jaén, por lo que este templo, tanto por él como por vía del obispo Alonso Suárez, tenía una conexión directa con los mecanismos inquisitoriales y con lo que el Santo Oficio representaba.

No obstante, en la fecha en la que se inicia la ejecución del friso gótico flamígero de la catedral jiennense, la Inquisición ha rebajado su nivel de dureza en la persecución de judaizantes, muy fuerte entre 1481 y 1495, siendo el periodo 1495-1502 de moderación, dedicándose los inquisidores a una estricta vigilancia sobre la población conversa, sobre todo en el caso de los reconciliados, pues si eran condenados nuevamente por judaizar, se incoaría un proceso conducente a la confiscación de bienes y al fuego (Coronas, 1991: 59).

Los penitenciados reconciliados, en el cumplimiento de su condena, solían llevar un sambenito que los significara visual y simbólicamente ante los ojos de los buenos cristianos como exponentes de su error, de su condición de judaizantes. El ignominioso uso del sambenito podía durar un periodo de tiempo, ya fuesen unos meses o varios años, e incluso prolongarse toda la vida. Y cuando el reconciliado finiquitaba su periodo de llevar puesto el sambenito, la Inquisición decretaba que esta prenda debía colgarse en catedrales o iglesias, siendo en Jaén la catedral el templo escogido para ello, en una fórmula que alargaba en el tiempo la *vergüenza* de judaizar y la extendía, como una mancha pecaminosa y recordatoria, a los parientes y descendientes de aquel antiguo penitenciado.

La catedral jiennense es un símbolo-contenedor del recuerdo de los conversos castigados por la Santa Inquisición, pues los infamantes sambenitos eran colgados encima de la *Puerta del Caballico*. La catedral gótica disponía de un Patio de los Naranjos rodeado de un claustro,

existiendo en él varias capillas, estando una de ellas consagrada a Santa Lucía, que quizá fuera la propia del Santo Oficio, pues en ella se inscribían los nombres de los penitenciados, y en las paredes fronteras -la *Puerta del Caballico*- se colocaban los sambenitos (Cañada Quesada, 1996: 53). Hay testimonio documental de los nombres de varios de los judaizantes quemados en diversos autos de fe celebrados en Jaén en 1509, un año fatídico para la población de falsos conversos jiennenses, pues se quemaron muchos, «tantos que por ser excesivos no tomaron nota de [todos] ellos» (Cañada Quesada, 1996: 53). La catedral, por tanto, era un centro temido no sólo para los *marranos*, sino para sus descendientes, pues en ella se custodiaba *la memoria sambenitada* de sus ascendientes condenados por la Inquisición, y a ella caminaron, en humillantes procesiones, los condenados por la Suprema antes del auto de fe.

Los penitenciados relajados tenían como destino la muerte, siendo quemado el falso converso en la hoguera, denominándose brasero el lugar donde se apilaba la leña y se levantaban gradas de madera para presenciar el espectáculo-escarmiento. La condena al fuego se reservaba para los herejes que persistieran en su delito-pecado y para los anteriormente reconciliados, por haber reincidido en el acto de judaizar. Entre los símbolos de escarnio que lucían los enviados *al poste*, sobresalían el sambenito en el que iban pintadas llamas y el capirote o corozza, consistente en un cono alargado de papel engrudado o de cartón que se les ponía en la cabeza camino del auto de fe y del brasero, llevando pintados motivos alusivos a su delito-pecado. Los autos de fe en Jaén, funcionando en la ciudad su propio Tribunal de la Inquisición, se celebraban en la plaza de Santa María, frente a la catedral, y el brasero o quemadero se dispuso, según parece, en la plaza de Santa Cruz, al ser el epicentro de la barriada habitada por la población conversa (Coronas, 1991: 58). Otro dato éste sobre el que se volverá más tarde para contextualizar el mensaje de advertencia del friso gótico isabelino.

La plaza de Santa María se configuró, ya a principios de la Edad Moderna, como un in-

mejorable marco para desplegar la impactante escenografía inquisitorial, porque en ese espacio público se concentraban los edificios de los poderes rectores de la vida local: la catedral, las Casas Consistoriales y el palacio episcopal, consiguiendo desarrollar en esta plaza –la de más empaque de la ciudad– la impresionante puesta en escena de los autos de fe. Por consiguiente, en un espacio muy delimitado, se condensaría plástica e ideológicamente el poder del Santo Oficio:

1) La catedral como depósito de los sambenitos que perpetuaban la memoria de los condenados y como templo en el que se leían los edictos de fe. El testero catedralicio, con su moldura gótica isabelina labrada, visualizaría el terror inquisitorial explicitado en la demonización de los falsos conversos, a la vez que cantarían plásticamente las excelencias del bautismo y la gloria de la ortodoxia cristiana, es decir, la superioridad del Bien –luz– sobre el Mal –tinieblas.

2) La calle Campanas, con la *casa del obispo*, en la cual se celebraban las reuniones del Consejo General de la Inquisición, siendo Alonso Suárez Inquisidor General.

3) La plaza de Santa María, como escenario perfecto para levantar la complicada estructura de gradas y palcos que requerían los autos de fe.

El paso previo al procedimiento inquisitorial era el edicto de fe, leído un día señalado. Los inquisidores marchaban en procesión –junto con las autoridades civiles y religiosas– desde su residencia palaciega hasta la catedral, procediendo allí un experto orador sagrado a dar lectura al coactivo edicto de fe.

Estas exhortaciones del edicto de fe podían acompañarse de las imprecaciones del edicto de anatema, deseando toda suerte de desdichas en esta vida y en la de ultratumba a quienes no delataran a los judeoconvulsos o a los que, siéndolo, no reconocieran *motu proprio* su pecado. Estas aterrorizadoras lecturas, en los primeros años del funcionamiento de la Inquisición, provocaban delaciones masivas. El miedo al *otro*, al judeoconvulso, reactivaba el deseo de denunciarlo. Y el

friso gótico flamígero, como veremos más tarde, funcionaba, entre otras cosas, como unos estables edictos de fe y de anatema, recordando permanentemente, mediante su imaginería labrada en piedra, la maldad demoníaca que representaban los falsos conversos y lo que les esperaba. El auto de fe –su lugar de celebración era en la plaza de Santa María–, tenía una doble dimensión: judicial y religiosa, y su enorme poder permeador de mentalidades se debía, en gran medida, a su elaborada escenografía, identificándose en el s. XVI el auto de fe con el Juicio Final.

