

EL CANÓNIGO MARTÍN DE SANTÁNGEL Y SU MENSAJE DE RESISTENCIA JUDEOCONVERSA EN EL RETABLO DE SANTA ANA DE LA CATEDRAL DE HUESCA¹

M.^a Celia FONTANA CALVO*

RESUMEN El canónigo de la catedral de Huesca Martín de Santángel fue uno de los miembros más activos del partido converso durante las primeras décadas del siglo XVI. Con la difícil crisis sucesoria del obispo Juan de Aragón y Navarra (1517-1528) y la polarización del cabildo catedralicio en dos bandos irreconciliables como telón de fondo, este trabajo avanza en la interpretación del contenido expuesto en el retablo de santa Ana que Santángel encargó para su capilla funeraria con toda probabilidad al escultor Damián Forment hacia 1522. Como se explica en este estudio, Santángel debió de seleccionar las devociones y adecuar los tipos iconográficos para obligar a unas imágenes de cuño cristiano a expresar un mensaje de resistencia del pueblo judío, en la línea más reivindicativa del colectivo judeoconverso.

PALABRAS CLAVE Martín de Santángel. Retablo de santa Ana. Catedral de Huesca. Limpieza de sangre. Conversos.

¹ Quiero agradecer a los responsables del Museo Diocesano de Huesca, especialmente a Susana Villacampa, el haberme proporcionado las fotografías necesarias del retablo de santa Ana, imprescindibles no solo para ilustrar este artículo, sino también para realizar la investigación de base. Mi reconocimiento también a Pablo Cuevas Subías por su apoyo y a Gonzalo Fontana Elboj por sus valiosas aportaciones y sus atinados comentarios.

* Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México. fontanacc@hotmail.com

ABSTRACT Martín de Santángel, canon of the cathedral of Huesca, was one of the most active members of the party of converts during the first decades of the 16th century. With the difficult succession crisis of Bishop Juan de Aragón y Navarra (1517-1528) and the polarization of the cathedral chapter into two irreconcilable factions as a backdrop, this work advances in the interpretation of the content exposed in the altarpiece of Santa Ana that Santángel commissioned for his funerary chapel, in all probability, from the sculptor Damián Forment around 1522. As explained in this study, Santángel must have selected the devotions and adapted the iconographic types to force some images of a Christian stamp to express a message of resistance of the people Jewish, in the most vindictive line of the Jewish convert collective.

KEYWORDS Martín de Santángel. Altarpiece of Santa Ana. Cathedral of Huesca. Blood cleansing. Converts.

Este estudio tiene como objetivo desvelar, en la medida de lo posible, el contenido temático del retablo de santa Ana, uno de los de más calidad y más significativos de la catedral de Huesca, encargado por el canónigo Martín de Santángel, de familia judeoconversa, con toda probabilidad a Damián Forment y hacia 1522 para presidir su capilla funeraria, donde mandó que se le enterrara. Para ello se considera necesario llevar a cabo un cuidadoso ejercicio de interpretación que va más allá de la identificación de las figuras y de los grupos representados. Es preciso advertir las causas que motivaron cada selección y los cambios que se realizaron en unos tipos iconográficos perfectamente adecuados a la ortodoxia doctrinal católica para resignificarlos y adaptarlos a un discurso, según se argumenta aquí, de resistencia judeoconversa.

Hoy conocemos bastante bien la biografía de Santángel gracias fundamentalmente a dos estudios, uno de Antonio Durán (1984) sobre la crisis episcopal vivida en Huesca a principios del siglo XVI por la supuesta incapacidad del obispo Juan de Aragón y Navarra, en la que jugó un papel muy importante nuestro canónigo, y otro, mucho más reciente, donde Carlos Garcés (2018) da a conocer el proceso inquisitorial abierto contra él, y también contra su hermano y el prior de jurados de Huesca, en enero de 1528, cuando la citada crisis estaba en su punto más álgido. En cuanto a la iconografía del retablo de santa Ana, ha habido aproximaciones muy acertadas, en especial las de María Pilar Caveró (1962) y Carmen Morte (2009), pero nunca se ha avanzado en la recuperación del discurso completo a partir de sus líneas argumentales. Por otro lado, tampoco se ha planteado una razón verosímil para justificar los daños y

las roturas que presentan sobre todo algunas imágenes talladas en alabastro, más allá de poner en evidencia su grave deterioro. Este estudio plantea una hipotética explicación que vincula la línea temática del retablo con su controvertida recepción: que el mensaje articulado por Santángel resultó en su momento tan elocuente como contrario a los opositores del canónigo y que por ello fue seriamente dañado.

EL CANÓNIGO MARTÍN DE SANTÁNGEL, LÍDER DEL BANDO JUDEOCONVERSO

En la última fase de su edificación, entre finales del siglo xv y principios del xvi, la catedral de Huesca alcanzó su elevación definitiva, se abovedó el crucero (terminado en 1498) y la nave principal (1509-1513) y se recreció en altura la fachada occidental (1513-1515). Además, se dio la circunstancia de que el inicio de la renovación cultural, inmediato a la terminación del edificio, sucedió en un momento crucial para las artes en España, marcado por la llegada y la adaptación de las primeras formas renacentistas. Sin poder eludir el momento de cambio a la hora de contratar el retablo mayor (1520), el cabildo oscense debía escoger entre las formas *a lo moderno*, es decir, la línea estética heredada del tardogótico, y la tendencia *al romano*, que, importada de Italia, recuperaba los elementos formales de la Antigüedad clásica. No hubo acuerdo a favor de una u otra tendencia y por ello se convino que el escultor encargado de llevarlo a cabo, Damián Forment, ejecutara “el sotabanco fecho del romano”, pero en el resto el maestro se obligó a “fazer la dicha obra del dicho retablo o al romano o ytaliano o a lo flamenco, como al capítol o electos por él parecerá” (Llabrés, 1903: 39). ¿Qué evidenciaba el cabildo con ello, indecisión en cuanto a preferencias artísticas o incapacidad para llegar a un consenso? Seguramente lo segundo, porque un sector del clero catedralicio era partidario de la tradición y otro de la novedad en materia estilística. Y a este segundo grupo pertenecía el canónigo Santángel, como prueba el retablo de su capilla funeraria, la primera obra de la catedral, según resaltó Durán (1991: 147), totalmente alineada con los presupuestos del Renacimiento.

También la realización del citado retablo mayor coincide en el tiempo con uno de los conflictos más largos y complicados de toda la historia de la catedral y de su clero: la peleada sucesión del obispo Juan de Aragón y Navarra durante más de una década, de 1517 a 1528, un caso muy bien conocido gracias al concienzudo estudio de Antonio Durán (1984). Importante es también destacar que el problema superó el ámbito eclesiástico para afectar también al universitario y en general a toda la ciudad, que se convirtió en escenario de una auténtica guerra entre bandas rivales, con el consiguiente perjuicio para los vecinos.

El canónigo Santángel tuvo en esa crisis un papel muy destacado, estrechamente relacionado con su ascendencia judeoconversa, una vinculación entre hechos y circunstancias que no advirtió Durán. Muchos años antes, la vida de los Santángel de Huesca se había visto profundamente afectada por el asesinato del inquisidor Pedro Arbués, que había tenido lugar en septiembre de 1485, al parecer a manos de un grupo de judeoconversos (Montoya, 2017: 143).² Tras la muerte de Arbués, considerada por sus partidarios como un martirio a fin de convertir a los judíos (*ibidem*, p. 145), los padres del canónigo fueron procesados por la Inquisición y sometidos a juicio: Miguel de Santángel, “jurista de Huesca”, fue reconciliado el 1 de marzo de 1489, pero a su mujer, Leonor Gómez, se le dio cárcel en su propia casa, con prohibición estricta de no salir de ella. Probablemente, como apunta Garcés (2018: 208-211), ambos fueran procesados por judaizantes, pero también es posible que se sospechara de su implicación en el crimen, pues en 1484 Miguel de Santángel era justicia de la ciudad. Después de 1492 la familia continuó su vida en Aragón y sin duda sus hijos varones trataron de medrar en el ámbito civil y en el eclesiástico: Luis, habitante en Zaragoza, era doctor en Leyes (Durán, 1984: 57) y Martín ingresó en el cabildo de la catedral oscense el 25 de septiembre de 1503 (*idem*, 1991: 154).

Como estudió Antonio Domínguez Ortiz, tras la conversión forzada o la expulsión de todos los judíos hispanos en 1492 se produjo un aumento del acceso de los conversos al estamento eclesiástico, algo que testimonia el Libro Verde de Aragón (Combescure Thiry, 2014) por lo que respecta a Aragón. No ha de extrañar, por tanto, que en los cabildos catedralicios tardaran en imponerse medidas restrictivas en materia de limpieza de sangre, las mismas que pronto limitaron el ingreso en los colegios mayores y las órdenes militares (Domínguez, 1955: 62); así, en la catedral de Huesca el estatuto correspondiente se impuso en 1597 (Durán, 1991: 147). No obstante, esta fue desde el comienzo una batalla perdida, y, mientras duró, en cada proceso particular los miembros de los cabildos se posicionaron en uno de los dos bandos, el de los cristianos viejos o

² En Aragón, la nueva Inquisición, establecida en 1483 a raíz del nombramiento de fray Tomás de Torquemada como inquisidor general de la Corona de Aragón, vino a sustituir a la medieval, creada en el siglo XIII y totalmente dependiente del provincial de los dominicos. Su nacimiento fue difícil, lento y complicado, pues jurídicamente era un instrumento de la Corona, a pesar de que el marco foral aragonés, como explica Ricardo García Cárcel (1998: 157), no permitía al monarca promover iniciativas legislativas ni imponer procedimientos penales inquisitivos. De estas cuestiones de la máxima importancia salió al paso el propio Fernando el Católico en las Cortes de 1484 al afirmar categóricamente que los fueros no podían justificar herejías.

el de los conversos, quienes perdieron paulatinamente el favor real y con ello uno de sus principales apoyos. En la corte de Fernando el Católico predominaban los conversos, pero Carlos V, aunque se mostró tolerante con ellos en Flandes, en España favoreció al partido de los cristianos viejos por razones de interés económico (Domínguez, 1955: 35, n. 29).

