

Vultus trifrons. ¿Una imagen antijudaica en el Ourense del siglo XVI?

CARLOS SASTRE VÁZQUEZ

Oh quanto parve a me gran maraviglia,
quand'io vidi tre face a la sua testa!

INFERNO

La iglesia del convento de San Francisco de Ourense —de azarosa historia— presenta como valor añadido a su hermosa arquitectura el servir de panteón para algunos representantes de una noble estirpe de la provincia: los Noboa, de la casa de Maceda, cuya influencia determinó la propia existencia del edificio¹.

Entre las sepulturas que hoy en día se pueden contemplar encontramos en el ábside central, lado del Evangelio, la de Doña Elvira de Noboa, XVIII señora de la casa, del primer tercio del siglo XVI² (Fig. 1). La yacente es representada con las manos juntas en oración sosteniendo un rosario, sus ojos abiertos en señal de esperanza en la vida eterna³. La cabeza reposa sobre dos ricos almohadones y los pies en un perro que deja por un momento de roer un hueso para mirar a su ama. Dos perrillos falderos, a un lado de la cama, se disputan un hueso, poniendo una nota intimista en

¹ Un estudio—previo al vergonzoso traslado de la iglesia al centro de la ciudad— en VAZQUEZ NUÑEZ (1889). Sobre el obispo P. Yáñez de Noboa véase, en relación al "affaire" con los franciscanos, ANONIMO (1921 y 1934). El trabajo más reciente de revisión cronológica del tiempo lo aporta MANSO (1992).

² La situación en el presbiterio es bien elocuente sobre la importancia de la familia. En el siglo XVI el Licenciado Molina la incluye en su nómina de la nobleza gallega: "los Noboas es gentil casta" (MOLINA, 1675) F. de la Gándara habla de la "Capilla maior del Convento de San Francisco, qes de los condes de Maceda" (GANDARA, 1677). El mismo autor, a la hora de recalcar la nobleza de los Noboa, incluye a "D. Suero lañez de Noboa" en la lista de caballeros que estuvieron junto a Alfonso VIII en las Navas de Tolosa; J. CRESPO (1985), basándose en el Memorial que José Benito Lanzós, conde de Maceda, dirige en 1709 al rey Felipe V, dice que fue, en realidad, su hijo Gonzalo. Más adelante emparenta Gándara a los de Maceda con S. Pedro de Alcántara.

³ "This is indeed a common attitude by which the hope to participate in the communion of saints was symbolized" (s'JACOB, 1954). Parece ser que las posturas de los difuntos y los objetos con ellos depositados en la tumba influyeron en la representación de las estatuas yacentes (s'JACOB, 1954). Por su parte ARIÉS (1977, trad. esp. 1983) piensa que el proceso fue el contrario: serían las artes figurativas las que impulsieron estos "gestos de la muerte" en la preparación ritual del cadáver. (Ambas opiniones citadas en REDONDO CANTERA 1987). El caso del sepulcro de la reina Isabel de Aragón, esposa del rey Don Denis de Portugal, parece avalar la primera hipótesis: su yacente la representa con dos atributos de peregrina: el morral y el bordón (en este caso un báculo en *tau*); se sabe que el entonces arzobispo de Compostela, Don Berenguel de Landoria la obsequió a su llegada a Santiago precisamente con estas dos insignias; cuando a comienzos del siglo XVII se procedió a la apertura de la tumba, se descubrió que Doña Isabel fuera enterrada con el doble presente arzobispal: aquí s'Jacob llevaría razón: el artista tradujo a la piedra la piedad de la reina. Una aproximación al sepulcro en MORALEJO (1992) y MORALEJO-REAL (1993). Buenas fotografías en LACERDA (1948, lám. frente a p. 442 y fig. 588). Dejando a un lado este tipo de cuestiones, es evidente que, a esas alturas, tal disposición de la yacente de Elvira de Noboa era ya un "clisé" iconográfico: "(El yacente) sera, au XVIe et au XVIIe siècle, popularisé, banalisé, par le travail en série des artisans tombiers" (ARIÉS, 1983), donde se reafirma en su tesis de las artes visuales influyendo en las costumbres funerarias. El ejemplo más antiguo conocido de una yacente rezando es el de la duquesa Matilde de Sajonia, de hacia 1240 (PANOFSKY, 1964, p. 57, fig. 222). Recientemente el profesor BARASCH (1990), aunque reconoce que "there seems to be no study of how this gesture spread", sigue dando por válida la primacía establecida por ADHEMAR (1974-76) es precisa, podría existir algún ejemplo anterior en Francia.

la tumba⁴. Viste la difunta manto sobre la saya de escote cuadrado, que permite observar una rica camisa listada, y calza chapines. La acompaña la figura arrodillada de su aya que, a modo de las frecuentes figuras de ángeles, lee en un libro de oraciones; parece ornar su cabeza con un trenzado⁵.

Una inscripción reza así: "CASA DE MANSANEDA SV (...) SEPULTURA: DE ELVIRA: DE NOBOA MUGER: DE ALONSO LOPEZ DE LEMOS/ MADRE DE IVAN: DE NOBOA FUE FIIA MAIOR DE DIAZ DE NOBOA/ SEÑOR: DE LA CASA DE MANÇANEDA ET DE IVANA AR (IAS) DE CODORNIGA/ SV MVGER FUE NIETA DE IVAN DE NOBOA ET DE MENCIA LOPES DE LEMOS/ QUE ERA VIZNIETA DE LEONOR DE NOBOA ET DE FERNANDO ENRRIQUES SU MARIDO"⁶.

El monumento⁷ se completa con un arcosolio ornado con relieves entre los que destacan las cabezas de angelitos tan frecuentes en el plateresco⁸; aquí se conservan vaguísimos restos de policromía y dorado. VAZQUEZ NUÑEZ (1889) relata que al quitar la cal que cubría tanto este sepulcro como el frontero de Juan de Noboa salían a la luz nítidamente los colores; posiblemente fue una posterior limpieza la responsable de su desaparición.

Es precisamente en el arcosolio donde vamos a encontrar el motivo de esta nota; en el lado izquierdo de la zona inferior hay esculpida la figura de un TRIFRONTE o TRIFAZ (Fig. 2). Como se aprecia en la fotografía, se trata de una cabeza con tres rostros barbados, con solamente cuatro ojos al participar los rostros laterales de los del central. Se ha estudiado esta iconografía en busca de un origen concreto y de su significado. Quizás, en lo que respecta al primer problema, sea la teoría poligenética la más acertada: en distintas culturas precristianas y distintas épocas encontramos estas representaciones⁹. Para nuestro caso no sería improbable una solución de compromiso: lo celta pudo haber actuado como elemento difusor; bifrontes, trifrontes y cuadrifrontes existen tanto en culturas orientales como en regiones celtizadas¹⁰. Sabemos, por las noticias de Julio César, de la abundancia de trifrontes en la Galia, figuras que él asimilaba a Mercurio; se trataba, en realidad de Lugh o Llew, el dios más importante del panteón celta, cuyo culto se rastrea en la toponimia de buena parte de Europa: Lyon, Laon, Leiden, etc. (MAC CANNA, 1991). Un investigador de la talla de Abelardo Moralejo Lasso afirmó que nuestro Lugo posiblemente debía su nombre a una divinidad

⁴ Estos animales fueron erróneamente interpretados como un mono y un ratón por CHAMOSO LAMAS (1979). En cuanto a su simbolismo, "el hueso aporta sugerencias de la naturaleza mortal del hombre", (STEVEN JANKE, 1977).