La moldura gótica flamígera catedralicia, asimismo, contiene un mensaje visual en el que, a modo de iconos, de imágenes plásticas interiorizadas por la comunidad, se condensa parte de la aterradora puesta en escena de un auto de fe y de elementos escatológicos, a la vez que el efecto balsámico lo proporciona el discurso visual de la fe en Cristo. Dicho friso gótico, por tanto, ejercería una labor pedagógica disuasoria similar al sermón destinado, en los prolegómenos del auto de fe, a describir/denigrar los delitos/pecados de los condenados, así como a ensalzar la misión del Santo Oficio, que velaba por la pureza de la ortodoxia cristiana.

## 6. LOS JUDAIZANTES Y EL MIEDO AL OTRO

Los cristianos viejos, los que se mantenían dentro de las lindes de la ortodoxia cristiana, los que manifestaban un rechazo social hacia los conversos, miraban con recelo al *otro*, al que era diferente, distinto, fomentando la idea y la manía persecutoria, circulando rumores y sospechas que degeneraban en abiertas calumnias e infamias, recurriendo a la delación a la Santa Inquisición en último extremo, llegándose a un sistema de pensamiento en el cual «el vecino es tu enemigo», implementando esto «la memoria familiar, mantenía durante largos años el recuerdo de agravios pasados. El sentido de la tolerancia era además muy limitado» (Aponte; López Cordero, 2000: 158). Los judíos serían el prototipo del *otro*, del que se empeña obtusa y suicidamente

en practicar una religión *equivocada, falsa*, por lo que serán el chivo expiatorio por antonomasia en picos altos de crisis. Las elites locales azuzarán la animadversión a los conversos –tras 1492– en los periodos económicos críticos, «contribuyendo a enrarecer el ambiente, utilizando el antisemitismo como arma de combate demagógica para atraerse el apoyo de las masas» (Pérez, 2002: 45-46). Las cíclicas crisis económicas coadyuvaban a que el antisemitismo enraizara en las capas más profundas de las mentalidades de las capas populares, permaneciendo incólume en el tiempo este odio a lo judío –al *otro*– en parte gracias al refranero, la iconografía y la literatura (Pérez, 2002: 71).

La visibilidad del Santo Oficio se patentizaba sobremanera en las ciudades donde existían tribunales, por lo que la estrecha alianza de los funcionarios inquisitoriales con los clanes de dirigentes locales engrasaba la maquinaria de la Inquisición, pues era menester contar con la colaboración de las elites locales para vigilar con eficacia las formas de vida de las personas.

Una forma plástica de ridiculizar al *otro*, de manifestar su miseria moral, es representarlo dotado de fealdad, con rasgos deformadores que no suponen sino una emanación de su alma, por eso se distorsiona adrede su aspecto físico, asociándolo además a animales, o bien interpretando al *otro* como un ser antropomorfo, zoomorfo, animalístico, distinto, en resumidas cuentas. En la Edad Media, eclosionan en Europa representaciones distorsionadas de judíos en estampas y cuadros, siendo los judíos el prototipo perfecto del *otro* en la iconografía del medievo:

«Por ejemplo, eran representados vestidos de amarillo, con sombreros de pico o acabados en punta y haciendo gestos vulgares, como, por ejemplo, sacando la lengua. A menudo son representados como seres próximos al demonio, tanto física como moralmente. Su carácter infrahumano era demostrado a los espectadores mediante su asociación con los cerdos en la imagen recurrente de la *Judensau*» (Burke, 2001: 170-171).

El recurso del sombrero picudo como estereotipo del judío, y que más tarde, por una, llamémosle analogía visual de la maldad, serán así

representadas plástica y mentalmente las brujas con un alto gorro cónico, proviene de un uso en Centroeuropa, por parte de la comunidad judía, de este tipo de sombrero, pues «la ley promulgada en Buda en 1421, según la cual ninguna persona que fuera detenida por primera vez acusada de brujería estaba obligada a aparecer en público con el llamado «sombrero judío»» (Burke, 2001: 172). Y ya sabemos que los penitenciados por la Inquisición española estaban obligados a colocarse en la cabeza un capirote o corozza, cuyo aspecto recuerda sobremanera a ese tipo de sombrero judío usado al menos en Centroeuropa.

Todo esto conduciría a un «código visual general de expresión de lo infrahumano» (Burke, 2001: 172), y este código visual debía de estar también extendido en España, o como poco ser totalmente conocido por el artista que labró el friso de la catedral jiennense, o quizá por quien –o quienes– idearon el mensaje contenido en el elaborado programa iconográfico de la moldura gótica flamígera, pues: «[...]la deshumanización es sin duda alguna el punto de asociación de otros grupos con animales –monos cerdos, cabras o gatos– a través de las imágenes o también de los insultos verbales» (Burke, 2001: 172).

En la Baja Edad Media el teatro religioso y las incendiarias prédicas de los religiosos serán un efectivo medio de adoctrinamiento antijudío, achacándoles perversiones morales: «son más crueles que lobos», «más venenosos que el escorpión», «más orgullosos que un viejo león», «malos y felones», «diablos del infierno» (Delumeau, 2002: 432). Dicho teatro religioso acostumbró a las poblaciones europeas a identificar a los judíos con el *mal*, como evidencian los dramas acerca de la vida de Cristo: *Representación de la destrucción de Jerusalén*, *Representación del Anticristo*, *Representación del Juicio Final*, etc., pues en todos ellos el pueblo deicida encarnaba la maldad y la vesania. Y estas catequéticas historias teatralizadas tenían su correlato iconográfico, generándose un bucle retroalimentador mediante el cual se mantenía el odio hacia todo lo que fuese judío. Por ello se explica que, para intentar aventar el miedo al *otro* –al judío–, a mediados del s. XV, arraigue

la idea de bautizar a los judíos –sobre todo a sus hijos– a la fuerza.

Esta labor catequizadora anunciada en los dramas sacros sería rematada por los sermones de los adoctrinadores de los primeros tiempos inquisitoriales, pues se organizaban campañas en las que los clérigos mostraban a la gente los peligros de los judaizantes, pasando «rápidamente, de la palabra dulce y meliflua a la amenaza y la acritud» (Caro Baroja, 2000: 151).