Lo anterior tuvo consecuencias directas a la hora de gestionar la crisis sucesoria del obispado de Huesca que comenzó diez años antes de la muerte del prelado, cuando este tenía cincuenta y ocho años y le fue adjudicado un ayudante.³ El 10 de marzo de 1517 el papa León X, con el beneplácito de Carlos V, designó coadjutor al canónigo Felipe de Urriés, a quien otorgó también derecho de sucesión al frente de la diócesis de Huesca – Jaca (Durán, 1984: 38 y 55), pero a ese nombramiento se opuso el arzobispo de Zaragoza, Alfonso de Aragón, quien propuso otro candidato muy joven, Alonso de So Castro y de Pinós (*ibidem*, pp. 55-56). Seguramente el auténtico trasfondo del problema no fue la incapacidad o la falta de salud del obispo, sino la polarización del cabildo en dos bandos, cada uno de ellos con un extraordinario interés por obtener el control. Poco sabemos sobre la filiación de los aspirantes, pero por quiénes los respaldaron podemos deducir el partido al que representaban. El canónigo Felipe de Urriés pertenecía probablemente al bando de la Inquisición, como su pariente Hugo de Urriés, señor de Ayerbe, cuyo título lo vinculaba al colegio mayor de Santiago como patrón y protector (Garcés, 2019: 167). El colegio, como cabía esperar, nació en 1534 con requisito de limpieza de sangre para sus colegiales (Lahoz, 1995: 104), pues Carlos V dio a esta condición fuerza de ley (Domínguez, 1955: 35). En el otro bando se encontraba Alonso de So Castro, sobrino del arzobispo de Zaragoza, quien incluso trató en 1519 de cederle las rentas de las abadías de Montearagón y San Victorián, cosa que el emperador no consintió. Además, contaba con el apoyo del concejo de Huesca,

³ Según Aínsa, al obispo se le asignó entonces un coadjutor “por ser tan viejo” (1619: 425), aunque en realidad —como se deduce por la auténtica fecha de su nacimiento, proporcionada por Ricardo del Arco (1951: 40)— el prelado no era un anciano en 1517, pues tenía cincuenta y ocho años. Y esa temprana edad para la jubilación, junto con algunos de sus comportamientos, hicieron que Antonio Durán (1984: 31-62) diera crédito a los detractores de Juan de Aragón y Navarra en su momento (Arco, 1951: 69) y afirmara que efectivamente este se encontraba aquejado de una precoz demencia que le impidió en sus últimos años de vida desempeñar su cargo (Durán, 1984: 38). De esta misma opinión es Jaime Elipe (2017: 75-93), quien aporta datos sobre el poco exitoso intento de control ejercido por Fernando el Católico sobre el prelado, sin residencia en Huesca en los primeros años de su episcopado y, en opinión del rey, mal influenciado por personas *infectiosas*, que no obstante gozaron siempre de su confianza.

donde sin duda existía un nutrido y poderoso partido converso, y con las armas de su tío, el vizconde de Evol (Durán, 1984: 57).

Los cristianos viejos, como explicó Juan Hernández Franco (2000: 58), se caracterizaban por su animadversión contra los nuevos, a quienes intentaron excluir de cualquier beneficio o cargo importante. Y los descendientes de judíos en el cabildo oscense tenían razones en la segunda década del siglo XVI para estar preocupados, pues ya se había establecido la limpieza de sangre en la catedral de Badajoz en 1510 y en la de Sevilla en 1516, y en 1517 se dispuso como requisito por estatuto en la de Murcia, aunque entonces no se aplicó (Hernández, 2000: 61). Todo parece indicar que cuando el futuro de los conversos oscenses se vio seriamente amenazado ante el inminente acceso al episcopado de un candidato del partido de la Inquisición aquellos trataron de impedirlo por todos los medios a su alcance.

Lo más importante para nuestro análisis es destacar el papel fundamental que desempeñó el canónigo Martín de Santángel en el conflicto episcopal por el control de la diócesis, sobre todo tras la muerte del obispo Juan de Aragón y Navarra el 13 de diciembre de 1526. Un mes después del fallecimiento, Santángel consiguió que la mayoría del cabildo admitiera como obispo y prometiera obediencia a Alonso de So Castro, aunque con la oposición, entre otros, de Martín del Molino, vicario general de Felipe de Urriés, que, como dice Durán, *curiosamente* exhibió ante los capitulares su nombramiento de comisario del Santo Oficio, obtenido años antes. Por el absentismo de Martín de Gurrea, abad de Alaón y nieto del arzobispo de Zaragoza Alfonso de Aragón, Santángel fue nombrado vicedeán y presidente efectivo del cabildo en julio de ese año. Su cargo le permitió actuar con rapidez ante la nueva crisis desatada por la inesperada muerte de Alonso de So Castro, que tuvo lugar en octubre de 1527 como consecuencia de la peste. Entonces apeló a derecho ante el papa Clemente VII y no solo consiguió frenar la toma de posesión automática de Felipe de Urriés, sino que solicitó que se declarara vacante la sede oscense. Por otro lado, en enero de 1528, como los partidarios de Urriés ya se habían apropiado de las rentas de la mitra, se desplazó junto con el canónigo Soto a las Cortes de Monzón para protestar ante el emperador (Durán, 1984: 59-70).

Entonces sus opositores debieron de aprovechar su ausencia para intentar frenar en seco la impetuosa actividad de Santángel. Como ha estudiado Carlos Garcés (2018: 184-197), en enero de 1528 el canónigo, junto con su hermano Luis, doctor en

Leyes y habitante en Zaragoza,⁴ y el prior de jurados de Huesca Manuel Lunel, también converso, fueron acusados ante el tribunal de la Inquisición de Zaragoza de quemar una hostia consagrada, delito de enorme gravedad por su implicación como deicidio simbólico en la persona de Cristo. Los testigos de ese supuesto crimen, dos labradores habitantes en Siétamo, criados de Manuel Lunel y del canónigo respectivamente, recurrieron en sus declaraciones a todas las circunstancias de un estereotipo largamente desarrollado, incentivados por fray Francisco Rueda, vicario general del monasterio de Montearagón (Garcés, 2018: 191-195), otro gran enclave en conflicto entre el partido converso y la Inquisición.⁵ A pesar de las acusaciones, el proceso contra Santángel nunca llegó a término, algo que no debe extrañar si tenemos en cuenta la mala organización de la Inquisición aragonesa, con la confusión como nota dominante en los procedimientos (García Cárcel, 1998: 160), aunque a ello debió de contribuir también el éxito de las gestiones llevadas a cabo por el propio Santángel ante Carlos V. A pesar de que en mayo de 1528 Felipe de Urriés tomó posesión como obispo, en julio la sede de Huesca fue declarada vacante por muerte del obispo Alonso de So Castro gracias a los esfuerzos de Martín de Santángel y del deán Martín de Gurrea. Con todo, los Urriés no se quedaron con las manos vacías, pues ganaron la abadía de Montearagón en la persona de Pedro Jordán de Urriés y mantuvieron el favor del emperador (Durán, 1984: 71-73).

CONVERSOS Y CRIPTOJUDÍOS

Los cristianos nuevos o conversos conformaron en la Edad Media un nuevo grupo para el cual, como expone Yosi Yisraeli (2014: 186-187), el judaísmo y la identidad cristiana no eran conceptos excluyentes. Después de las conversiones masivas de 1391, el judaísmo no tenía un solo significado en el ámbito hispano, sino que en él cabían diferentes interpretaciones. En el primer tercio del siglo XVI el colectivo converso,

⁴ Luis de Santángel también estaba implicado en el tema del obispado de Huesca. Como explicó Durán, pidió que se pusiera en acta legalizada el nombramiento papal de Alonso de So Castro como administrador del obispado hasta que alcanzara la edad que le permitiera acceder al cargo de obispo (1984: 57).

⁵ Uno de los testigos, Pascual Mateo, afirmó que en la casa de Luis de Santángel, poco antes del Corpus de 1527, los tres señores intentaron quemar en una escudilla una hostia para comprobar, “si se salvara, si es Dios verdadero, como dicen los cristianos”, y aseguró haber visto “que la hostia saltó estando en la conquilla” (Garcés, 2018: 188). Otros testimonios secundarios, de las personas con las que los criados habían compartido los supuestos hechos, aumentaron el milagro de la salvación de la hostia. Así, fray Francisco Rueda aseguró que “la hostia se había alzado encima de los tres que estaban encerrados” (*ibidem*, p. 192).

con un alto porcentaje de falsos convertidos, tuvo enorme importancia. Los judíos desterrados a Portugal en 1492 se bautizaron bajo pena de muerte para poder regresar a sus antiguos territorios, como se expuso con total claridad en el sínodo celebrado en Plasencia en 1499:

Fueron en nuestros días echados destos reinos todos los judíos que no se quisieron convertir a nuestra santa fee católica y, después de salidos, muchos dellos son tornados y dicen que son cristianos e rescibieron el agua del baptismo en otras partes, e algunos, según somos informados, al tiempo de la muerte dicen que mueren en la lei de Moisés, aunque fueron baptizados. (López Martínez, 1992: 53)

De la naturaleza de su fe es indicativo que Carlos V considerara comprometida la eficacia del tribunal de la Inquisición si este se entregaba a la jurisdicción episcopal, por el gran número de conversos que había en los cabildos (Domínguez, 1992: 36, n. 29). Con un sentido semejante, el estatuto de la catedral de Murcia aprobado en 1517 pretendía cerrar el cabildo a este colectivo por el peligro que suponían sus prácticas religiosas híbridas, pues “usaron de la administración de los santos sacramentos y oficios eclesiásticos no conforme a lo que la santa madre Iglesia tiene ordenado” (Hernández, 2000: 61). Muchos debían de vivir en la ley de Jesucristo de cara al exterior y en la de Moisés de forma privada.