⁵ Para todo lo referente a indumentaria, remito a los abundantes estudios de C. BERNIS, en especial 1959 y 1960.

⁶ Parece que este afán por especificar el linaje tiene que ver con la institución del Mayorazgo.

⁷ Uso la palabra con el significado de recordatorio: "(Sepulchrum) monumentum ideo nuncupatur eo quod mentem moneat ad defuncti memoriam" (S. ISIDORO, 1983). Para la distinción —y mezcla— de ambos términos véase I. HERKLOTZ (1990, cap. 1 y 5). En numerosos testamentos medievales gallegos se alude al sepulcro como "moimento". La hagiografía del conde Osorio (¿s. XVI?) utiliza indistintamente ambos vocablos (ANONIMO, 1986, fol. 13, 19, 20, 31, 41).

⁸ Existe un hermoso ejemplo —aunque éste de resabios gotizantes— en la *Piedad* de Perrín en la catedral de Santiago.

⁹ Una exposición de las diversas posturas en PETAZZONI, 1946. Este autor piensa que "perhaps the true answer is to be found, not by substituting one monogenetic solution for another, but in a possible polygenetic origin". Diez años después de la publicación de este artículo REAU, en su monumental trabajo sobre iconografía cristiana, insiste en su origen francés: 1956, II (2), p. 21. La tentación de pensar en un origen oriental es, por qué no decirlo, fuerte. Pequeñas piezas junto con tradiciones textuales pudieron haber difundido el tema. Es pertinente citar aquí trabajos canónicos que defienden este difusionismo: WITTKOWER (1938-9) y SAXL (1989). Wittkower parte de la tesis de que "it is reasonable to suspect that when the same symbol (águila y serpiente) appears outside that area (Europa y el mundo mediterráneo de la Antigüedad) it was not invented again independently, even if the connecting links are still missing". Difusionismo que se ve corroborado a medida que avanza el trabajo de investigación; véase BOARDMAN, 1987, donde un cuerno de libaciones de la Tène "shows how strongly the Classical ketos can survive translation".

¹⁰ Un caso gallego de cuadrifronte se conserva en el Museo Arqueológico de A Coruña. Se trata de una pieza prismática que recuerda, en toscó, divinidades mesopotámicas. (GEG, X, p. 124 y AMIET, 1984, fig. 175-6).

céltica, Lugus¹¹. Si el célebre dios trifronte prosperó en Galicia en el campo de la toponimia ¿por qué no la habría de hacer también en el de la iconografía? El que hoy no se conserve ningún ejemplar protohistórico no imposibilita necesariamente la hipótesis aquí esbozada.

Su significado variará, evidentemente, dependiendo de la civilización que lo haya creado, desde los más antiguos ejemplos como el Siva-Pasupati del sello de Mohenjo Daro (III milenio a. C.), pasando por ejemplares galorromanos (s. I-III), hasta llegar a cronologías más avanzadas, como el Sol trifronte de un vaso persa de bronce (s. XII)¹².

Esto en cuanto a culturas ajenas a lo cristiano. En nuestra Edad Media occidental encontraremos también ejemplos de trifrontes cargados, como era de esperar, de un sentido diferente; dejando a un lado aquellos ejemplares que pueden ser —según ciertos autores— meramente decorativos, los trífices que encontramos en el arte cristiano tienen, esencialmente, dos significados: positivo y negativo¹³. En unos casos serán una curiosa manera de traducir a imágenes el dogma de la Trinidad, que tantos dolores de cabeza dará a las jerarquías eclesiásticas¹⁴ (Fig. 3). Cuando su signo sea negativo están aludiendo a una trinidad diabólica, una réplica maléfica de lo divino (Fig. 4). Esta inversión figurativa no es extraña en el arte medieval. En las escenas del Juicio Final hay ejemplos de imágenes de Lucifer como contrafigura de Cristo Juez¹⁵. Del mismo modo, Abraham es utilizado como modelo por algunos artistas para su personal visión del demonio; si el patriarca acoge en su seno las almas de los justos, el diablo hace lo propio con las de los réprobos¹⁶.

Parece que este proceso era bastante común: existen imágenes de unas peculiares trinitades resueltas mediante un sólo cuerpo con cabeza bifaz —el Padre y el Hijo— y unas alas, correspondientes a la Tercera Persona. Pues bien, se conocen sus correspondientes demoníacos¹⁷.

¿Cuándo y de qué modo aparecen en el Occidente medieval estas figuraciones? Ni siquiera está muy claro qué fue lo que primero funcionó: lo textual o lo visual. CAMES (1973) recuerda una frase de Eusebio de Alejandría en la que Hades se burla del diablo con las siguientes palabras:

¹¹ MORALEJO LASSO (1977), p. 34, n. 30. F. CABEZA —junto a la tradicional de "bosque sagrado"— no descarta la tesis de Moralejo, avalada actualmente por dos documentos epigráficos (CABEZA, 1992). En una sesión de debate dentro de la II Semana Gallega de Historia (Santiago, Abril de 1993), la profesora Fernández-Albalat, en respuesta a una cuestión por mí planteada, afirmó estar en completo acuerdo con la etimología propuesta por Moralejo. Por lo demás "lo celta" en Gallaecia está, nuevamente, en revisión, un dato a tener en cuenta.

¹² Sello: CINOTTI (1968, fig. 48). PAMPLONA (1970, fig. 13). CLARK, (1981, fig. 145). Trifrontes galorromanos: SCHLOSSER, (1981, fig. 28). PETAZZONI (cit, lám. 13a-b-c). LAMBRECHTS (1954, fig. 34, 35 y 36. Agradezco a mi buen amigo el profesor Ladislao Castro, de la Universidad de Vigo, el haberme llamado la atención sobre esta obra y facilitado su consulta). PAMPLONA (cit, fig. 14). todos ellos en ESPERANDIEU (1907-66). Bronce persa: PETAZZONI, lám. 15-b.