El agua de la pila bautismal limpiaría la ignominiosa mácula del pueblo deicida, expulsaría al demonio del alma del judío y la sociedad cristiana dejaría de tener miedo a ese *otro* que convivía en las ciudades. Y precisamente, la moldura catedralicia se encuentra salpicada de conchas, esto es, de alusiones iconográficas bautismales, como se verá más adelante.

### 6.1. Las secuencias de la narración visual

*Gárgola* (figura 4): en la Edad Media es el símbolo de las fuerzas o imágenes del submundo demoníaco y draconífero. Hay una pentalogía de animales alados en la moldura. El primer animal, descabezado por efecto de la erosión, tiene un cuerpo de mechones de pelo al estilo de los leones, por ello sólo podemos especular: ¿se trata de una bestia mítica o de un león? El segundo animal (por la derecha) está en perfecto estado de conservación, mantiene las alas plegadas, del pico abierto le sale una larga, viscosa y chorreante lengua, la mirada produce espanto, y tiene el cuerpo surcado de escamas. Tras la gárgola se aprecia el cuerpo recostado de un hombre tocado con casco, que simboliza a un guerrero derrotado y capturado por el animal del submundo demónico.

El tercer animal alado (figura 5) nos ha llegado decapitado, y el cuerpo es –ya no escamado– de plumas, por lo que en puridad, al faltarle la cabeza, en un primer momento podría identificarse como perteneciente a la familia de animales fantásticos, pero lo consideramos un pelícano, pues a la vera de este animal aparece un olivo (Lara López, 2002) –del que hablare-



mos seguidamente. El pelícano es una de las más conocidas alegorías de Cristo, al atribuirle la leyenda a este ave acuática el hecho de que por amar tanto a sus crías, cuando faltaba alimento, las alimentaba con su propia sangre picoteándose en el pecho. De manera que Cristo, por amor al género humano, fue crucificado para expiar los pecados de los hombres, y la sangre (antes vino) de Jesús se patentiza en la consagración eucarística. El supuesto pelícano del friso tiene adherido al pecho un bulto con plumas al que le falta la cabeza, y creemos que se trata del polluelo que bebe la sangre que mana.

El cuarto y quinto ser –éste harto deteriorado– que conforman en pentasistema animalístico han perdido naturalismo y han evolucionado hacia un esquematismo decorativo, de forma que se han convertido en meros adornos, en unas ménsulas. Así, habría una tríada de animales tallada naturalísticamente de simbología afrontada/confrontada, y luego existiría una pareja de animales (más a la izquierda del friso) que se han transformado en meros soportes estéticos. Queda manifiesto el esquema filosófico de par de contrarios ejemplificado en el dualismo gárgola/pelícano, que es como decir animal demoníaco/Cristo o infierno/cielo.

Hemos optado, en aras de una explicación conjuntada, por agrupar la serie de cinco animales, aunque en el friso se nos muestran en el siguiente orden secuenciado (siempre de derecha a izquierda):

- gárgola descabezada (o león). Situada antes del dragón.
- gárgola (intacta) con escamas. Situada tras la cara lunar.
- pelícano (Cristo). Junto al olivo.
- cuarto animal (muy erosionado), convertido en motivo ornamental. Tras él hay unos racimos de uvas (símbolo eucarístico).
- quinto animal, transformado en motivo decorativo. Está inmediatamente antes de la pareja revestida con hábito. Marcaría el término, el *limes* del submundo demoníaco.

*Llamas*: a la diestra del dragón, entre las cardinas, emerge lo que en un principio identificamos como una piña, fruto que en iconografía se asocia en ocasiones a la renovación de la vida, pero en esta ocasión pensamos que se trata de una representación de llamas, y ello por hallarse en la zona del friso encajada en el mundo infernal. El que continuando en la secuencia narrativa -de derecha a izquierda- aparezca acto seguido el dragón, clarificaría el identificar ese elemento como unas lenguas ígneas.

*Dragón* (figura 6): en el Apocalipsis de San Juan, el dragón es el símbolo del adversario divino, que trata de impedir desde el principio de los tiempos la obra redentora de Jesucristo. En el pasaje apocalíptico de *la mujer envuelta en el sol*, probablemente esté simbolizada la Comunidad de Dios, queriendo ver después en ella una referencia a la Virgen. En múltiples leyendas el dragón aparece como el enemigo primigenio que encarna el combate contra el Bien. El dragón, en la tradición e iconografía cristianas, sería la encarnación del demonio, del Maligno, y el guardián del submundo, de las fuerzas de la oscuridad (Lara López, 2001). En el escudo de la catedral de Jaén, el dragón aparece a los pies de la Virgen María, es decir, derrotado por la Madre de Dios.

La bestia draconífera se muestra en el friso de perfil, mirando hacia la izquierda, tiene la lengua fuera y posee dos alas cortas, aposenta los cuartos traseros en el suelo y eleva las dos patas delanteras, conformando la imagen heráldica de un dragón rampante. San Agustín, en *La ciudad de Dios*, contemplará al diablo como formando parte del plan divino mediante el cual, el demonio serviría de ejemplo a los cristianos acerca de lo que no hay que hacer, y de lo que le espera a los hombres que sigan los dictados satánicos. El hecho de que en la moldura, el dragón (demonio) sea un elemento nucleador del espacio dedicado a concentrar los elementos del mal, dando comienzo a todos ellos el judío sedente, identifica a los judeoconvertos como seres demoníacos.

*La cara lunar* (figura 6): a la izquierda del dragón, aparece esta figura globular y de rasgos

esquemáticos: dos agujeros a modo de ojos, el orificio de la nariz y una gran boca abierta mostrando en su interior dientes o tal vez algún elemento granuloso. La luna, considerada como rostro, es tema recurrente en la pintura musulmana, y los poetas persas la evocaban como la suprema encarnación de los encantos femeninos. En la Alta Edad Media este tema selenita frecuentará relieves y miniaturas (Baltrusaitis, 1987). En el *Lapidario* de Alfonso X el Sabio (conservado en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial) el disco lunar está rematado por una cola de dragón, y simboliza un eclipse lunar (los astros son fagocitados por la sierpe). Esta correspondencia entre la luna y el dragón responde al antagonismo entre la luz del cielo y el dragón terrestre. Las fases de la luna ponen de manifiesto que el astro nocturno está sometido a la ley cíclica del nacimiento y de la muerte. En el medievo, el simbolismo eclesiológico de la luna se trasladó a la Madre de Dios, siendo identificada con la mujer del texto apocalíptico.