El posicionamiento y las acciones del canónigo Santángel en la crisis sucesoria del obispo Juan de Aragón y Navarra y sobre todo la acusación de haber profanado una hostia consagrada apuntan con claridad a su fuerte vínculo con la religión y las tradiciones judías, aunque difícilmente podemos creer que una persona de su posición cometiera la torpeza de realizar el acto sacrílego que se le imputó. Como veremos, la lectura que se hace a continuación del retablo de santa Ana aumenta aún más las dudas sobre su total ortodoxia en cuestiones doctrinales sobre las que nunca se pusieron de acuerdo judíos y cristianos. Las disputas o polémicas entre doctos representantes de ambas religiones, la de Barcelona (1263) y la de Tortosa (1413), y por otro lado las campañas de adoctrinamiento, fundamentalmente de franciscanos y dominicos, estuvieron encaminadas a la conversión de los judíos, primero mediante la persuasión y después a través del descrédito de sus creencias.⁶

⁶ La controversia religiosa y social entre cristianos y judíos tuvo dos fases en función de los argumentos esgrimidos: la antigua y altomedieval, ceñida exclusivamente a los textos bíblicos, y la que —en los territorios

¿MARTÍN DE SANTÁNGEL, CASTIGADO EN IMAGEN?

En enero de 1528, cuando el canónigo fue acusado ante la Inquisición de profanar una hostia, habían pasado ya unos años desde que concluyera su capilla funeraria, alojada en el grueso del muro occidental catedralicio, entre la portada principal y la del lado de la epístola. Probablemente Santángel concertó el retablo con Damián Forment en 1522, una vez finalizado el acondicionamiento arquitectónico del espacio, incluida la construcción de la bóveda de terceletes que lo cubre, decorada con pintura de grutescos y estudiada por Jesús Criado y Javier Ibáñez (2003).

En el frontispicio de la capilla, que fue eliminado en 1796, figuraba una inscripción que fue transcrita por el doctoral Novella (1786: 355-356) —quien la denomina despectivamente *letrero*, a causa de ciertos elementos poco ortodoxos— y dada a conocer por Del Arco (1924: 103): «DIVIS ANNÆ HIERONIMO ET MARTINO SACRVM MARTINVS SANTANGEL CANONIGO FECIT. TRMA. [*Terminata*] MDXXII».

Posterior al año de 1522 es la reja con el escudo de los Santángel,⁷ que fue realizada por el relojero de la catedral Jaime Ferrer y estaba en construcción en el verano de 1525 (Durán, 1991: 155). A finales del siglo XVIII se enlució la catedral con un enladrillado que le proporcionó un aspecto más acorde con la estética neoclásica y también entonces se reformó ligeramente el exterior de la capilla de santa Ana. Como se ha dicho, en 1796 se eliminó el frontispicio con la inscripción citada y se modificó un poco la reja, pero las pinturas de la bóveda se mantuvieron, y también las piezas escultóricas. Como informó el doctoral Novella (1786: 356-357), “se dejó el mismo retablo y estatua, que uno y otro, en mi concepto, es del famoso Berruguete, de quien dice Ponz en su viaje de

hispanos— se extiende desde el siglo XII hasta la expulsión, que utiliza las fuentes rabínicas: el Talmud, los *midrashim*, las *haggadot* e incluso la cábala. Jerónimo de Santa Fe, antes Josué ha-Lorki, en su *Ad convincendum perfidiam ludaeorum* y en la primera parte de la disputa de Tortosa utilizó el Talmud para dilucidar la venida del Mesías, pero en su *Judaicis erroribus ex Talmut* y en la segunda parte de la citada disputa lo desprestigió para atacar así a los judíos (Orfali, 1983: III-VIII). Por otro lado, a partir de la disputa de Barcelona los judíos fueron obligados por Jaime I a reunirse en sus sinagogas o en otros lugares, llevando consigo sus libros, a fin de atender a los sermones de los frailes y discutir con ellos. Esta campaña misionera resurgió durante el reinado de Pedro III (1276-1285), orientada esta vez por Nicolás III, quien en 1278 estableció que se predicara a los judíos a fin de atraer su corazón a la Iglesia. No obstante, según algunos autores, el verdadero propósito de los dominicos y los franciscanos fue construir una ideología antijudía en la medida en que una sociedad comprometida con un ideal de igualdad no podía reservar un lugar para los infieles (*idem*, 1992: 204-205).

⁷ Se trata de un castillo de tres torres, común a otras familias judías y signo identitario de todo el colectivo sefardí por ser representativo de la ciudad de Jerusalén en la Edad Media (Fontana, 2019: 183-184).



Escultura del canónigo Martín de Santángel arrodillado ante su retablo, dedicado a santa Ana, san Jerónimo y san Martín. Obras atribuidas a Damián Forment. Hacia 1520. Capilla de santa Ana de la catedral de Huesca. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

España [...] que tenía obras hechas en Huesca”. Federico Balaguer (1956) advirtió del error que había cometido Ponz al interpretar mal a Jusepe Martínez, quien se refería a la ciudad de Zaragoza y no a la de Huesca, y por otro lado hoy el trabajo escultórico de la capilla se adjudica sin lugar a dudas a Damián Forment (Durán, 1991: 154; Morte, 2009: 244). La anotación de Novella, no obstante, indica la alta valoración del conjunto en su momento, circunstancia que ayudó a que no fuera sometido a cambios o ajustes.

La mazonería del retablo está trabajada en madera, pero la mayor parte del programa escultórico está tallado en alabastro, todo ello policromado en una gama de

colores donde destacan, junto a las carnaduras y el blanco de la piedra, el oro, el verde y el rojo. En cuanto a estructura, la obra posee una configuración a modo de tríptico muy común en los retablos desde finales de la Edad Media, pero actualizada por la incorporación de un vocabulario renacentista: columnas abalaustradas decoradas con acantos y asociadas a retropilastras cajeadas para articular las calles, hornacinas acasetonadas y aveneradas en el cuerpo más casas de cielo acasetonado y flores en la predela y el ático para alojar esculturas, tornapuntas, balaustres, capiteles pseudocorintios en algunos soportes y frontón de remate. Todo ello hace que este retablo sea el primero de mazonería renacentista de Aragón (Morte, 2009: 244).

No obstante el proceder en época de Novella, la capilla no siempre se trató con respeto. Las roturas de algunas esculturas son tan importantes que no son compatibles con el mínimo deterioro causado por el paso del tiempo en el alabastro, y además son selectivas. En su retrato, colocado en una hornacina avenerada en el lado del evangelio,



Escultura del canónigo Martín de Santángel en su capilla de santa Ana de la catedral de Huesca. La figura ha perdido las manos y la nariz. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)

donde se le representa arrodillado, Santángel viste hábito canonical de verano, con mu-ceta, pero también apunta su condición hebrea con su cabello rojo, de acuerdo con el prototipo del judío de la época. En cualquier caso, la figura presenta daños que solo pueden calificarse de intencionados, pues los faltantes afectan a dos puntos, la nariz y las manos, ambos vinculados a castigos aplicados a judíos y conversos. La gran nariz semita fue objeto de burla y caricaturización entre los cristianos, y, por otro lado, la amputación de las manos se aplicaba a condenados que las habían utilizado para perpetrar sus crímenes. Así, a Vidal Durango, uno de los participantes en el asesinato de Pedro Arbués, “le arrastraron por la ciudad [de Zaragoza] y vuelto a la plaza de la Seo le ahogaron y cortaron las manos” (Lahoz y Benedicto, 2011: 20). Posiblemente, quienes privaron de manos a la escultura de Santángel y golpearon su nariz hasta romperla pertenecían al bando de los cristianos viejos de Huesca, quienes habrían condenado al canónigo por sus ideas judaizantes y habrían ejecutado una sentencia que el tribunal de la Aljafería de Zaragoza nunca llegó a dictar. Santángel otorgó su último testamento el 6 de diciembre de 1535 (Durán, 1991: 155) y tras su muerte habría corrido una suerte semejante a la del también canónigo oscense Pedro de Montfort, privado en 1486 de su canonjía prebendada y quemado en imagen tras ser condenado por implicación en la conspiración que acabó con la vida de Pedro Arbués (Durán, 1984: 52).

Además, la de Santángel no es la única imagen agredida. Carmen Morte (2009: 245) justifica las mutilaciones del grupo de san Martín, situado en la hornacina izquierda del retablo, por “la fragilidad del alabastro” y la “inestabilidad de las figuras por falta de apoyo”. En realidad, el pobre auxiliado por el santo carece de piernas y de nariz y ha perdido por completo el brazo izquierdo, e incluso a san Martín le faltan la espada, con la que debía partir su capa con el mendigo, y la pierna izquierda, y la derecha —el único soporte que hoy sostiene las dos figuras— ha sido totalmente raspada para quitarle el color rojo de la calza que simulaba llevar. Por otro lado, en el banco o predela las exquisitas tallas sedentes alojadas en las casas laterales, un profeta y, muy probablemente, una sibila, fueron golpeadas para privarlas de la filacteria que sostenían en sus manos con el objeto de destruir lo que estaba escrito en ellas: el nombre que las identificaba o bien su mensaje específico. Por último, en el Calvario la Virgen y san Juan están de pie junto a una cruz vacía, sin Cristo, escena que además está puesta bajo un frontón donde figura un ave de color rojo y oro nimbada, con las patas apartadas, las alas abiertas y el pico cortado, difícil de identificar con la paloma del Espíritu Santo o con el águila de Juan Evangelista.