¹³ Obvio otros casos de trifrontes con significados distintos por dos razones; el tema se hará inabarcable y estos ejemplos no tuvieron la difusión de los demoníacos y los trinitarios; (WITTKOWER, 1942, lám. 44-c, para un gigante trifronte como símbolo del orgullo). Asimismo no citaré —salvo excepciones— los ejemplos de tricéfalos aunque el significado pueda ser el mismo.

¹⁴ Ya advertía San Agustín que no había otra materia teológica más peligrosa que la de la Trinidad: *De Trinitate*, (en RUNDOLPH, 1990, p. 96, n. 33). Como curiosidad cabe aquí citar dos pinturas en las que el santo aparece contemplando una Trinidad trifronte (HOOGEWERF, 1942-3, figs. 12 y 13). Asimismo, en la tumba del papa Sixto IV (1484-93), obra de Pollaiuolo, la alegoría de la Teología está siendo inspirada por la Trinidad, en este caso tricéfala (HOOGEWERF, fig. 11, ETTLINGER, 1953, lám. 39-a y PANOFISKY, 1964, fig. 408).

¹⁵ Tímpano de Santa Fé de Conques (LEGROS, 1979). Misal de Santa Eulalia (DOMINGUEZ BORDONA, 1962, fig. 167). "A cultura medieval aparece-nos perpetuamente como uma combinacão impossível de contrários" (GUREVITCH, 1990, p. 21).

¹⁶ Es el caso de dos miniaturas del *Hortus Deliciarum* de Herade de Hohenbourg: (GREEN, 1979, tomo II, láms. 80 —Seno de Abraham con Lázaro— y 146 —Diablo "acogiendo" al mismísimo Anticristo—).

¹⁷ Para la Trinidad, HEIMANN (1938-9 lám. 6 a-b) y MATEO GOMEZ (1963, lám. II-f). El diablo en YARZA (1987, p. 62). El demonio bifronte tiene una cronología más temprana, lo que nos interesa para la discusión que sigue.

"Beelzebuth de tres cabezas, aborto de los ángeles, objeto de risa para los justos...". Sin embargo encuentra difícil que el texto fuera accesible a la Cristiandad latina al menos a mediados del siglo XI, fecha de una miniatura donde él cree ver la primera Trinidad trifaz de Occidente que se adelantaría así a la satánica. Pero Orígenes, un autor sí accesible al Occidente latino —a pesar de su posición heterodoxa acerca, precisamente, del Infierno— hablaba ya de la triplicidad de Satán¹⁸. Por otra parte, disponemos de un testimonio procedente de nuestro propio ámbito que nos permite atisbar un posible punto de partida para esta iconografía en la Europa medieval; se trata de un texto irlandés anónimo del siglo VII; en su capítulo XII, "Sobre la naturaleza humana" se afirma que el género humano, como antes Adán, pecó triplemente y está afligido por tres castigos¹⁹.

Sea como fuere, esta idea de lo triple demoníaco caló hondo; Dante, en su *Divina Comedia*, describe a Lucifer como un monstruo trifaz (aunque con seis y no cuatro ojos) que devora eternamente a una tríada de famosos pecadores: Judas Iscariote, Bruto y Casio, tres traidores torturados por el Traidor por antonomasia²⁰.

Además, la propia naturaleza monstruosa del motivo invitaría al artista a adjudicar este extraño aspecto al diablo con mucha más frecuencia que a Dios²¹.

Aunque la Trinidad trifronte no fue abundante, es cierto que se conoció lo suficiente como para ser condenada por distintos teólogos hasta su prohibición expresa en el Concilio de Trento; prueba de que la imagen seguía vigente es que se hizo necesaria una nueva condena en 1628²² confirmada en 1745²³. Posiblemente fueron estos ataques los que contribuyeron a la relativa escasez del motivo,

¹⁸ BALTRUSAITIS (1983). Para un esbozo de las ideas de Orígenes sobre el Infierno véase COPLESTON (1978, II, pp. 37-9), WALKER (1964, pp. 11-13) y BERNSTEIN, (1982).

¹⁹ ANONIMO, 1972. Díaz y Díaz, el responsable de la edición, no oculta su extrañeza ante esta trilogía del pecado original, y lo explica por la afición al simbolismo numérico propio de la época. En un texto anglosajón posterior se dice que Adán fue tentado de tres maneras: en la gula, en la vanagloria y en la concupiscencia (PAROLI, 1989). No hay que olvidar la importancia del número tres en la literatura medieval irlandesa, "le nombre trois a dû être considéré comme doué d'une force magique toute spéciale (LAMBRECHTS, 1954, p. 88). Recordemos también el papel jugado por los monjes irlandeses en la incorporación y difusión de motivos orientales al arte occidental.

²⁰ "Quell'anima là su c'ha maggior pena/ —disse 'l maestro— è Giuda Scariotho,/ che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena./ De li altri due c'hanno il capo di sotto,/ quel che pende dal nero ceffo è Bruto:/ vedi come si storce e non fa motto/ e l'altro è Cassio che par si membruto." *Inferno*, XXXIV, 61-7 (DANTE, 1980). El Lucifer del *Juicio Final* de Fra Angelico (c. 1435. Florencia, Museo de S. Marcos) "copia" al pie de la letra la descripción dantesca.

²¹ Es el proceso que tan bien resumió el gran investigador Carlos ALONSO del REAL (1971): "Dioses de ayer, demonios de mañana". La patristica comparaba a los dioses de los gentiles con "daemonia", nada extraño en un momento de recambio ideológico; pero esta idea subsiste en pleno Renacimiento: Pío II critica el remozamiento de San Francesco de Rimini "ut non tam christianorum quam infidelium daemones adorantium templum esse videretur"; la iconografía que en él se despliega era leída, entonces, como abiertamente pagana; y esto por un papa humanista. La idea no parece muy lejana de la que expresó en el siglo XII Bernardo de Cluny: "Sed stylus ethnicus atque poeticus abjiciendus/ Dant sibi turpiter oscula lupiter et schola Christi" (SEZNEC, 1983 y PANOFKY, 1975, respectivamente). El trabajo de ETTLINGER (1990) proporciona una novedosa perspectiva del denostado señor de Rimini que revela, según la autora, "a piety hitherto ignored in Sigismondo Malatesta and places his church within the complex currents of Christian religious tradition and belief".

²² Ese año el papa Urbano VIII hizo quemar públicamente varias de estas imágenes (KANTOROWICZ, 1947).