Pero además de esos significados iconográficos, sobremanera, la luna expresa la noche, o mejor dicho, el miedo a la noche, puesto que en la Edad Media y en la Moderna, la noche será un generador de temores (Delumeau, 2002), quedando asemejada ésta con lo infernal, con el reinado de las tinieblas.

Encima del modillón, aparece una moldurilla mixta (de listel y de bocel), y sobre ella hay toda

una serie de remates de arcos apuntados de cuyos vértices salen unos capiteles que sustentan los florones de motivos vegetales o figurativos que estamos describiendo. En el centro de cada remate de arco apuntado, hay una pequeña hornacina alanceada, y únicamente bajo la cara lunar el espacio destinado a hornacina está ocupado por una diminuta figura en relieve, identificándola nosotros como un escorpión (figura 6). El escorpión, octavo signo zodiacal, corresponde al dramático momento de la existencia humana amenazado por la *caída* y por la muerte. En el arte medieval y renacentista, el escorpión será el símbolo de la felonía y de los judíos, es decir, de la traición y de los judeoconvertos en el esquema mental inquisitorial. Así, Rafael, al pintar en los paramentos de las estancias vaticanas El triunfo de David (1519), «hace figurar, de forma evidentemente peyorativa, el Escorpión, símbolo tradicional de la Sinagoga, sobre el estandarte del pueblo judío» (Delumeau, 2002: 457).

*La rama* (figura 7): muy esquemáticamente se representa una rama, pero para que esta figura adquiera sentido, hay que contextualizarla, insertarla en el discurso inquisitorial antijudío desarrollado en el friso. La interpretamos como una rama de olivo.



*La cruz* (figura 8): esta cruz, cuyo madero horizontal estaría formado por la decoración naturalista de las cardinas, y el vertical por una rama, se referiría a la *Cruz Blanca*, llamada también *de la zarza*, porque era portada en la tan citada procesión de los penitenciados llevando simbólicamente varios haces de leña para ser consumidos en el brasero.



El escudo del Santo Oficio estaba compuesto por: una cruz –la fe–, una rama de olivo –la esperanza– y una espada –la justicia–. En el friso aparecen, por separado, dos de los elementos del conocido escudo de la Suprema, pero la espada no se encuentra en la moldura, ¿podría haber estado labrada en el fragmento de friso que se destruyó para abrir una puerta?

*El olivo* (figura 9): inmediatamente antes del animal que hemos creído identificar como el pelícano, aparece un olivo, el árbol sacro por antonomasia procedente de Oriente y base de la cultura mediterránea. En la Biblia las alusiones al olivo como árbol bendito son frecuentes; San Isidoro de Sevilla, en sus *Etimologías*, dirá que es el árbol de la paz; Jesús orará dramáticamente en el Getsemaní, y con ramas de olivo lo aclamarán en Jerusalén gritando *hosanna*, bendito el que viene en nombre del Señor. Este árbol será también el símbolo de la Salvación del género humano debido a la intercesión de Cristo.

Durante el episcopado de Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, la iconografía del olivo, aso-



ciada la planta a la Jerusalén celeste, aparecerá en varias obras artísticas, entrañando eso el deseo del prelado de prolongar su anhelado *otoño de la Edad Media* en el Santo Reino (Lara López, 2002). Pero asimismo, el olivo estaría entroncado con el escudo de la Inquisición, pues éste, como es sabido, estaba formado por una cruz, una espada y una rama de olivo.

*El racimo de uvas* (figura 10): es uno de los más preclaros símbolos eucarísticos, utilizado ya desde el arte paleocristiano. En el friso hallaremos repetidas veces racimos de uvas. Hay que destacar que esta alusión al vino consagrado en la misa, empieza en el friso a partir del pelícano (Cristo).



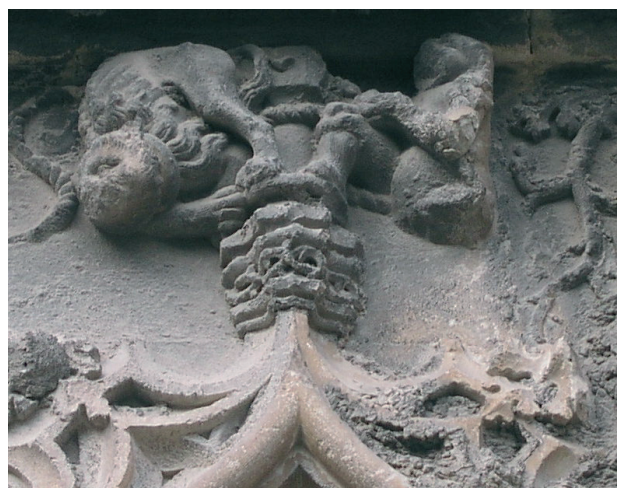
*Nudo*: en uno de los capiteles que sostienen los florones, encontramos una sucesión de tres nudos. El nudo es el signo del infinito u ocho horizontal (aparecerá luego en el friso), y expresa una idea de conexión cerrada. Además, el número tres es una síntesis espiritual que entraña el concepto de la Santísima Trinidad.

*Pareja revestida con hábito* (figura 11): esta dualidad figurativa implica, en el esquema dialéctico de par de contrarios, el Bien y el Mal, el nacer y el morir. Una figura representaría la porción sempiterna del hombre, o sea, el alma (dada por Dios), y la otra figura representaría la porción mortal (el cuerpo). Esta pareja humana (gemelos plásticamente) funcionaría como el signo de Géminis, significando la fase del proceso cósmico en la rueda de las transformaciones en que, la pura fuerza creadora se escinde en un dualismo. Pero por encima de todo, pensamos que esta pareja simboliza a dos penitenciados por el Santo Oficio, como denota el hábito que portan y que estaban obligados a llevar puesto los condenados por la Inquisición. En la figura de la derecha se observa una capucha en lo que parece ser el hábito, que no sería sino el sambenito.



El sambenito, como prenda infamante identificativa de haber sido condenado por un tribunal del Santo Oficio, aunque en los grabados y pinturas conservados está conformado por dos tiras de tela, también podía llevar capucha, y llegaba hasta la cintura, tal y como se aprecia en las dos figuras humanas labradas.