Es decir, posiblemente la capilla funeraria de Santángel fue agredida, bien por los enemigos directos del canónigo o por miembros de su grupo rival, no mucho después de su muerte, ocurrida hacia 1536. Es más, quienes descargaron su ira con tanta violencia no solo pretendieron atentar contra Santángel, sino también destruir sus ideas más particulares en materia de religión, algo que trataremos de explicar a continuación.

LOS JUDÍOS, PRESENTES EN LOS RETABLOS SACRAMENTALES DESDE EL SIGLO XIV

Como expuso Yrjö Hirn (1957: 8), las condiciones distintivas del arte católico se encuentran en los dogmas que expresan la forma en que el ser supremo conecta con el mundo sensorial: la doctrina de la divinidad presente en la eucaristía y la de su encarnación en una madre humana. En opinión de Hirn, las más importantes manifestaciones estéticas del ámbito católico se organizan bajo uno de estos dos temas. Podemos añadir, además, que ambos quedan enlazados en la figura de Cristo como salvador espiritual y en su cuerpo sacramentado, dogmas que los judíos tenían muchas dificultades para admitir, como argumentó con vehemencia Maimónides en la disputa de Barcelona:

Sin embargo, lo que vosotros creéis, y es la base de vuestra fe, no lo acoge la razón ni la naturaleza lo admite. Los profetas [de Israel] no dijeron jamás semejantes cosas. Tampoco el milagro puede aducirse sobre este tema [...]: que el creador de los cielos y de la tierra y de todo cuanto hay en ellos se convirtiera [en un feto] en el vientre de una judía, que medre en él siete meses y nazca pequeño que luego crezca y después sea entregado en manos de sus enemigos, condenado a muerte y ejecutado. Luego decís que resucitó y volvió a su primer lugar. [Todo esto] no lo soporta la razón de ningún judío ni de ningún hombre. (En Valle, 2006: 23, n. 51).

Significativamente, el IV Concilio de Letrán (1215), el sínodo que dio la pauta en cuanto a exclusión de los judíos, estableció también el dogma de la transustanciación. La declaración está ligada a la definición de fe contra albigenses y cátaros, pero tampoco los judíos creían que en la hostia consagrada hubiera rastro de divinidad. Un siglo después la presencia real de Cristo en la eucaristía fue puesta seriamente en duda por diversas herejías en los Países Bajos y Alemania y durante el pontificado de Aviñón (1309-1377) y el Gran Cisma (1378-1441), es decir, mucho antes, como expone Patricia Sela del Pozo (2006: 26), de la ruptura protestante iniciada entre 1517 y 1520. Y a las disensiones internas de la Iglesia se sumaba de forma particular, en lo que



Retablo y frontal de altar del monasterio de Santa Maria de Vallbona de les Monges.

Mestre de Vallbona de les Monges (Guillem Seguer [?]). Hacia 1335-1345.

(© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)

toca al ámbito hispano, la discrepancia absoluta de los judíos, de lo que se hizo eco el arte de la época. De los quince registros con testimonios milagrosos en torno a la eucaristía contenidos en el retablo y el frontal de altar del monasterio de Santa Maria de Vallbona de les Monges, de mediados del siglo XIV, hoy en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, ocho remiten a profanaciones y conversiones de judíos a la vista

de la veracidad del cuerpo de Cristo en la hostia consagrada.⁸ En los retablos de la época, como sucedería también después, además de visibilizar y caricaturizar a los judíos en distintos episodios bíblicos y medievales, se aludió a ellos mediante dragones y aves, animales con los que solían ser atacados y ridiculizados. Parejas de pájaros enfrentados muestran las túnicas de los judíos profanadores de Vallbona de les Monjes (Favà, 2009: 74), y los mantos de las vírgenes pintadas a finales del siglo XIV por los Serra contienen dragones o aves, siempre por separado. Por otro lado, los santos adquirieron en los retablos cristológicos una presencia cada vez más importante para reforzar la ortodoxia, ya fuera en el papel de confesores o en el de mártires defensores.

Durante el siglo XIV en Aragón se multiplicaron los retablos marianos con la Virgen y el Niño en un contexto claramente sacramental. Es el caso del de Nuestra Señora encargado a Jaume Serra por el comendador del monasterio de Sijena fray Fontaner de Glera, quien se representa como donante y arrodillado ante la Virgen (1367-1381), que hoy se conserva en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Entre las diversas escenas de la vida de Cristo destaca en el centro de la predela la última cena, donde Jesús consagra el pan y el vino en su cuerpo y su sangre, como en el retablo del Corpus Christi de la iglesia parroquial de Vilafermosa (Castellón de la Plana) (Favà, 2006). A ambos lados de esta imagen hay diferentes episodios que dan veracidad a la presencia de Cristo en la eucaristía, entre ellos una representación del llamado *milagro de los billetes*, fechado en 1290, en el que una hostia acuchillada y sangrante se convierte en Cristo niño cuando es arrojada a un caldero de agua hirviendo (Rodríguez Barral, 2006: 307). Pero sobre todo nos interesa destacar la presencia, junto a la Virgen, y en el lugar habitual de los ángeles en adoración, de dos santas coronadas. A la derecha de la Virgen se encuentra santa Catalina de Alejandría con la rueda de su martirio, y a la izquierda María Magdalena con un frasco de perfume en la mano y corona ciñendo su cabeza, pues, como explica Santiago de la Vorágine (1984, I: 383-384), “perteneció a

⁸ Sirve de motivo central en el retablo una custodia sostenida por ángeles bajo una Trinidad tipo Trono de Gracia, mientras que el frontal de altar está protagonizado por una gran imagen de la Virgen con el Niño. Las dos obras han sido estudiadas conjuntamente por varios autores, quienes profundizan en aspectos tan importantes como la función de las piezas, su iconografía eucarística y antisemita —con especial atención a los relatos y las fuentes escritas medievales que dan lugar a las escenas milagrosas— (Melero, 2002-2003; Rodríguez, 2006), así como en otros rasgos iconográficos y contextuales de la capilla del Corpus Christi, de donde proceden el retablo y el frontal, y en cuestiones formales que afectan a la filiación de las piezas y a su relación con otras contemporáneas (Favà, 2009).



Retablo de Nuestra Señora en el que aparece el comendador de Sijena fray Fontaner de Glera como donante. Jaume Serra. Hacia 1367-1381. (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)

una familia descendiente de Reyes”. La *Leyenda dorada*, que sigue la opinión de san Gregorio Magno (González, 2014: 77-78), identifica a santa María Magdalena con la hermana de Marta y Lázaro de Betania, por lo que sería la misma que ungió a Jesús en vida y después de su muerte (Juan 11, 2). Estas santas no solo son un acompañamiento



Virgen rodeada de ángeles y entronizada con amenazadores dragones de cola trífida en su manto. Jaume Serra. Hacia 1367-1381. (© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)

perfecto para la Virgen, reina del cielo y bendita entre las mujeres (Lucas 1, 42), sino que contribuyen al discurso cristológico en un doble papel testimonial: María Magdalena por su cercanía a Cristo, a quien refrenda como el Mesías (ungido), y santa Catalina, mártir por su fe y defensora del dogma contra los no creyentes, gracias a su poderosa rueda dentada, que, por un proceso semejante al experimentado por los objetos involucrados en la pasión y la muerte de Cristo, se convierte en una de las contundentes *arma sanctorum*.

En el siglo xv el tipo iconográfico utilizado con más frecuencia que la eucaristía para remitir al cuerpo de Cristo consagrado fue el varón de dolores sostenido por ángeles, figura creada a partir del “siervo doliente” de Isaías 53 y, por otro lado, muy relacionada con la misa de san Gregorio, donde la hostia se muestra bajo la apariencia de la citada imagen ante el asombro de los oficiantes. Solo los sacerdotes, por estar

consagrados, pueden tocar con sus manos la eucaristía —facultad especialmente reverenciada por san Francisco (Vorágine, 1984, II: 649)— o, lo que es lo mismo, el sagrado cuerpo de Cristo; y porque este quita el pecado del mundo y da la paz, en Sijena el varón de dolores se convirtió en un espléndido relicario y portapaz, hoy desgraciadamente en paradero desconocido. Por otro lado, el nutrido y variado grupo de confesores y mártires defensores de la fe está integrado en los retablos por muchos santos, unos colocados en la predela y otros como acompañantes de la devoción principal en las calles laterales o incluso como absolutos protagonistas de la obra. Muy probablemente, para responder de la mejor manera a la tarea encomendada alguno de ellos adecuó su iconografía de manera específica, como san Sebastián, que se habría especializado en la captura de pájaros, sin duda judíos. Eso explicaría que al arco, las flechas y la espada de su martirio se sume en las versiones tardomedievales un cinturón de cascabeles, como en la



Tríptico de san Juan Bautista, san Fabián y san Sebastián, procedente de un retablo encargado por la Cofradía de San Juan del monasterio de Sijena a Miguel Ximénez en 1494. (En depósito en el Museu de Lleida: diocesà i comarcal. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)

tabla correspondiente del hoy tríptico de san Juan Bautista, san Fabián y san Sebastián procedente de un retablo que fue encargado a Miguel Ximénez en 1494 por la Cofradía de San Juan del monasterio de Sijena y en la actualidad se conserva en el Museu de Lleida. Los cascabeles eran fundamentales en la cetrería medieval, pues se ataban al halcón para facilitar su localización al cazador. Y a veces incluso se lleva más lejos esta caracterización, como en la tabla del retablo de Daroca realizado en el último cuarto del siglo xv en el taller de Pedro de Aranda, donde san Sebastián presenta un halcón en la mano izquierda y a sus pies descansan dos perros de caza.