²³ BALTRUSAITIS (1983, p. 41) nos ofrece la noticia de que en el sello de Roger, arzobispo de York (s. XII), figuraba "un monstruo tricéfalo con la siguiente inscripción: *Caput nostrum trinitas est*". Entre los más famosos denostadores de la Trinidad trifronte se cuenta a Jean Gerson y San Antonio de Florencia quienes, junto con Lucas de Tui, forman una "trinidad" de retrógados: toda cuanta novedad u originalidad surgía en arte era considerada herética o reprochable por ellos. Gerson criticó, entre otras muchas imágenes, las preciosas vírgenes abrideras (REAU, 1957, II 2 p. 92); el arzobispo de Florencia —quien calificó la Trinidad trifronte de "mostrum in rerum natura": (KANTOROWICZ, 1947 y HOOGEWERF, 1942-3) rechazó también un interesante tipo de Anunciación (ROBB, 1936); el profesor J. I. González Montañés estudia actualmente algunos ejemplos gallegos). Lucas de Tui veía obras cátaras o de mal gusto en cualquier innovación: las vírgenes no frontales (SCHAPIRO, 1984, p. 95 n. 48) los crucifijos de tres clavos (SHAPIRO, 1984 y PANOFKY, 1979, p. 115; curiosamente en la portada oeste de la catedral de Tui una figura ¿Simeón?, sostiene un crucifijo de este tipo); la Trinidad "Paternitas" como la del parteluz de nuestro Pórtico de la Gloria (MORALEJO, 1988, p. 34. Sobre Lucas de Tui y su "crítica de arte" véase GILBERT, 1985). Réau afirma que la

tanto en su aspecto demoníaco como divino. En lo que respecta a la escultura funeraria —y dentro del ámbito español esta iconografía es escasísima. Solamente conozco dos ejemplos²⁴. Uno de ellos es obra de un artista de primer orden del llamado "arte hispanoflamenco": Gil de Siloé²⁵. En el sepulcro que, hacia 1490, realizó para el infante don Alfonso, hijo de Juan II e Isabel de Aragón, en la Cartuja de Miraflores, encontramos, medio oculto, nuestro motivo. Germán de Pamplona, aunque sin demasiada seguridad, argumenta en favor de una interpretación "á la divine". Años más tarde, GOMEZ BARCENA (1988) retoma en su tesis doctoral la cuestión sin añadir nada nuevo a las dudas de Pamplona.

El monumento de doña Elvira de Noboa constituye el segundo de los ejemplos en el campo de lo funerario y el único gallego, hasta donde yo sé, en cualquier otro contexto o técnica artística²⁶.

¿Tiene algún significado nuestro trífrente gallego o, por el contrario, se trata de un simple capricho decorativo?²⁷ Que el motivo seguía en vigencia a finales del siglo XV nos lo muestra el ya citado ejemplo de Siloé.

En el reverso de una medalla de Lionello d'Este, diseñada por Pisanello, vemos una simpática versión del tema: el trifaz está conformado por los rostros de "putti" ¿alusión a la Prudencia como una de las virtudes que deben abordar al hombre público?²⁸ En esa rareza que es la *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco COLONNA (1981. II) encontramos un grabado en el que dos faunos portan sendos *hermai* tricéfalos (aunque con las cabezas dispuestas como si de trífrentes se tratase), símbolos de "Serapis, el de las tres cabezas". Los Uffizi de Florencia guardan una tabla de Fra

condena en Trento se debió en buena parte a que los protestantes hacían burla del "Cerberos Católico". La trinidad diabólica campó a sus anchas durante el siglo XIII por las páginas de las bellísimas "Biblias Moralizadas"; en la conservada en la Biblioteca Nacional de Viena (HAUSSHERR, 1992) se cuentan once trífrentes diabólicos (en el texto explicativo se lo asocia con el "Antecristus"); otro ejemplo en GRABAR (1985, fig. 191). El repertorio más completo sigue siendo LABORDE (1911-27).

²⁴ REVILLA (1990) asevera la existencia de una Trinidad trifaz en un sepulcro de la catedral de Tudela. En una amable carta en contestación a la que yo le envié pidiéndole mayor información al respecto, reafirma este dato; sin embargo creo que este investigador está errando; se refiere a la Trinidad antropomorfa del sepulcro del canciller Villaspesa, al cual volveremos pronto (véase n. 31). PAMPLONA (1970), basándose en la descripción que del ciborio de Gelmírez nos ha dejado el *Codex Calixtinus*, cree ver en Compostela la primera Trinidad antropomorfa documentada en el arte español. El más reciente ensayo de reconstrucción de la pieza en MORALEJO (1980).

²⁵ El término, como muchos otros de los acuñados en la Historia del Arte, ha sido periódicamente puesto en cuestión con el resultado previsto en estos casos: aceptarlo como el más válido y definitorio de lo que con él se quiere expresar: el arte producido por artistas oriundos —especialmente— en Flandes o influidos por el arte flamenco en la España del siglo XV. En un reciente trabajo COMPANY (1990), después de plantearse la posibilidad "d'anomear una part de la pintura valenciana (...) sota l'accepció de renaixement flamenc", apunta la idea de una terminología "regional": "Valenciano-flamenca", para llegar a la conclusión de que "el mot que millor quadra és el d'Hispanoflamenc".

²⁶ Hay que reconocer que la posible escasez pudiera deberse más bien a que el tema haya pasado desapercibido a los estudiosos de nuestra escultura funeraria. Tal es el caso de la obra de Siloé: ARCO (1954) omite el detalle en su pormenorizado estudio. Años antes, la investigadora PROSKE (1951, pp. 74-7 y fig. 40) ofrece una fotografía en la que se distingue claramente al trifaz; en el texto, sin embargo, no hace la más mínima alusión a él. Del mismo modo, ninguno de los que se han detenido a estudiar el sepulcro de la Noboa cita el motivo de estas páginas.

²⁷ A este respecto se podría recordar la advertencia del sabio PANOFISKY (1964): "The human race is both playful and forgetful, and many a motif originally fraught with meaning came to be used for 'purely decorative' purposes when this meaning had fallen into oblivion or had ceased to be of interest".

²⁸ Se conserva en la Fundación Calouste Gulbenkian con número de inventario 2410. JONES (1988) ve posible que "indique la continua vigilancia y demás medidas defensivas que es preciso mantener en tiempo de paz". En relación a la Prudencia véase PANOFISKY (1979). En atenciosa y documentada carta, la profesora María Rosa Figueiredo, Conservadora en jefe del citado museo lisboeta, se inclina, por ver en ella la Prudencia "o que me parece lógico, considerando que a divisa de Lionello é "FESTINA LENTE", que em português pode ser traduzido por "Devagar que tenho pressa" ou "Devagar se vai ao longe".

Bartolomeo con uria Trinidad trifronte²⁹. Estos ejemplos avalan la buena salud de la que gozaba esta iconografía en la Italia de la segunda mitad de siglo XV e invitan a pensar que el autor de la tumba orensana bien pudo haberla extraído de allí junto con el bagaje renacentista que se puede contemplar en ella.