*Leones* (figura 12): aparece una pareja de leones, siendo uno macho (se aprecia la melena) y otro hembra. El león de la derecha (la leona) está con la cabeza hacia arriba, mientras que el de la izquierda (el macho), la mantiene boca abajo, conformando una idea circular, de rotación (la rueda de la vida), un sistema giratorio. Este ejercicio de destreza visual proliferó en el gótico por influencia del arte musulmán.



El león es la imagen del mundo subterráneo y el símbolo de los poderes tenebrosos: «Estad alerta y velad, que vuestro adversario el diablo, como león rugiente, anda rondando y busca a quien devorar» (1 Pe 5,8). Los dobles leones expresan el consabido dualismo de la vida y la muerte, el ciclo vital (algo ya utilizado en el románico). La victoria de Cristo sobre el Mal se expresa en el salmo 90, 13: «Pisotearás leones y dragones».

Pero además los leones, como imagen del submundo tenebroso, serían un trasunto de los judeoconvertos castigados por la Inquisición. El león macho, aparece con una venda que le cubre la boca, y simbolizaría además los penitenciados que, en la procesión conducente al auto de fe, llevaban amordazada la boca –con una especie de bozales– para impedir que profiriesen imprecações y blasfemias, o bien que respondiesen a los insultos y burlas con los que el gentío los hostigaba. Otro distintivo de los reos participantes en la siniestra procesión inquisitorial era la de llevar sogas al cuello, y la pareja de leones



(judíos) está amarrada a la columna por medio de una cuerda, que significaría asimismo el poste al que los condenados a muerte eran atados, ya por los miembros de la justicia secular, para quemarlos en el brasero o para darles garrote, evitándoles así en ocasiones morir achicharrados vivos. A continuación vemos más racimos de uvas (la eucaristía).

*Silueta de cabeza barbada* (figura 13): a pesar de estar muy erosionada, apreciamos el bajo-relieve de una testa varonil con tupida barba, estando dicha cabeza tocada con un ¿rodete?, que podría ser el típico gorro judío al que aludíamos anteriormente. En el arte medieval, la cabeza simboliza la mente y la vida espiritual, y por ello aparece con harta frecuencia en los programas ornamentales. La cabeza está posada sobre una corona que parece espinada, pudiendo con ello simbolizar el ansia de superación y de trascendencia, aunque también podría significar el quemadero o brasero, ya que en la procesión inquisitorial encaminada hacia el auto de fe, participaban -al servicio de la Inquisición- «los soldados de la Zarza» (Walker, 2001), justificándose su tarea desde un punto de vista simbólico:

«En algunos tribunales, como el de Granada, Córdoba o el tribunal de Corte, abría la marcha una compañía o batallón de soldados con la misión de proteger el paso de la procesión. Los soldados, sin embargo, no eran ajenos al significado simbólico de la procesión y con frecuencia se integraban en ella portando «enzinas, zarzas y leñas, símbolos de nuestra redención» o haciendo salvas» (García Cárcel; Moreno Martínez, 2000: 183).



Poco después de la silueta barbada se produce una brusca interrupción en la decoración del friso, pues éste se rompió para abrir una puerta de arco apuntado que con posterioridad fue cegada con sillares.

*Figuras antropomorfas agarradas a sendas coronas* (figura 14): hay dos ¿coronas, guirnaldas de laurel, haces de leña ardiendo?, y sobre estas dos coronas -atadas con cintas- están recostadas las figuras antropomorfas, pues las cabezas son animalísticas así como las patas. Recordemos que el tema de los *salvajes* será muy caro en la iconografía renacentista, pero en este contexto lo interpretamos como la demonización de los judeoconvertos, que no son sino seres asimilables a las bestias, y que son condenados a morir en el brasero, quemados entre leña. El labrado con lenguas lanceoladas en ambas coronas permitiría asociarlas con la leña que arde, y las figuras antropomórficas con los falsos conversos condenados.



Esta pareja antropomorfa, echadas de bruces sobre las coronas/guirnaldas –de leña ardiende– expresan la idea de sacrificio, de expiación de los pecados. De la corona de la izquierda sobresale una serpiente (mordiéndose la cola a otra) que forma un número: el ocho. La serpiente es un animal maldito identificable con el demonio, por eso se sitúa pegada a una de las figuras antes mencionadas, pero es que además, en numerología, el ocho es la forma central entre el cuadrado (el orden terrestre, recordemos las figuras cúbicas

del modillón) y el círculo (orden de la eternidad, pensemos en las coronas de leña/guirnaldas), así, el ocho es la idea de la regeneración. Las dos serpientes entrelazadas del caduceo (equilibrio de fuerzas antagónicas) forman ese número (en la moldura lo vemos), y el ocho igualmente simboliza el eterno movimiento de la espiral de los cielos (la doble línea sigmoidea, el signo de la infinitud). En el medievo el ocho (el día después de la Creación) era el número emblema del agua bautismal, y en la mística cosmogónica medieval, corresponde al cielo de las estrellas fijas (el sistema griego ideado por Eudoxo), es decir, la superación de los influjos de los planetas. El número ocho quedará ligado a la Resurrección de Cristo y será símbolo del bautismo (iconográficamente, la concha).

Y justamente debajo del ocho que forma la sierpe, hallamos una vieira, una concha (figura 14), pues el agua que se extrae de la pila bautismal purifica, limpia el pecado original, convierte en la fe de Cristo a los judíos. A partir de este momento, las conchas (bautismales) poblarán la moldura gótica, significando la limpieza espiritual, la *gracia* que otorga Dios a los hombres liberándolos de las tinieblas del pecado de Adán y Eva.

*Dos leones bocabajo*: el de la izquierda vuelve a aparecer con la boca vendada, y el de la derecha (es macho, como el otro) abre las fauces. No están atados con cuerdas a la columna que los separa.

*Dos cerdos* (figura 15): están bocabajo y separados por una columna, y el cerdo representa la impureza, la transformación de lo superior en lo inferior y el paso de lo amoral en lo perverso. En el arte cristiano alude al pecado. Pero por encima de todo esto, el cerdo, o para decirlo más claramente utilizando otro vocablo sinónimo, el *marrano*, designa a los falsos conversos. La palabra marrano, es sabido que se empleaba con fines denigratorios para referirse a los criptojudíos, y por eso en el friso se sitúa esta clarísima iconografía vejatoria para los falsos conversos, pues más adelante habrá nuevas figuras de cerdos.