EL RETABLO DE SANTA ANA, SAN JERÓNIMO Y SAN MARTÍN Y SU VERSIÓN DE LA ICONOGRAFÍA CRISTOLÓGICA

Al prototipo de la Virgen con el Niño para representar la veracidad del Dios encarnado se sumó una variante muy significativa, la santa Ana triple. La presentación de la línea materna de Cristo expresa que no únicamente él (anunciación) sino también María (abrazo ante la puerta dorada) vinieron al mundo sin necesidad de relación carnal. Y eso implica algo fundamental: que María no solo había sido virgen, sino siempre inmaculada, es decir, concebida sin pecado. Para afianzar esta idea, Alejandro VI en 1494 concedió indulgencias de entre diez y veinte mil años, según se tratara de pecados mortales o veniales, a quien rezara ante la imagen de María: “Ave Maria gratia tecum, Dominus tecum, tua gratia sit mecum, benedicta tu in mulieribus et benedicta sit Anna mater tua, de qua sine peccato et macula processisti virgo Maria. Ex te autem natus est Jesus Christus, filium Dei vivit. Amen” (Stratton, 1988: 23).⁹ Sin duda esta enunciación que vinculaba tan estrechamente a Jesús con su madre y su abuela hubo de favorecer el desarrollo del tipo iconográfico de la santa Ana triple en toda Europa y, junto a él, la difusión de un mensaje alineado con el expresado por el citado papa. En un tríptico pintado por el artista alemán Hans Baldung Grien en 1511, encargado por la Orden de San Juan de Jerusalén en Grünen Wörth y dedicado a los dos Juanes, antes de su desmembración se mostraba en la tabla central la misa de san Gregorio, en la izquierda la santa Ana triple con san Juan Bautista y en la derecha a san Juan Evangelista ante la visión apocalíptica de la Virgen inmaculada en Patmos.

⁹ El texto de la oración se ha corregido a partir del que figura en *Exército limpio austral*, de Francisco de la Madre de Dios, Zaragoza, Juan Martínez, 1663, p. 597.



*Reconstrucción del tríptico de la misa de san Gregorio y los dos Juanes. Hans Baldung Grien. 1511.
(National Gallery of Art, Washington / Cleveland Museum of Art /
Metropolitan Museum of Art, Nueva York)*



Retablo de santa Ana de la catedral de Jaca. Hacia 1520. (Foto: Fernando Alvira Lizano)

Prácticamente contemporáneo del retablo de Huesca ha de ser el de santa Ana de los racioneros de la catedral de Jaca, que ya José María de Azcárate (en Cavero, 1962: 165) asoció con el oscense por la similitud de los grupos protagonistas. Sin embargo, más allá de ese punto en común, ambas piezas se relacionan y dialogan entre sí, aunque no para reforzarse la una a la otra, sino para oponerse, tanto en las formas de su mazonería (en Jaca son todavía tardogóticas y en Huesca ya decididamente renacentistas) como en los discursos: el de Jaca tiene un carácter plenamente sacramental, un sentido que no resulta claro en el de Huesca. Por desgracia, como hasta ahora no se dispone de dataciones precisas, no se sabe con certeza cuál de los dos inicia la exposición y cuál replica. La santa Ana de Jaca tiene en el halda una cesta de variados frutos de la que el Niño toma unas manzanas y los santos de las calles laterales ratifican su misión salvadora: el docto san Jerónimo, como haría un polemista cristiano, lee e interpreta las escrituras referentes al Mesías y santa Elena acredita de manera muy especial la entrega de Cristo por la humanidad, al presentar la cruz, hallada por su iniciativa, y otras *arma Christi*. En la predela, una mártir —santa Orosia, patrona de Jaca, según María del Carmen Lacarra (1993: 36)—, san Miguel —vencedor del demonio con forma de dragón—, san Juan Bautista —testigo del *agnus Dei*—, santa Catalina de Alejandría —mártir defensora— y, en el centro, la quinta angustia contribuyen a exponer y defender frente a sus opositores (en el guardapolvo hay aves, probablemente judías) a Cristo como salvador de la humanidad gracias a su sacrificio. El canónigo Santángel, sin embargo, afirmarí­a algo muy distinto en su retablo.

El Niño Jesús comparte cerezas con el canónigo Santángel

Los cristianos a finales del siglo xv preferían a los musulmanes antes que a los judíos, entre otras razones por su mayor valoración de María (Montoza, 2017: 150). El canónigo Santángel evitó una fácil acusación en ese sentido al dedicar su retablo a santa Ana y utilizar una tipología, la santa Ana triple, que integra a la Virgen, aunque la minimiza al reducirla de tamaño, pues el naturalismo renacentista no se incorpora con total coherencia en el grupo iconográfico configurado en época medieval de acuerdo con la perspectiva jerárquica. El canónigo tenía razones alejadas de las cristianas para esta elección: la composición familiar destaca en especial a Ana, que por su escala se posiciona al mismo nivel que el Niño, y remarca la ausencia de José, el padre putativo de Jesús. Según la carta escrita por Joshua ha-Lorki posiblemente en 1390 a su antiguo

maestro Pablo de Burgos —antes de su conversión, Selemoh Ha-Levi—, los judíos podían admitir el nacimiento virginal de Cristo al aceptar la posibilidad de un milagro (Cantera, 1933: 441), pero otras circunstancias les impedían identificar a Jesús con el Mesías. Los profetas habían anunciado que este pertenecería a la casa de David (entre otros, Isaías 9, 7, y 11, 1), pero, aunque tanto José como María tenían ascendencia davídica, Jesús no era propiamente descendiente de José, pues no era su hijo biológico, y María no computaba a efectos de la genealogía por ser mujer según Números 1, 20



Retablo de santa Ana de la catedral de Huesca. (Foto: Fernando Alvira Lizano)



*Santa Ana triple en la hornacina central del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

(*ibidem*, p. 433). Para los cristianos, sin embargo, esto no era significativo porque san Pablo ya afirmó que Jesús era de linaje davídico “según la carne” (Romanos 1, 3-4).

Además, la santa Ana triple en el ámbito converso podía adquirir un sentido muy importante a partir del papel clave otorgado a las cerezas que el Niño —completamente desnudo, como en la escena de la circuncisión— toma de la cesta de su abuela para ofrecérselas con determinación al canónigo arrodillado. Este es quizás el gesto más significativo del conjunto, pues supera en su desarrollo las fronteras del grupo sacro para incluir la figura de Santángel en un nivel de igualdad, y tan poco apropiado debió de resultarles a los contrarios del canónigo que trataron de impedir expresamente la entrega de las pequeñas frutas cortando las manos de su retrato.

Las dulces cerezas abundan en las tiernas imágenes de la Virgen y el Niño en la Baja Edad Media y el Renacimiento. En ocasiones es María quien se las da a comer a

su hijo, como en la *Virgen entre santa María Magdalena y santa Catalina de Alejandría*, de Pietro Lorenzetti, y hay también ejemplos en los que el Niño agarra las frutas de un cesto mientras mira a su madre,¹⁰ pero otras veces la acción es más compleja. En la *Virgen de las cerezas* de Tiziano, donde quedan incorporados san José, Zacarías y san Juanito, un solícito Niño Jesús entrega cerezas a su madre, mientras que otras quedan muy cerca de san Juanito; además, para que resulte evidente la exclusión de los padres del reparto, estos están en penumbra y en segundo plano. Por otro lado, en el villancico británico *Cherry Tree Carol*, que tiene su origen en un pasaje de las *N-Town Plays* escritas en las Midlands de Inglaterra alrededor de 1500, las cerezas se relacionan en el ámbito popular con un supuesto e insatisfecho deseo amoroso de María.¹¹ Aunque todo indica que este no es el tema principal del cuadro de Tiziano y de otras representaciones que van en la misma línea, tanto en los *N-Town Plays* como en muchas obras plásticas tardomedievales las cerezas se vinculan directamente a María o, como veremos a continuación, a santa Ana y a sus hijas: mujeres judías, no hombres, en representación de la esencia genética del pueblo judío.

En pocas ocasiones se tiene constancia de cerezas en la pintura medieval aragonesa o catalana, y cuando eso ocurre están ligadas a ámbitos claramente judíos. La escena en la que Salomé baila ante el rey Herodes en el retablo de los santos Juanes del Maestro de Santa Coloma de Queralt (hacia 1356), conservado en el Museu Nacional

¹⁰ Esto sucede en dos obras citadas por Carmen Morte (2009: 246), hoy en el Museo Nazionale di Capodimonte de Nápoles: la Virgen con el Niño del retablo de los santos Severino y Sossio y la Virgen con el Niño y santos pintada por Pietro Befulco hacia 1490.