Creo que en el caso orensano se puede arriesgar una interpretación apoyándonos en dos argumentos:

- a) La situación del trifronte. Como se ha dicho, está esculpido en la zona más baja del monumento; si leemos éste al modo de los clásicos *enteus*, lo inferior lo es en el sentido espacial pero también en el simbólico: puede ser lo terrenal o incluso lo infraterrenal. En nuestro ejemplo está claro que se trata de un motivo infernal: la figura de un diablo lo acompaña. Este registro infernal queda netamente separado por cabezas de ángeles que marcan la transición hacia otro ámbito, el celeste: Elvira de Noboa, con los ojos abiertos y en actitud beata, contempla la Gloria, escenificada en el arcosolio con ángeles³⁰.
- b) Justo en el lado opuesto al que ocupa el trifaz se puede contemplar lo que yo interpreto como la cabeza de un judío o, para ser más exactos, de su caricatura (Fig. 5). En efecto, su nariz y barba puntiagudas, su mirada aviesa y la sonrisa maliciosa proporcionan la figura del judío como ser pérfido, aliado del demonio³¹. Para reforzar visualmente esta idea se ha situado en el balaustre inmediato un lagarto, imagen del diablo. No hace falta irse muy lejos para reencontrar esta idea: Galicia es pródiga en cruceros en cuyo fuste se representa la tentación de Adán y Eva con un demonio en figura de lagarto que, en muchos casos, aproxima su lengua hacia la oreja de Eva, mala-consejándola³². Sería, además una contrafigura del santo o del hombre piadoso: si éstos son inspirados por el Espíritu Santo, los réprobos, perversos y herejes hablan dictados por el diablo³³.

²⁹ Una deficiente reproducción en el Diccionario Enciclopédico de Espasa-Calpe, VIII, p. 999. HOOGEWERF (1942-3) ofrece numerosos ejemplos de la Italia del Quattrocento.

³⁰ En el otro sepulcro del ábside mayor, el de los abuelos de Doña Elvira, se hace más patente esto al colocarse en el centro el rostro del propio Cristo.

³¹ Compárese este perfil con el ofrecido por SCHILLER, 1972, fig. 654. El escultor plasma el ojo de frente, como podría hacerlo un artista egipcio: existen casos de caricaturas de judíos en los que se alarga el ojo como un elemento más de identificación; no nos atrevemos a asegurar que ésta haya sido la intención aquí (BLUMENKRANZ, 1966, p. 32). La actitud hostil hacia el elemento judío se agudiza en la Baja Edad Media. Hasta entonces las artes figurativas raramente lo utilizarán como objeto de escarnio o rechazo. Luego esta práctica será corriente. Un breve pero intenso boceto de este cambio de actitud reflejado en el arte —ya apuntado por Panofsky— se puede seguir en FERGUSON O'MEARA (1977, p. 108 ss.). Un ejemplo extremo de inquina y crueldad hacia el judío en la documentada monografía de SHACHAR (1974). Una reciente aportación en SANSY (1991). En el sepulcro del canciller Villaespesa (primer tercio del s. XV) en la catedral de Tudela se esculpió un "Varón de Dolores", rodeado de los distintos elementos de la Pasión ("Arma Christi"), pero también aparecen las cabezas de varios judíos —por lo que el caso orensano se ve respaldado con un ejemplo anterior en un mismo ámbito funerario—, retomándose así la idea del "pueblo deicida". (URANGA, 1949, lám. III). Otros ejemplos en: VETTER (1963), SHILLER (1972, figs. 654 ss.), DUBREUIL (1987, II, fig. 106), LLOMPART (1987, fig. 90).

³² Remito al clásico e insuperado trabajo de CASTELAO (1985). Aunque estos monumentos rebasan la cronología que aquí tratamos, son reflejo popular de productos anteriores: la escena del Pecado Original de un díptico de Hugo van der Goes—ya traída a colación por Castelao—o el Retablo de San Miguel de Bernat Martorell (CHATELET, 1979, lám. 31, y GUDIOL y ALCOLEA, 1986, fig. 54) son dos ejemplos "cultos" del diablo-lagarto.

³³ Un ejemplo-síntesis nos lo proporciona el Salterio de Winchester (British Library), de hacia 1150. El folio 21 muestra la traición de Judas y la Flagelación. Muchos de los esbirros son feroces caricaturas antijudías dignas, como señaló KITZINGER (1983, p. 106), "of Breughel or Bosch". Pilatos, desde su trono, transmite las órdenes que un pequeño y repugnante animal alado le dicta al oído. Ilustración en KITZINGER (1983, lám. 15) y ZARNECKI, HALL, HOLLAND (1984, p. 55). No creo que en la Santa Cena del retablo de Sixena, Judas —alentado en su traición por un pequeño diablo que le habla al oído— sea el personaje cuyos rasgos hebreos estén más acentuados; en la escena de la derecha se abunda en esta idea: un grupo de judíos es "retratado" cometiendo las principales atrocidades que solían achacárseles en épocas de más fuerte antisemitismo: la profanación de hostias consagradas y el asesinato de niños cristianos (GUDIOL-ALCOLEA, 1986, fig. 18).

Un episodio no muy alejado en el tiempo puede explicar la figura del judío; ya hemos visto en la inscripción del sepulcro que los Noboa habían emparentado con otra familia de alcurnia, los Cadórniga. Uno de sus representantes, Pedro Díaz de Cadórniga, conocido como "el terror de Orense en el siglo XV", protagonizó una violenta acción en la ciudad hacia mediados de aquel siglo (ALONSO, 1920). En ella es de destacar el golpe asestado contra la judería, "os agravios et daños et senrrasons, feyos aos Judios de dita cibdade ena Synagoga que había destroydo".

El de Cadórniga y sus secuaces sembraron el terror entre la población hasta que fue reducido por otro noble, célebre también por su violento proceder: Fernán Yáñez de Sotomayor, quien "entró (...) en la ciudad de Orense y puso fuego a las casas donde estaba el Cadórniga, y sacolo preso por la barba"³⁴. El noble fue excomulgado y murió en prisión pocos años después (1459); además, su viuda fue expulsada de la ciudad³⁵.

Quizás no sea una hipótesis aventurada el suponer que la relación iconográfica judío-diablo establecida en el sepulcro de doña Elvira fuera una rebancha *post mortem* del mismo modo que *post mortem* fue levantada la excomunió a Pedro Díaz de Cadórniga.

Unos años después, la participación judía en la revuelta irmandiña, con daños a propiedades de los Noboa (ALONSO, s/f), exacerbó con seguridad el sentimiento antisemita de la familia; un testimonio contemporáneo —25 de abril de 1467— nos proporciona la pista: "os da Santa Yrmandade auían lançado pregón que leigos e clérigos, judíos e mouros, fosen a derribar o castelo Ramiro" (FERRO, 1967, II doc. 367); y es que los judíos, como pertenecientes en su buena mayoría al grupo de los mercaderes, constituían el segundo colectivo más afectado por la prepotencia de la nobleza local (BARROS, 1988).