Acto seguido aparece una pareja de figuras zoomorfas: ¿son corderos, una nueva representación que denigra a los judíos? Y a continuación se



sitúa un frondoso olivo, cuyo alcance simbólico ya fue comentado con anterioridad.

*Cabeza con corozas o capirote* (figura 16): su lateral derecho está bastante erosionado, mas la zona izquierda nos revela que se labró dándole un aspecto orientalizante explicitado en el ojo almendrado –el otro se ha perdido–, una oreja puntiaguda y una barbilla sobresaliente. Ya antes aludimos a las características físicas conferidas a los judíos en virtud de la iconografía de estirpe medieval, la cual los representaba «con nariz larga y ganchuda, ojos almendrados, dientes salientes...» (Pérez, 2002: 37).



El gorro picudo lo identificamos como una corozas o capirote. La corozas era el cono alargado de papel engrudado que, como señal de afrenta, se encasquetaba en la cabeza de los condenados por la Inquisición, pintando en tan singular gorro, al igual que en los sambenitos, figuras alusivas a la condena recibida. En la procesión inquisitorial previa al auto de fe, todos los con-

denados llevaban sus respectivas corozas, mitras o capirote, por lo que simbólicamente, la coraza o capirote y el sambenito eran los objetos que identificaban mejor a los *marranos* castigados por el Santo Oficio. Esta cabeza inaugura una serie de ellas relativas todas a la maldad *per se* de los falsos conversos.

Luego hay otra pareja de cerdos, de marranos, con el hocico hacia abajo, y antes de ellos aparecen las conchas bautismales.

*Cabeza de mono* (figura 17): los simios tienen un sentido general de fuerza interior sombría, de las acciones del inconsciente, y este animal –simbólico de la oscuridad– quedaría vinculado iconográficamente con los criptojudíos en virtud de la secuenciación de cabezas, corroborando este aserto el hecho de que aparezcan a continuación otros dos cerdos boquiabajo.



*Cabeza de lobo* (figura 18): mantiene las fauces abiertas, enseñando su amenazadora dentadura. El lobo tiene algo de demoníaco, pues se asocia con el lado tenebroso de la vida. En la Biblia es la imagen del Mal, y ya Jesús advirtió acerca de lo taimado de los falsos profetas: «Guardaos de los falsos profetas, que vienen a vosotros con vestiduras de ovejas, mas por dentro son lobos rapaces» (Mt 7, 15). En el medievo era moneda de uso corriente la creencia de que el demonio adoptaba la forma de lobo, y en la Baja Edad Media, los demonólogos establecerán relaciones entre los hombres-lobo y los transportes a los *sabbats* (Delumeau, 2002: 386-387). Anteriormente hicimos alusión a que los judíos eran comparados con lobos, pues en el medievo, una cuestión muy

discutida era la de la licantropía, es decir, de si los poderes infernales podían convertir a un hombre en lobo (Delumeau, 2002: 383).



El lobo, por lo demás, era una alimaña muy temida en la geografía jiennense, estando en el medievo «muy presente en el hombre jiennense a través de sus ritos, la cinegética o sus intereses ganaderos» (Aponte Marín; López Cordero, 2000).

*Cabeza de cerdo* (figura 19): está con el hocico abierto, gruñendo, y debajo está flanqueado por dos conchas bautismales. El cerdo es un símbolo de la mácula, de lo impuro, pero, como ya sabemos, es la identificación plástica con los *marranos* o criptojudíos. Por lo demás, esta cabeza de cerdo cierra el programa iconográfico del friso gótico flamígero, que comenzó con el judío sedente.



## 7. INTERPRETACIÓN ICONOGRÁFICA DE LA MOLDURA

La zona del comienzo del friso por su parte derecha, representa el submundo satánico, el reinado de las tinieblas, marcando su inicio la figura del judío sedente, la encarnación –en virtud de su criptojudaismo– del Mal, y por eso la gárgola, el animal fantástico que monta guardia a las puertas del averno, cohabita con el falso converso en un mismo segmento de la moldura gótica. En el imaginario medieval –y tardomedieval, caso del friso catedralicio–, el dragón, la bestia demoníaca, se empareja con la cara lunar, simbolizando el reinado de la noche, de la oscuridad, cuyo exponente es el escorpión/sinagoga, pues esos lugares de culto –prohibidos a la altura de 1500– focalizaban los ritos y prácticas judaicas.

El pelícano (Cristo) aparece en la Historia mediante su encarnación, oponiéndose a la gárgola y a todo cuanto se condensa en el espacio infernal del friso (judío sedente, gárgola, dragón, escorpión...), por lo que derrama sobre la humanidad sus bienes redentores (los racimos de uvas/eucaristía, el olivo). Las dos últimas figuraciones animalísticas (las molduras), se han transmutado, convirtiéndose en meros ornatos conforme la obra de Cristo es asumida por los hombres, que se alejan del inframundo tenebrista.

En el friso narrativo, a modo de secuencia procesional figurada (se ven una rama –de olivo y una cruz– dos de los tres elementos del escudo del Santo Oficio), van apareciendo –por parejas–, figuras que representan a los condenados por el Santo Oficio: dos figuras humanas están revestidas con hábito (sambenito), dos leones –con y sin mordaza– están atados a una columna/poste, los cerdos (*marranos*, falsos conversos) se muestran repetidas veces, etc. La serie de cabezas con la que finaliza iconográficamente el friso, aluden explícitamente a los criptojudíos y a su psicología: la cabeza que porta coraza o capirote, el lobo, el mono y el cerdo (*marrano*).

La reiteración de conchas significa que el bautismo masivo es la manera de convertir a los judíos a la religión cristiana, de encauzarlos

por el buen camino, de integrarlos en la grey eclesial, siendo la Inquisición el aparato capaz de erradicar el marranismo.

El modillón simboliza a la Iglesia y a María, y al recorrer la totalidad del friso de derecha a izquierda significa la eternidad de la obra divina: «sobre esta piedra edificaré yo mi Iglesia, y las puertas del infierno no prevalecerán contra ella» (Mt 16, 18). El modillón, con su profusión de símbolos (gavillas de trigo, granadas, figuras cúbicas, cinturón, etc.) se hace presente en el tiempo, es el sustento de la Historia, y predomina sobre el submundo demoníaco.