¹¹ La dulzura de las cerezas se consideró en ocasiones algo pecaminosa, si tenemos en cuenta que estas, junto con las fresas y otras frutas rojas, se encuentran entre las frutas simbólicas de *El jardín de las delicias* del Bosco (1503-1515); quizás por eso algunas personas en la Edad Media pagaban al confesor por comer una cantidad extra de cerezas (García Marsilla, 2013: 143-144). En el *N-Town Plays* que inspiró el *Cherry Tree Carol*, María acepta el duro y largo viaje a Belén para cumplir con la orden de empadronamiento dada por el emperador, pero solicita algunos favores a José, en especial que le coja cerezas de un árbol que se presenta en el camino. Él trata de hacerle cambiar de parecer para evitar retrasos y problemas (“Cum on, Mary, that we worn at yon cyté, / or ellys we may be blamyd, I telle yow lythly”, obra 15, *Nativity*, líneas 30-31), pero, ante la insistencia de María, José termina por retar al auténtico padre del hijo de su esposa a que satisfaga sus deseos (“for the tre is so hygh, it wol not be lyghtly! / Therefore, lete hym pluk yow cheryes begatt yow with childe”, líneas 38-39), cosa que desde luego hace, porque milagrosamente el árbol se inclina hacia María de manera que por sí misma tiene acceso a las apetecidas cerezas (“Now I thank it, God — this tre bowyth to me down! / I may now gaderyn anowe and etyn my fylle”, líneas 42-43). El antecedente del episodio es el conocido milagro de la palmera del Evangelio del pseudo-Mateo, 20.



*El Niño Jesús ofrece cerezas al canónigo Santángel.
Retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*



Virgen de las cerezas. Tiziano. 1515-1520. (Kunsthistorisches Museum, Viena)

d'Art de Catalunya, presenta una mesa decorada con pares de cerezas. También en la tabla de las bodas de Caná del retablo de san Salvador de Ejea de los Caballeros, pintada en 1454 muy probablemente por Martín de Soria, la mesa de los novios tiene adornos de cerezas, pero no hay rastro de ellas en la mesa —perpendicular a la anterior— donde están sentados Cristo, su madre y seguramente dos apóstoles, que de esta manera quedan excluidos del grupo principal de judíos. Como contrapartida, las tinajas del agua convertida en vino son una prefiguración eucarística: seis círculos rojos sobre fondo blanco que en la época debían de remitir con facilidad al milagro de



Tabla de las bodas de Caná del retablo mayor de la iglesia de San Salvador de Ejea de los Caballeros (Zaragoza). Martín de Soria. 1454.

los seis corporales ensangrentados de Daroca, fechado en 1239. Finalmente, también presenta cerezas una mesa de otro judío —sorprendentemente devoto de san Nicolás de Bari y muy favorecido por él— pintada en una tabla, hoy en paradero desconocido, atribuida a Juan de la Abadía el Viejo o a su taller y datada en el último cuarto del siglo xv (Antoranz, 1997: 378-379 y 386).

En Alemania se pintaron en el siglo xv varias parentelas extendidas de María donde las mujeres y sus hijos ejercen de absolutos protagonistas junto con las cerezas. “Creced y multiplicaos” (Génesis 1, 28) fue el primer mandato que los hombres recibieron de Dios, y los judíos no faltaron a él. Es más, su proverbial fecundidad permitía que las aljamas se recuperaran pese al desgaste de persecuciones y conversiones (López Martínez, 1992: 42). La familia de María se presenta muy amplia en la tabla correspondiente del Calvario pintado por Derick Baegert hacia 1475 para la iglesia prebostal de San Juan Bautista de Dortmund, y también en una obra de su hijo Jan Baegert de 1530 que actualmente se encuentra en el Museum of Art and Cultural History de la misma ciudad alemana. En ambos casos se pintó a santa Ana con sus hijas (además de a María, hija de Joaquín, María de Cleofás y María de Salomé) y todos sus nietos (Jesús; Santiago el Menor, José, Simón y Judas; Santiago el Mayor y Juan Evangelista) más su hermana Hismeria, bisabuela de san Servacio (nieto de su hijo Eliud), que aparece sostenido por su madre, Memelia. En las dos composiciones citadas los hombres quedan relegados, mientras un cesto de cerezas con el que juegan los niños resulta imprescindible. Es muy significativo que en la obra de Jan Baegert Hismeria haga partícipe de las cerezas a san Servacio, primer obispo de Alemania, en un gesto muy útil para incluirlo entre los familiares más próximos de Cristo por compartir el mismo linaje.

Subyace en la obra del canónigo oscense, en las citadas composiciones alemanas y también en la obra de Tiziano la ley según la cual es judío todo aquel que nace de una madre judía, basada a su vez en la prohibición de que los elegidos por Dios se mezclen con otros pueblos (Deuteronomio 7, 1-5). Pero además, de alguna manera, se sale al paso del pasaje narrado por Juan (8, 33-58) en el que los judíos se declararon descendientes de Abraham, vínculo que Jesús aceptó con ciertas reservas, porque aseguró que no se comportaban como si lo fueran. El Niño del retablo de Huesca, al elegir las cerezas —muy probablemente símbolo de la semilla de Abraham— entre los variados frutos de la cesta de santa Ana, acepta su condición de judío. Además, por ofrecérselas al canónigo queda claro que ambos comparten una misma esencia e idéntica filiación, que transmitirían las mujeres.



*La Virgen y el Niño rodeados de la santa Parentela. Derick Baegert. Hacia 1475.
(Iglesia prebostal de San Juan Bautista de Dortmund)*



*Santa Parentela. Jan Baegert. 1530.
(Museum of Art and Cultural History, Dortmund. Foto: Jürgen Spiler)*

Algunos criptojudíos adjudicaron un papel fundamental a los conversos que se mantenían fieles a su esencia. Isaac ben Moses ha-Levi, conocido como *Profiat Duran*, miembro destacado de la comunidad judía de Perpiñán y convertido de manera forzosa tras los ataques de 1391, escribió una *Carta de lamentación* donde reflexionó sobre la identidad de los conversos y su ineludible vínculo con el pueblo judío, así como sobre el importante papel que desarrollarían en un futuro. En su opinión, ellos serían quienes prepararían la venida del auténtico Mesías gracias a su esencia divina, que, al germinar, como hace la semilla con la tierra, lograría la transformación de las religiones de su entorno (Yisraeli, 2014: 188-192).

San Jerónimo y san Martín

En la hornacina del lado del evangelio se sitúa san Jerónimo, uno de los santos más destacados durante la Edad Media entre los que dan testimonio de Cristo salvador. Aquí no se muestra como cardenal y padre de la Iglesia —como en el retablo de santa Ana de la catedral de Jaca— ni como el autor de la Vulgata, algo en lo que habría podido incidir Santángel porque san Jerónimo utilizó para su traducción de la Biblia el texto hebreo, no la versión griega de los Setenta. Forment, sin duda de acuerdo con Santángel, prefirió el tipo de penitente, pero de pie, no arrodillado frente a un crucifijo, como fue muy habitual en los retablos del siglo xv y xvi. En esas obras, a pesar de su edad, el santo se muestra vigoroso, a tal punto que golpea su pecho con una piedra con la que, según Sigüenza (1595: 163), pretendía introducir a Jesús en su corazón: “que como tiene figura de Christo parece que a fuerça destos golpes lo quiere Jerónimo lançar dentro el pecho y a su entrada echar fuera todos los cuidados y pensamientos de la tierra”. Por otro lado, san Jerónimo en su *Comentario a Ezequiel* (libro 6, cap. xviii, § 205) afirma: “Nos golpeamos el pecho porque el pecho es la sede de los malos pensamientos; queremos disipar estos pensamientos, queremos purificar nuestros corazones”. Claramente se dio carta de naturaleza en la hagiografía del santo a una práctica que él mismo explica y que resulta fundamental, pues es llevada a cabo por el oficiante en la liturgia de la eucaristía.

El gesto en sí remite, como también advierte Sigüenza, al del humilde publicano (Lucas 18, 13) y se retoma en la liturgia de la misa, entre otras ocasiones, cuando el sacerdote después de consagrar y partir la hostia dice: “Dominus, non sum dignus ut intres sub tectum meum: sed tantum dic verbo, et sanabitur anima mea”, a partir de



San Jerónimo en el cuerpo del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca y en el oratorio de san Jerónimo penitente que se conserva en el Museo del Prado. Ambas esculturas se atribuyen a Damián Forment. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca / © Archivo fotográfico del Museo Nacional del Prado)

Mateo 8, 8, y Lucas 7, 6-7. El magnífico san Jerónimo tallado por Diego de Siloé hacia 1520 para el retablo de san Pedro de la capilla del Condestable de la catedral de Burgos es un excelente ejemplo de este tipo, muy difundido, pues incluso Forment presentó al santo con esas características en un relieve de alabastro incorporado a un pequeño oratorio devocional conservado en el Museo Nacional del Prado.

No obstante, en el retablo de Santángel el escultor proporcionó una imagen muy distinta de san Jerónimo. Su figura se ajusta a la descripción que hace la *Leyenda dorada* de su última etapa, cuando “hallábase tan agotado que apenas si podía tenerse en pie” (Vorágine, 1984, II: 633). Así, su cuerpo se gira en un *contrapposto* algo forzado, propio de Praxíteles, uno de los grandes escultores griegos con los que Forment se comparaba por esos años (Morte, 2009: 22 y 34), de manera que para su sostén precisa

del cercano tronco seco y retorcido en el que se apoya y con el que se hace uno. Jerónimo está acompañado del león que curó en el desierto y sostiene una gran calavera mientras mira con reticencia la piedra que tiene delante de él, una mirada y un gesto cargados de sentido. Los cristianos viejos desconfiaban de la fe sospechosa, débil, dubitativa y fingida de los conversos (Hernández, 2000: 59). ¿El famoso polemista de Tortosa Jerónimo de Santa Fe, antes Josué ha-Lorki, sería uno de ellos para el canónigo Santángel? La orden jerónima, muy vinculada a los franciscanos, fue apoyada especialmente por la monarquía y fue considerada un punto de arranque de la reforma eclesiástica española, pero tampoco ella, como otras muchas instituciones religiosas, se libró de judaizantes.¹² En cuanto a la escultura de Forment, un simple cambio fue suficiente para hacer desaparecer por completo el sentido cristológico y sacramental del santo.