Aunque la reciente expulsión de 1492 hubo de ser un motivo de regocijo para buena parte de la nobleza gallega —ahora venida a menos y espectadora del enriquecimiento de los comerciantes, entre ellos semitas, mientras su "capital" agrario se iba desplomando—, su odio seguía alimentado por la permanencia de esa minoría en el nuevo grupo de los conversos³⁶.

Nuestra figura 5 puede servir como resumen visual de lo hasta aquí conjeturado. Se trata de la ilustración que encabeza un libro de cuentas del Tesoro público en la Inglaterra de 1233. En ella otra vez tenemos un trifronte, preponderando, además, en la composición. Y en este caso es la caricatura diabólica del judío Isaac de Norwich, el hombre de negocios más rico de aquella ciudad. Si en el sepulcro de doña Elvira se conjugaban el demonio y el judío, aquí se ensamblan en una sola figura. Michael Camille arguye que esta imagen debe ser leída a través de lo que Lester K. Little describe

³⁴ APONTE (1986). Fernán Yáñez "inició en Galicia el estilo arrogante y audaz en las campañas de represalia que fue en adelante clásico de los Sotomayor" (MASSO, 1975, p. 22).

³⁵ El descalabro moral de la familia queda bien resumido en ese "sacolo preso por la barba". ¿Hará falta traer a colación el archicitado verso del *Cantar de Mio Cid* para hacerse cargo de la enorme humillación que ese gesto comportaba para un noble? El de Cadórniga fue enterrado en la iglesia de San Francisco; de su sepultura sólo resta hoy en día una inscripción en un arcosolio situado junto a la tumba de doña Elvira.

³⁶ "En tal modo, que los judíos primero, más tarde los cristianos nuevos, vinieron á ser en Orense como una especie de colonia comercial que tenía en sus manos todo el numerario y casi toda la riqueza. Esta colonia era por lo mismo muy importante y pesaba mucho en los destinos de la ciudad, en la cual habían asentado como en casa propia." (MURGUIA, 1888, pp. 897-8). "(...) siendo de advertir que rara vez la justicia del Concejo tuvo que hacer ningún embargo en la Rúa Nova: dedicados al comercio, platería, publicanos, arrendadores, cobradores, alcabaleros, etc., fueron dueños del movimiento pecuniario de la provincia, ricos en hacienda, mercancías, alhajas, ropas y casas" (ALONSO, s/f) "(...) en 1487 nos atopamos con cinco prateiros, dos que tres son xudeus" "en conjunto é o grupo (el de los comerciantes) máis rico da cidade e pódese decir que todos eles están ben situados. Sector amplo e poderoso, é o expoñente da vitalidade comercial da cidade" (LOPEZ CARREIRA, 1991).

El converso o "cristiano nuevo" seguirá cumpliendo, muy a su pesar un papel negativo; en lo que atañe a la nobleza, es interesante citar la cláusula de matrimonio que debería respetarse para heredar un mayorazgo; el primogénito (o primogénita) no podría casarse "cum Personis quae ex genere Iudaeorum vel Saracenorum vel etian conversorum descendant". Sobran comentarios. (F. del Aguila, *Quaestiones de incompatibilitate Regnorum et maioratum* (1718), citado en CLAVERO, 1974). Es una clara puesta en práctica del nefasto refrán "No fies del judío converso, ni de su hijo, ni de su nieto" (CARO BAROJA, 1978, I).

como un vasto mecanismo en el que los judíos servían como chivo expiatorio para el fracaso cristiano a la hora de adaptarse con éxito a una economía mercantil³⁷.

Sabemos que lo aquí expuesto es arriesgado, especialmente al tener en mente la práctica unanimidad de los estudios sobre la relación entre judíos y cristianos en Ourense: no hubo enfrentamiento. Sin embargo, lo que aquí se muestra podría ser la excepción a la regla, un capítulo aislado dentro del espíritu de tolerancia; hay, además, que recordar con el profesor RUIZ (1991) que "cada clase social se relacionaba con los judíos en forma diferente. Por consiguiente, el estudio de las relaciones judío-cristianas depende del contexto en que lo observemos y de la compleja coyuntura de estructuras sociales, económicas y políticas, así como de la cultura de la época". Que todo no fue miel sobre hojuelas lo leemos en las normas que la Iglesia orensana dictó acerca de estas relaciones: durante el obispado de Pedro González de Orozco (1395-1408) se denuncia "por descomulgados todos aquellos ou aquellas que acompañan a judios o moros e andan en sus vodas o en sus enterramientos e son paznyaguados" (GARCIA, 1981).

Por otra parte, la "opción decorativista" no basta para explicar la presencia de estas dos figuras: la documentación demuestra lo puntilloso que podía llegar a ser el comitente a la hora de encargar su tumba, y es de dudar que admitiera el "relleno" de zonas sangrantes con semejante iconografía; para ello disponía ya el artista de un lenguaje decorativo probado; introducir esas dos cabezas de sabor medieval en un monumento donde impera el gusto renaciente constituiría un chocante solecismo³⁸.

³⁷ CAMILLE (1992, pp. 183-5 y fig. 10). La obra de Little —*Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*— es citada en la p. 377 n. 24.

³⁸ C. CARAMES prepara un estudio sobre la familia Noboa; quizás nuevos documentos permitan una aproximación más segura al tema.