Por consiguiente, en el friso se expresaría, a través de una didáctica simbólica, de una pedagogía del terror, la maldad que anida en los criptojudíos, tal y como se contenía en los edictos de fe y de anatema. El bautismo es la fórmula para la conversión de los judíos, mientras que la Inquisición sería el órgano encargado de condenar a esos *marranos*, cuyas penas se explicitan visualmente a modo de secuencia narrativa en la moldura.

## 8. INTERPRETACIÓN FILOSÓFICA DEL FRISO

Al comienzo del trabajo apuntamos que la moldura, a nuestro entender, plasma la obra agustiniana La ciudad de Dios, pues están representadas:

- la ciudad terrenal: comunidad de los que anteponen el amor propio al amor de Dios. Y los elementos iconográficos que avalan esto son los que representan lo impuro, la apuesta por las tinieblas: el judío sedente, la cabeza con coraza o capirote, los cerdos (*marranos*, criptojudíos), el lobo, el mono, el dragón, la gárgola, el escorpión (sinagoga), etc.
- la ciudad de Dios: comunidad de los justos que anteponen el amor de Dios al amor propio. Y sus referentes iconográficos serían: el pelícano (Cristo), las conchas bautismales, el modillón, el olivo y los racimos de uvas.

San Agustín piensa que la *iluminación* es la acción por la que Dios asiste a la inteligencia humana para que ella, pueda alcanzar la verdad y la naturaleza de las cosas en cuanto que éstas son participación de las razones eternas. Y esta *iluminación* se consigue en virtud de la *gracia* (simbolizada por las conchas bautismales en el friso). El pecado original destruyó la libertad de la humanidad, que no es sino una *masa condenada* (los judíos previamente a su bautismo), y sólo la *gracia* puede liberar al hombre de modo irresistible.

Para el obispo de Hipona, la comunidad de cristianos dispersos en el mundo forma un *cuero místico*, pero también la *ciudad de Dios*, y esta ciudad se va construyendo al hilo de los acontecimientos de la Historia de acuerdo con el plan divino que quiere instaurar el orden cristiano en la vida social. La Historia tiene un sentido teleológico, que no es sino la realización del orden divino en la sociedad. Y San Agustín introduce un principio de idealidad en la realidad histórica, concebible como posibilidad al que la Historia debe tender. Siendo *la ciudad de Dios* el ideal, *la ciudad terrenal* es anterior y primera, tanto individualizada en cada hombre cuanto colectivamente considerada.

Y esto se ve en el friso: su comienzo, a la derecha, es el inframundo de las tinieblas, en el que se insertan los falsos conversos, desplegándose la simbología demoníaca, apareciendo parejas alegóricas de la luz/oscuridad (la gárgola y el pelícano, verbigracia). Promediada la moldura, hacen acto de presencia las vieiras, las conchas del bautismo (la *gracia* agustiniana). Al final del friso, la cabeza con la infamante coraza y su emparejamiento con cabezas de animales (mono, lobo, cerdo), son la señal de que el pecado se mantiene presente en la comunidad, que no hay que bajar la guardia, de forma que los actos volitivos permiten escoger entre *la ciudad de Dios* (la comunidad cristiana) y *la ciudad terrenal* (la comunidad de pecadores y/o de criptojudíos).

Así, para San Agustín, la Historia es la historia de los pecados humanos pero también la de la salvación de los mismos. La Historia es el gran drama de la salvación. Y el hombre recibe, en

virtud de la liberalidad del Señor, la posibilidad (la encrucijada) de dirigirse hacia la luz o hacia las tinieblas.

La moldura galvaniza el orden estructurado del universo, jerarquizado en una serie de grados (según San Agustín) atendiendo a una ordenación total. Nada se escapa de ese orden, e incluso el *error* y el *mal* quedan absorbidos por esa ordenación que los domina, formando parte consustancial de él. San Agustín dice: *existe una naturaleza mudable en el espacio y el tiempo, que es el cuerpo* (todas las alusiones a los criptojudíos); *existe una naturaleza que no se mueve en el espacio, sino solamente en el tiempo, que es el alma* (representada en el friso por las conchas bautismales y los racimos de uvas); *y existe una naturaleza que no cambia ni en el tiempo ni en el espacio, y que es Dios*. Y esta última naturaleza divina se corresponde en la moldura con el modillón (la Iglesia como creación de Jesucristo), ya que recorre la totalidad del friso repitiendo idénticos elementos iconográficos, dando una idea de no estar sujeto ni a principio ni a fin (Dios preexiste al tiempo).

Ahora nos centramos en el símbolo fálico que aparece en el modillón (figura 2) en varias ocasiones (el remate del cinturón, la hebilla), pues es una alusión a la concepción agustiniana de la Creación del universo. San Agustín, recogiendo las tesis de la filosofía naturalista del estoicismo, sostiene que las cosas que fueron formadas al tiempo de la Creación contenían gérmenes destinados a desarrollarse en la sucesión temporal: las *razones seminales*, y por eso, el universo entero, con todo su futuro, fue creado de una vez. Las *razones seminales* son el *logoi spermatigoi* que concibieron los griegos en el siglo III a. C. Por eso el símbolo fálico del modillón es una alegoría del esperma (semilla) creador de las cosas terrenales, y no olvidemos que en el modillón, junto a las granadas (una alegoría eucarística) aparecen las figuras cúbicas, que representan la estructura de la tierra según la filosofía platónica.

## BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO BERZOSA, G. (1975) *Iglesia Catedral de Jaén. Historia e Imagen*. Jaén.
- APONTE MARÍN, A. y LÓPEZ CORDERO, J. A. (2000) *El miedo en Jaén*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- BALTRUSAITIS, J. (1987) *La Edad Media fantástica*. Madrid: Cátedra.
- BARTRA, R. (2001) *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama.
- BENNASSAR, B. (1981) *Inquisición española: poder político y control social*. Barcelona: Crítica.
- BURKE, P. (1997) *La cultura popular en la Europa Moderna*. Barcelona: Altaya (11 edición 1978).
- BURKE, P. (2001) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.
- CAÑADA QUESADA, R. (1996) «De conversos y autos de fe», en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 159. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, pp. 49-58.
- CARO BAROJA, J. (1972) *Inquisición, brujería y criptojudaísmo*. Barcelona: Ariel.
- CARO BAROJA, J. (1985) *Las formas complejas de la vida religiosa (Siglos XVI y XVII)*. Madrid: Sarpe. (1ª edición 1978).
- CARO BAROJA, J. (2000) *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*. Madrid: Istmo.
- CHUECA GOITIA, F. (1971) *Andrés de Vandelvira. Arquitecto*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.
- CIRLOT, J. E. (1979) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CORONAS TEJADA, L. (1991) *La Inquisición en Jaén*. Jaén: Diputación Provincial de Jaén.
- CORONAS TEJADA, L. (1997) «Manifestaciones exteriores en la simbología religiosa judía», en LATORRE GARCÍA, J. y SÁNCHEZ LEÓN, J. C. (eds.) *Magia y Religión en la Historia*. Jaén: UNED Centro Asociado *Andrés de Vandelvira*, pp. 89-99.
- CORONAS TEJADA, L. (2001) «El Inquisidor General Don Alonso Suárez de la Fuente del Sauce», en *Giennium*, volumen 4. Jaén: Obispado de Jaén, pp. 139-151.
- CORONAS TEJADA, L. (2003) *Judíos y judeoconversos en el Reino de Jaén*. Jaén: Universidad de Jaén.
- CORONAS VIDA, L. J. (1994) *La economía agraria de las tierras de Jaén (1500-1650)*. Granada: Universidad de Granada.
- DELUMEAU, J. (2002) *El miedo en Occidente*. Madrid: Taurus (1ª edición 1989).
- DOMÍNGEZ CUBERO, J. (2001) «La expresión artística bajo el mecenazgo del Obispo D. Alonso Suárez (1500-1520)», en *Giennium*, volumen 4. Jaén: Obispado de Jaén, pp. 71-89.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, A. (1992) *Los judeoconversos en la España moderna*. Madrid: Ed. Mapfre.
- GARCÍA CÁRCEL, R. y MORENO MARTÍNEZ, D. (2000) *Inquisición. Historia crítica*. Madrid: Temas de Hoy.
- GARCÍA-JUNCEDA, J. A. (1986) *La cultura cristiana y San Agustín*. Madrid.
- GÓMEZ MORENO, M. (1949) *Las águilas del Renacimiento español*. Madrid: Plus Ultra (Madrid, Xarait, 1983).
- HIGUERAS MALDONADO, J. (2001) «El Puente del Obispo D. Alonso Suárez de la Fuente del Sauce (1500-1520)», en *Giennium*, volumen 4. Jaén: Obispado de Jaén.
- HUIZINGA, J. (1997) *El otoño de la Edad Media*. Barcelona: Altaya. (1ª edición 1923).
- LARA LÓPEZ, E. L. (1999) «El friso gótico de la catedral de Jaén: una alegoría de la Resurrección», en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 172. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, pp. 949-977.
- LARA LÓPEZ, E. L. (2001) «Iconografía demoníaca en el relieve de San Miguel de la catedral de Jaén», en *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm.178. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses, pp. 243-251.
- LARA LÓPEZ, E. L. (2002) «El olivo como icono del arte contemporáneo giennense», en ANTA FÉLEZ, J. L. y PALACIOS RAMÍREZ J. (eds.) *La cultura del olivo en Andalucía*. Sevilla: Fundación Machado, pp. 171-191.
- LARA MARTÍN-PORTUGUÉS, I. (1994) *La Virgen de la Capilla. Cuatro siglos de devoción mariana a través*

*de documentos históricos conservados en la ciudad de Jaén*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén.

LÓPEZ CORDERO, J. A. (1998) *Historia ecológica de la comarca de Jaén*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén.

LURKER, M. (1987) *Diccionario de imágenes y símbolos de la Biblia*. Madrid: Cátedra.

MALACHAVERRÍA, I. (ed.) (1989) *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.

MÂLE, E. (1986) *El gótico. La iconografía de la Edad Media y sus fuentes*. Madrid: Encuentro.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1994) «Nacer e morir como bestias», en DÍAZ ESTEBAN, F. (ed.) *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del siglo de oro*. Madrid: Letrúmeno.

MARTÍNEZ DE MAZAS, J. (1794) *Retrato al natural de la ciudad y término de Jaén*. (Ed. facsímil [1978]). Barcelona: El Albir, pp. 172-173).

MARTÍNEZ ROJAS, F. J. (2001) «La labor episcopal de D. Alonso Suárez de la Fuentelsauce en el contexto de la reforma eclesiástica pretridentina en España», en *Giennium*, volumen 4. Jaén: Obispado de Jaén, pp. 91-115.

MARTÍNEZ ROJAS, F. J. (2002) «Sobre conversos, Inquisición y limpieza de sangre en el Jaén del XVI», en *XX Siglos*, año XIII, núm. 51, pp. 162-170.

MARTÍNEZ ROJAS, F. J. (2003) «La Iglesia de Jaén», en *Historia de las diócesis españolas. Córdoba, Jaén*. Córdoba: Biblioteca de Autores Cristianos-Cajasur, pp. 195-346.

MONSALVO ANTÓN, J. M. (1985) *Teoría y evolución de un conflicto social. El antisemitismo en la Corona de Castilla en la Baja Edad Media*. Madrid: Siglo XXI.

ORTEGA SUCA, A. (1991) *La catedral de Jaén: unidad en el tiempo*. Jaén: Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental.

PÉREZ, J. (2002) *Crónica de la Inquisición en España*. Barcelona: Martínez Roca.

RÉAU, L. (1996) *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

RODRÍGUEZ MOLINA J. (1981) *Sínodo de Jaén en 1492*. Jaén: Instituto de Estudios Giennenses.

RODRÍGUEZ MOLINA, J. (dr.) (1985) *Colección diplomática del Archivo Histórico Municipal de Jaén. Siglos XIV y XV*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén.

RODRÍGUEZ MOLINA J. (1996) *La vida de la ciudad de Jaén en tiempos del Condestable Iranzo*. Jaén: Ayuntamiento de Jaén.

VV. AA. (1990) *La filosofía medieval en Occidente*. (Bajo la dirección de Brice Parain). Madrid: Siglo XXI. (1ª edición 1969).

YARZA LUACES, J. (1984) *Estudios de iconografía medieval española*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.

WALKER, J. M. (2001) *Historia de la Inquisición española*. Madrid: Edimat.