San Martín, ubicado en la hornacina del lado de la epístola, es el santo homónimo del canónigo, y quizás precisamente por ese vínculo tan personal su representación se separa de la consagrada por la tradición, o más todavía: los cambios en su imagen cobrarían más sentido si el san Martín del retablo estuviera adaptado a la personalidad del canónigo. El soldado romano Martín, que llegó a ser obispo de Tours, es aquí un santo caballero vestido a la moda, como es usual cuando se le muestra así, y representado en el episodio más significativo de su hagiografía, partiendo su capa con el pobre. Pero el santo carece de dos elementos consustanciales: el caballo y la espada, esta seguramente eliminada junto con otras partes de una pieza que resultó demasiado conflictiva.

La espada es el emblema de la función caballeresca. Su empuñadura cruciforme está alineada con la defensa de la fe y la doctrina cristianas y su hoja de dos filos es útil, por un lado, para mantener la justicia y, por otro, para defender a los débiles (Vallejo, 2008: 50-51). A no ser que el pobre de san Martín se identifique plenamente con Cristo, como apunta la *Leyenda dorada* (Vorágine, 1984, II: 719) y como sucede en una tabla del retablo de la ermita de Riglos pintada por Blasco de Grañén y conservada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, la espada de san Martín resulta en el siglo XV ambivalente. En la imagen del retablo de san Jerónimo de Jaume Ferrer que se encuentra

¹² Los jerónimos prohibieron en 1495 admitir conversos después de una importante lucha interna. Muy sonado debió de ser el caso de un monje de Guadalupe no bautizado que en 1485 fue condenado a muerte por la Inquisición y después quemado. A este descubrimiento le siguieron otros similares, como el de Diego Marchena, que había sido judío y confesó bajo tortura que no consagraba (Dominguez, 1992: 66).



San Martín en el cuerpo del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca y en el retablo de san Jerónimo, san Martín y san Sebastián pintado por Jaume Ferrer hacia 1450.

*(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca /
© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)*

en el mismo museo catalán, el pobre, más que agradecer la caridad de Martín, parece implorar su clemencia ante la amenazadora espada que ostensiblemente está colocada encima de él. Y su temor estaría justificado si se tratara de un judío, como lo es claramente por su grande y curvada nariz el mendigo del retablo de la cartuja de Santa María de Porta Coeli, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Por otro lado, las espadas eran afines a los comisarios y los familiares del Santo Oficio de la Inquisición, quienes gozaban del privilegio de poder ir siempre armados (Garcés, 2019: 165).

De las dos identidades del pobre el canónigo debió de escoger la judía, o al menos sus contemporáneos lo entendieron así, pues la escultura que lo representa en el retablo fue atacada con brutalidad, a tal punto que quedó, como se ha dicho, sin piernas, sin el brazo izquierdo y, por supuesto, sin nariz. San Martín tampoco salió indemne del ataque, pues perdió la pierna izquierda y, como indica la posición de su mano derecha, la espada que debía de usar para acoger —no para intimidar— al judío que pone bajo su amparo. En esta línea de interpretación también tiene sentido la ausencia del caballo, un animal híbrido y tabú para los judíos, de acuerdo con las características señaladas en el Levítico (1, 13).

Los santos de la predela

Con una disposición similar a la planteada en la predela del retablo de santa Ana de Jaca, dos santas y dos santos se sitúan en la sección correspondiente del de Huesca, en este caso entre las casas donde se encuentran las figuras principales, ubicados en los segmentos cajeados que funcionan como plintos de las columnas del cuerpo superior. Los lugares exteriores se reservan para las mujeres, una santa con una corona de espinas en las manos y santa María Egipciaca, y los interiores para los hombres, san Juan Bautista y san Onofre.

En la santa del primer relieve es difícil reconocer a María Magdalena (Morte, 2009: 245), pues no porta el frasco de perfume, o a santa Elena (Cavero, 1962: 159), porque no porta su atributo principal, la cruz de Cristo, y además no queda clara su condición real porque carece de corona. Lo que está claro es que con ella se desea destacar en particular otro atributo cristológico, la corona de espinas, con la que fue identificado Cristo burlonamente como *rex iudaeorum* (Mateo 27, 27-31; Marcos 15, 16-20). Es decir, de todas las armas de Cristo el canónigo habría resaltado la que sirvió de escarnio a los judíos. Además, “rey de los judíos” rezaba la inscripción de la cruz asociada al nombre de Jesús Nazareno (Juan 19, 19), y esta es, por otra parte, la advocación principal de la catedral de Huesca —consagrada casi con seguridad el 20 de abril de 1097 (Andrés-Fernández, 2013)—, a la que se rindió especial homenaje en época de Santángel en el retablo mayor, también construido por Damián Forment (1520-1532).

Le sigue Juan Bautista, junto con san Jerónimo, uno de los testigos de Cristo sacramentado más importantes en el siglo xv. Lo afianza en esta función su atributo,



Santa con corona de espinas en la predela del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca y La coronación de espinas, óleo pintado por Rodrigo y Francisco de Osona hacia 1500.

(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca /

© Archivo fotográfico del Museo Nacional del Prado)

el cordero de Dios, que deriva del reconocimiento que hizo a Cristo cuando se acercó a él en el Jordán mientras bautizaba: “Ecce est agnus Dei qui tollit peccata mundi” (Juan 1, 29). El pasaje del *ecce agnus* tiene un significado mesiánico que se reiterará en el *ecce homo* pronunciado por Pilato cuando mostró a Jesús al pueblo con la corona de espinas y el manto rojo (Juan 19, 5; cf. Zacarías 6, 12); Pilato involuntariamente declaró entonces la mesianidad de Jesús. En sí el cordero remite, como explica Raquel Torres Jiménez (2013: 51 y 58), tanto al siervo doliente de Isaías que sufriría con paciencia para la expiación de los pecados como al Cristo resucitado y triunfante del Apocalipsis, el libro del cumplimiento mesiánico. El cordero es a la vez Cristo inmolado y resucitado y tiene significado eucarístico.



San Juan Bautista en la predela del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca y en una tabla pintada por Juan de la Abadía el Viejo en el último cuarto del siglo XV. (Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca / © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2022)

En la tabla del mencionado retablo encargado por la Cofradía de San Juan Bautista de Sijena a Miguel Ximénez en 1494 el Bautista viste manto rojo, por su martirio, sobre su característica piel de camello —que también lleva el profeta Elías— y enaltece su atributo, el cordero de la resurrección —con el estandarte crucífero—, al señalarlo alzado sobre el *libro de la vida*, que según la tradición contiene el registro de los nombres y las acciones de los hombres (Carvajal, 2014: 17) y que, como indica el Apocalipsis (5, 1-5), solo el cordero es digno de abrir. Un mensaje semejante se desprende de la tabla pintada por Juan de la Abadía el Viejo a finales del siglo XV y conservada también en el museo catalán. Sin embargo, el canónigo mandó tallar en la predela un Bautista que señala un simple cordero puesto en el suelo, *degradado*, cabe pensar.

Los judíos no daban crédito a la divinidad de Jesús ni, en consecuencia, a la naturaleza salvífica de su cuerpo, que quita el pecado del mundo. A finales del siglo XIV Joshua ha-Lorki resaltaba la dificultad de que Cristo fuera “cuerpo y materia realmente eterna —lo cual es una de esas cosas que los sabios están de acuerdo en declarar contra la naturaleza—” (Cantera, 1933: 441). Además, tampoco el mesianismo espiritual de Jesús tendría sentido, pues los judíos no creían en el pecado original, ya que no es mencionado en las escrituras, como recordaba Profiat Duran en una de sus obras, *Al Tehi Ka-Aboteka* (*No seáis como vuestros padres*), escrita hacia 1396 (Yisraeli, 2014: 196). Joshua ha-Lorki preguntó a su antiguo maestro si ese pecado no había sido ya purgado: “¿acaso el castigo por el pecado de aquel no tuvo lugar cuando fue arrojado su cuerpo del paraíso terrenal? Y además la tierra fue por su causa maldecida para que comiera de ella con fatigas y pesares y con el sudor de su rostro” (Cantera, 1933: 442).



*San Onofre y santa María Egipciaca.
Predela del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

Por último, en el lado de la epístola hay dos eremitas, san Onofre y santa María Egipciaca (Morte, 2009: 245). Ambos, por su vida de penitencia, como san Jerónimo o san Juan Bautista, podrían responder al prototipo del *converso* —que tras dejar su antigua vida se dedica a purgar sus pecados— y por tanto servir de referentes para Santángel, pero, a diferencia de lo sucedido con san Martín, no se evidencia en su caracterización ningún vínculo con el canónigo. Por lo que se refiere a san Onofre, su figura no presenta alteraciones o cambios iconográficos respecto al tipo fijado: un anciano desnudo al que cubren por completo sus largos cabellos y sus barbas y con un ceñidor de ramas en la cintura. Este relieve en madera es muy semejante al bulto redondo en alabastro tallado por Forment para el retablo del convento de Santo Domingo de Zaragoza, contratado en 1520 (Morte, 2009: 249); no obstante, el santo oscense concentra toda su atención en un rosario, objeto que también habría tenido el zaragozano entre sus manos, aunque este mira con decisión al espectador. Durante su vida en el desierto Onofre se convirtió en un santo eucarístico, al ser alimentado exclusivamente por un ángel con el *pan de los ángeles*, una metáfora de la eucaristía; quizás por ello en el medievo fue un santo de devoción dominica. En cuanto a santa María Egipciaca, ella también oculta su desnudez con larguísima soga y tiene en la mano los tres panes convertidos en piedras que según su propio testimonio compró antes de retirarse al desierto para purgar su vida de pecadora y de los que se alimentó exclusivamente durante los cuarenta y siete años que vivió allí; en este caso, durante su retiro del mundo solo comulgó una vez, justo antes de morir (Vorágine, 1984, I: 238-239). La obligación de generar una numerosa descendencia hizo que para los judíos el ideal de vida fuera la familia y que el celibato solo se comprendiera para dedicar la vida al estudio de la Torá y al mejor entendimiento de la voluntad de Dios, como había sucedido en el judaísmo antiguo (Horst, 2002). Qué diferente debía de resultar para Santángel el muy extendido celibato cristiano, que impide cumplir con el mandato bíblico de la procreación.