Bibliografía

- ADHEMAR, J. 1974-76. *Les tombeaux de la Collection Gaignières*, Gazette des Beaux-Arts, 6 Período 54 y 88.
- ALONSO, B. s/f. *Los judíos en Orense (siglos XV al XVII)*. Ourense
- ALONSO, B. 1920. "Pedro Díaz de Cadórniga", Boletín de la *Comisión de Monumentos de Orense (BCMO)*, IX, pp. 225-32.
- ALONSO del REAL, C. 1971. *Superstición y supersticiones*. Madrid.
- AMIET, P. 1984. *Oriente Medio. Historia ilustrada de las formas artísticas, I*. Madrid.
- ANONIMO. 1921. "Documentos relativos al Convento de San Francisco de esta ciudad" *BCMO*, VI, pp. 339-43.
- ANONIMO (¿M. Martínez Sueiro?) 1934. "Breve del papa Bonifacio VIII" *BCMO*, IX, pp. 265-7.
- ANONIMO, 1972. *Liber de Ordine Creaturarum*. Ed. a cargo de M. Díaz y Díaz. Santiago de Compostela.
- ANONIMO, 1986. *Vida y milagros del conde santo don Osorio Gutiérrez*. Ed. facsimilar a cargo de C. Chavarría Pacio. Lugo.
- APONTE, Vasco de, 1986. *Recuento de las casas antiguas del Reino de Galicia*. Ed. a cargo de M. Díaz y Díaz y otros. Santiago de Compostela.
- ARCO, R. del. 1954. *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*. Madrid.
- ARIES, Ph. 1977, *L'home devant la mort*. París.
- ARIES, Ph. 1983. "Une conception ancienne de l'au-delà", Coloquio Internacional *Death in the Middle Ages*, Lovaina, Mayo de 1979.
- BALTRUSAITIS, J. 1983. *La Edad Media fantástica*. Madrid.
- BARASCH, M. 1990. *Giotto and the language of gesture*. Cambridge.
- BARROS, C. 1988. *A mentalidade xusticieira dos irmandiños*. Vigo.
- BERNIS, C. 1959. "Modas españolas medievales en el Renacimiento europeo". *Zeitschrift für Historische Waffen und Kostümkunde (ZHWK)*, pp. 94-110.
- BERNIS, C. 1960. "Modas españolas medievales en el Renacimiento europeo", *ZHWK*, pp. 27-40.
- BERNSTEIN, A. E. 1982 "Esoteric Theology: William of Auvergne on the Fires of Hell and Purgatory", *Speculum*, 57, 3 pp. 509-31.
- BLUMENKRANTZ, B. 1966. *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*. París.
- BOARDMAN, J. 1987 "Very Like a Whale - Classical Sea Monsters", *Monsters and Demons in the Ancient and Medieval Worlds*. Mainz am Rhein, pp. 73-84.
- CABEZA, F. 1992. Os nomes de lugar. *Topónimos de Galicia: a súa orixe e o seu significado*. Vigo.
- CAMES, G. 1973. "Les chapiteux à triple visage dans l'enluminure romane de Bavière", *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XVI, pp. 313-15.
- CAMILLE, M. 1992. *The Gothic Idol*. Nueva York.
- CASTELAO, A. R. 1985. *As cruces de pedra na Galiza*. Vigo.
- CARO BAROJA, J. 1978. *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*. Madrid.
- CINOTTI, M. 1968. *Arte de la Edad Media*. Barcelona.
- CLAVERO, B. 1974. Mayorazgo. *Propiedad feudal en Castilla (1369-1836)*. Madrid.
- CLARD, G. 1981. *La Prehistoria*. Madrid.
- COLONNA, F. 1981. *El Sueño de Polifilo*. Ed. a cargo de P. Pedraza. Murcia.
- COMPANY, X. 1990. *La pintura hispanoflamenca al País Valenciá*. Valencia.
- COPLESTON, F. 1978. *Historia de la Filosofía*. Barcelona.

- CRESPO, J. 1985. *Blasones y Linajes de Galicia*. Madrid.
- CHAMOSO LAMAS, M. 1979. *Escultura funeraria en Galicia*. Ourense.
- CHATELET, A. 1979. *Los primitivos nórdicos e ibéricos*. Madrid.
- DANTE ALIGHIERI. 1980. *Obras completas*. Ed. a cargo de N. González Ruíz. Madrid.
- DUBREUIL, M. H. 1987. *Valencia y el gótico internacional*. Valencia.
- DOMINGUEZ BORDONA, J. 1962. *Miniatura*. Madrid.
- ESPERANDIEU, E. 1907-66. *Recueil général des bas-relief de la Gaule romaine et pré-romaine*. París.
- ETTLINGER, H. S. 1990. "The Sepulchre on the Facade: A Re-Evaluation of Sigismondo Malatesta's Rebuilding of S. Francesco di Rimini", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes (JWCI)*, LIII, pp. 133-43.
- ETTLINGER, L. D. 1953. "Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV" *JWCI*, XVI, pp. 239-74.
- FERGUSON O'MEARA, C. 1977. *The Iconography of the Facade of Saint-Gilles-du-Gard*. Nueva York.
- FERRO COUSELO, X. 1967. *A vida e a fala dos devanceiros*. Vigo.
- GANDARA, F. de la. 1677. *Nobiliario, Armas y Triunfos de Galicia*. Madrid.
- GARCIA y GARCIA, A. 1981. *Synodicom Hispanum, I*, Galicia (dirigida por). Madrid.
- GILBERT, C. 1985. "A Statement of the Aesthetic Attitude Around 1230", *Hebrew University Studies in Literature and the Arts*, XIII, pp. 125-52.
- GOMEZ BARCENA, M. J. 1988. *Escultura gótica funeraria en Burgos*. Burgos.
- GONZALEZ MANTAÑES, J. I. *La Anunciación de Sta. Mariña Dozo. Un "Unicum" iconográfico en la escultura gallega* (en curso de realización).
- GRABAR, A. 1985. *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid.
- GUDIOL, J. y ALCOLEA, S. 1986. *Pintura Gótica Catalana*. Barcelona.
- GUREVITCH, A. 1990. *As Categorias da Cultura Medieval*. Lisboa.
- HAUSSHERR, R. 1992. *Biblia Moralizada de Viena*. Madrid.
- HEIMANN, A. 1838-9. "Trinitas Creator Mundi", *JWCI*, II, pp. 42-53.
- HERRADE de HOHENBOURG. 1979. *Hortus Deliciarum*. Ed. a cargo de R. Green. Londres-Leiden.
- HERKLOTZ, I. 1990. "*Sepulcra*" e "*Monumenta*" del Medioevo. Roma.
- HOOGEWERF, G. J. 1942-3. "Vultus Trifons. Emblema diabolico. Immagine improba della Santissima Trinitá. (Saggio Iconologico)", *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XIX, pp. 205-45.
- ISIDORO de SEVILLA, S. 1983. *Etimologías*. Ed. a cargo de J. Oroz Reta y M. Marcos Casquero. Madrid.
- s'JACOB, M. H. 1954. *Idealism an Realism. A study on Sepulchral Symbolism*. Leiden.
- JONES, M. 1988. *El arte de la medalla*. Madrid.
- KANTOROWICZ, E. H. 1947. "The Quinity of Winchester", *The Art Bulletin (AB)*, XXIX, pp. 73-85.
- KITZINGER, E. 1983. *Early Medieval Art in the British Museum and British Library*. Londres.
- LABORDE, A. de 1911-27. *La Bible Moralisée illustrée*. París.
- LACERDA, A. de. 1948. *Historia da Arte em Portugal*. Porto.
- LAMBRECHTS, P. 1954. *L'exaltation de la tête dans la pensée et dans l'art des celtes*. Brujas.
- LEGROS, H. 1979. "Le diable et l'enfer: représentation dans la sculpture romane", *Le diable au Moyen Age*, Aix-en-Provence, pp. 307-30.
- LOPEZ CARREIRA, A. 1991. *Ourense no século XV*. Vigo.
- LLOMPART, G. 1987. *La pintura gótica en Mallorca*. Barcelona.
- Mac CANA, P. 1991. "La religione celtica nella letteratura irlandese e gallese", *I Celti*, Milán. pp. 649-70.

- MANSO, C. 1992. "Arquitectura mendicante en Galicia", *Actas Congreso Internacional da Cultura Galega*, Santiago de Compostela, 1990. Vigo. pp. 55-64.
- MASSO, G. 1975. *Pedro Madruga de Sotomayor*. Caudillo Feudal. Santiago de Compostela.
- MATEO GOMEZ, I. 1963. "El grupo de la cueva en el panel central del Jardín de las Delicias", *Archivo Español de Arte, (AEA)*, 143. pp. 253-7.
- MOLINA, B. (Licenciado Molina), 1675. *Descripción del Reino de Galicia y de las cosas notables del*. Madrid.
- MORALEJO ALVAREZ, S. 1980. "Ars Sacra et sculpture monumentale: le Trésor et le chantier de Compostelle", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxá*, 11, pp. 189-283.
- MORALEJO ALVAREZ, S. 1988. "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", *El Pórtico de la Gloria. Música, Arte y pensamiento*. Santiago de Compostela, pp. 19-36.
- MORALEJO ALVAREZ, S. 1992. "Báculo y bordón en el simbolismo jacobeo. A propósito de la peregrinación de la Rainha Santa", *Actas del II Encuentro sobre los Caminos Portugueses a Santiago*. Vigo, 8-10 Mayo. (En prensa).
- MORALEJO ALVAREZ, S. 1993. Números 125, 126 y 127 del catálogo de la exposición *Santiago, Camino de Europa*. Santiago, 1993.
- MORALEJO LASSO, A. 1977. *Toponimia gallega y leonesa*, Santiago de Compostela.
- MURGIA, M. 1888. *Galicia*. Madrid.
- PAMPLONA, G. de. 1970. *Iconografía de la Santísima Trinidad*. Madrid.
- PANOFKY, E. 1964. *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*. Londres.
- PANOFKY, E. 1974. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid.
- PANOFKY, E. 1979. "La Alegoría de la Prudencia de Ticiano: Post-Scriptum", *El significado en las artes visuales*. Madrid, pp. 171-94.
- PAROLI, T. 1989. "Santi e demoni nelle letterature germaniche dell'alto medioevo", *XXXVI Settimane di Studi sull'alto Medioevo di Spoleto*, pp. 411-98.
- PETAZZONI, R. 1946. "The Pagan Origins of the Three-Headed Representation of the Christian Trinity", *JWCI*, IX, pp. 131-51.
- PROSKE, B. G. 1951. *Castilian Sculpture. Gothic to Renaissance*. Nueva York.
- REAL, M. L. 1993. Véase Moralejo Alvarez 1993.
- REAU, L. 1956-9. *Iconographie de l'art chrétien*. París.
- REDONDO CANTERA, M. J. 1987. *El sepulcro en España en el siglo XVI. Tripología e iconografía*. Madrid.
- REVILLA, F. 1990. *Diccionario de Iconografía*. Madrid.
- ROBB, D. M. 1936. "The Iconography of the Annunciation in the 14th and 15th centuries", *AB*, XVIII, pp. 480-526.
- RUIZ, T. F. 1991. "Relaciones entre judíos y cristianos en Castilla. 1200-1350. Avila y Burgos". *Actas del Congreso Internacional Judíos y Conversos en la Historia, (ACIJCH)*, Ribadavia, 14-17 octubre. (En prensa).
- RUNDOLPH, C. 1990. *Artistic Change at St-Denis. Abbot Suger's Program and the Early Controversy over Art*. Princeton.
- SANSY, D. 1991. "Images du Juif aux XIIIe et XIVe siècles", *ACIJCH*.
- SAXL, F. 1989. "Continuidad y variación en el significado de las imágenes", *La vida de las imágenes*. Madrid, pp. 11-20.
- SEZNEC, J. 1983. *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid.
- SHACHAR, I. 1974. The "Judensau". *A Medieval Anti-Jewish Motif and its History*. Londres.
- SCHAPIRO, M. 1984. "Del mozárabe al románico en Silos", *Estudios sobre el románico*. Madrid, pp. 37-119.
- SCHILLER, G. 1972. *Iconography of Cristian Art*. Londres.



FIG. I Yacente de doña Elvira de Noboa. San Francisco. Ourense. (Fot. Autor).

FIG. II Cabeza trifronte; sepulcro de doña Elvira de Noboa (Fot. Autor).

FIG. III Alegoría de la Trinidad. Grabado del s. XVI, en Baltusaitis, La Edad Media Fantástica.

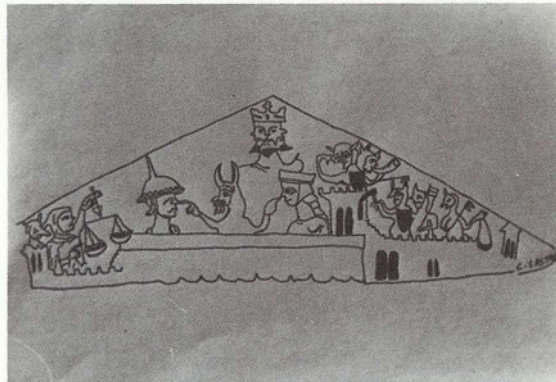
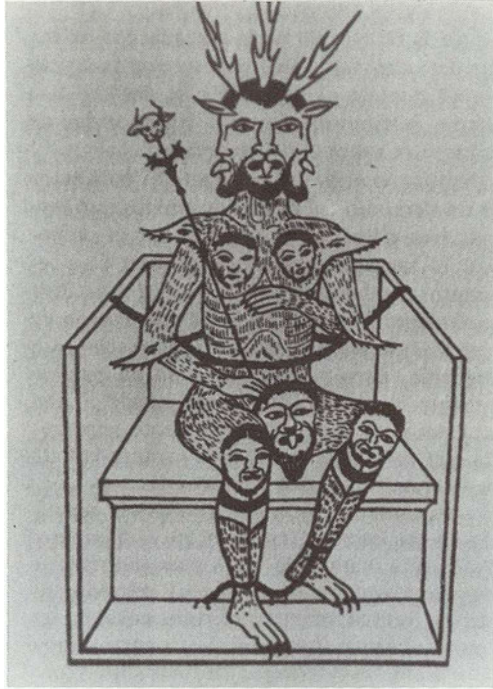


FIG. IV Trinidad diabólica. Dibujo según una miniatura del s. XVI. París, Bibliothèque Nationale, en Chevalier/ Gheerbant, Diccionario de los símbolos.

FIG. V Cabeza de judío; sepulcro de doña Elvira de Noboa. (Fot. Autor).

FIG. VI El judío como diablo trifronte. Dibujo del autor según una miniatura del s. XIII. Londres, Public Record Office.