Por otro lado, estos santos eremitas comparten con Cristo su cuerpo, mientras que el canónigo participa de su semilla. Precisamente al cadáver de Jesús, no a su cuerpo convertido en eucaristía, remite la escultura colocada en el centro de la predela. En el lugar del varón de dolores —o la quinta angustia en el retablo de santa Ana de Jaca, donde la Virgen queda al margen del tema principal y nunca toca a su hijo— Forment talló en alabastro una quinta angustia muy abreviada, a manera de una piedad, con María como protagonista, y un pequeño ángel en la tarea de cubrir con un lienzo a Cristo muerto. El suyo es aquí un cuerpo plenamente humano, no sacramentado, como



*Piedad con ángel. Predela del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

evidencia que no sea manipulado por ángeles, trasunto de los sacerdotes en la tierra, sino sostenido con extremo dolor por una madre que ha perdido a su único hijo.

LAS PROFECÍAS, AÚN NO CUMPLIDAS, DE UN PROFETA Y UNA SIBILA

Hasta este punto, a pesar de los cambios introducidos en cuanto a figuras y temas, casi todas las esculturas del retablo se pueden identificar con poco margen de error, pero la cuestión se complica mucho a la hora de descubrir qué personajes están sentados en la predela en sendas casas a ambos lados de la piedad, porque han sido privados de sus filacterias. Quizás sean, por otro lado, las tallas más logradas de todo el conjunto, pues el trabajo de Forment, siempre excelente en cuanto a diartrosis, estudio anatómico y tratamiento de paños, se enriquece especialmente aquí con un cuidado estudio de las expresiones, algo que, sin embargo, no permite determinar con seguridad el sexo de las figuras. Ricardo del Arco (1924: 104), como antes Anselmo Gascón de Gotor y después prácticamente todos los investigadores, vio en ellas a dos profetas. Solo María Pilar Cavero identificó la del lado derecho con una sibila (1962: 160-162),

lo que se considera correcto. Por una parte, el puesto, en la simétrica distribución de lugares, le corresponde a una mujer; por otra, sus piernas están totalmente cubiertas y su rostro posee algunos detalles propios del sexo femenino (la ausencia de barba, cierta delicadeza en las facciones), y además es lógico pensar en una sibila porque está asociada a un profeta, va vestida como le corresponde, con túnica y velo (Manzarbeitia, 2018: 49), e incluso se presenta en un asiento cuyas pilastras, de capitel pseudocorintio, aluden al mundo clásico.

Otra cuestión, mucho más espinosa y arriesgada, es proponer para ambos personajes nombres precisos. Caveró se decantó por Ezequiel y la sibila de Cumas, pues ambos se suelen presentar en correspondencia, y además las figuras de Forment participan de ciertos rasgos que Miguel Ángel les adjudicó en la Capilla Sixtina hacia 1510 (Caveró, 1962: 161-162). Ayuda también que la sibila de Cumas sea la única anciana de su grupo, pues la vejez es su distintivo personal, toda vez que olvidó pedir juventud cuando solicitó a Apolo longevidad. Está claro también que las dos figuras no solo están relacionadas, sino que se encuentran en sintonía y dialogan entre sí, como si compartieran un mensaje. Además, probablemente su información se consideró más relevante que la aportada por los santos de la predela, pues ambos están sentados, como si hablaran ex cátedra.



*Probablemente el profeta Ezequiel y la sibila de Cumas.
Predela del retablo de santa Ana de la catedral de Huesca.
(Archivo fotográfico del Museo Diocesano de Huesca)*

La sibila de Cumas en la égloga iv de Virgilio pronostica la llegada de un niño maravilloso por el que la humanidad iniciará una edad de oro: “ultima Cumaei venit iam carminis aetas; magnus ab integro saeculorum nascitur ordo”. Ese niño fue identificado en época medieval con Jesús (Valtierra, 2020: 42-43), cuya misión en el contexto de resistencia conversa que nos ocupa se ajustaría especialmente a lo esperado del Mesías judío. Lo que lograría el Mesías, en la línea temática expuesta por Santángel, sería el cumplimiento de las profecías más esperanzadoras de Ezequiel, que acompañó a su pueblo durante su exilio en Babilonia y predijo la destrucción del Segundo Templo, pero también auguró su futura reconstrucción y la restauración final del reino judío. En la capilla funeraria del canónigo, trasunto del valle de los huesos secos adonde Dios transportó al profeta, Ezequiel parece asegurar que Dios devolverá la vida a los muertos de la casa de Israel y los restablecerá en su propio suelo; entonces reunirá a todos los israelitas y ya no formarán dos naciones porque tendrán un solo rey, el Mesías prometido (Ezequiel 37, 11-14 y 22).

A MODO DE CONCLUSIÓN

Probablemente, a través de la adecuación de tipos iconográficos escogidos se incorporaron en el retablo de santa Ana de la catedral de Huesca una serie de imágenes alejadas del mensaje ofrecido en muchos retablos tardomedievales y renacentistas. San Martín, *alter ego* del promotor, se muestra más compasivo que nunca con el mendigo, interpretado con toda probabilidad por los contemporáneos como un judío, cuya figura fue después especialmente atacada y mutilada; san Juan Bautista y san Jerónimo presentan de forma poco acostumbrada sus respectivos atributos, lo que debe de producir también un cambio en sus mensajes habituales, y, en cuanto a san Onofre y santa María Egipciaca, el canónigo no revela la más mínima cercanía. Por otro lado, si Santángel escogió el grupo de santa Ana como protagonista no fue para fortalecer la opinión de la inmaculada concepción de María, sino para reivindicar a Jesús y a sí mismo como judíos. El mensaje es de reivindicación del colectivo converso de la catedral de Huesca, cuyos miembros no deberían ser minusvalorados ni excluidos de ninguna forma, pues tendrían, como se puede inferir del discurso ofrecido en el retablo, la misma nobleza de sangre que el propio Cristo.

Más difícil es pronunciarse sobre las auténticas creencias de Santángel acerca de la sacralidad de Cristo y su mesianidad, pero lo que está claro es que las figuras que

soportan esas doctrinas presentan cambios que ponen en duda su completa ortodoxia. Es posible que Santángel viera en la figura de Cristo al Mesías esperado por el pueblo judío, un rey de justicia y paz, como anunció Ezequiel, que se situaría al frente de una sola nación formada por los cristianos viejos y los nuevos convertidos. En este sentido, las formas renacentistas de su capilla y del magnífico retablo de Damián Forment —quien se comparaba con los mejores escultores de la Antigüedad— contribuyen a dar idea de una época nueva y mejor: la edad de oro vaticinada por la sibila de Cumas, que dejaría por fin atrás un difícil pasado para los conversos, según esta línea argumental. En cualquier caso, la interpretación para los contemporáneos sería mucho más evidente y su discurso más ofensivo para ciertos sectores. Ello explica las agresiones perpetradas en el retablo y en el retrato del canónigo, y también que el retablo de la Epifanía —encargado en 1565 por el canónigo e inquisidor Tomás Fort para su capilla— se contraponga de manera puntual y con contundencia a la obra del canónigo Santángel, un caso igualmente apasionante que sigue la estela polemista y merece otro estudio pormenorizado.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

- AÍNSA E IRIARTE, Francisco Diego de (1619), *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, Pedro Cabarte.
- ANDRÉS-FERNÁNDEZ, David (2013), “Acerca de la consagración o dedicación de la catedral de Huesca”, *Aragonia Sacra*, xxii, pp. 21-30.
- ANTORANZ ONRUBIA, María Antonia (1998), “La pintura gótica aragonesa, fuente de documentación para la época: los banquetes en el siglo xv”, en José Ignacio de la IGLESIA DUARTE (coord.), *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales (Nájera, del 4 al 8 de agosto de 1997)*, Logroño, IER, pp. 369-386.
- ARCO Y GARAY, Ricardo del (1924), *La catedral de Huesca*, Huesca, V. Campo.
- (1951), “El obispo don Juan de Aragón y Navarra, hijo del príncipe de Viana”, *Príncipe de Viana*, 42-43, pp. 39-82.
- BALAGUER SÁNCHEZ, Federico (1956), “La capilla de Santa Ana de la catedral de Huesca”, *Milicias de Cristo*, 75, p. 8.
- CANTERA BURGOS, Francisco (1933), “La conversión del célebre talmudista Salomón Leví (Pablo de Burgos)”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 15, pp. 419-448.
- CAVERO, María Pilar (1962), “El retablo de Santa Ana de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 51-52, pp. 153-182.
- COMBESCURE THIRY, Monique (2014), “Un manuscrit du *Libro Verde de Aragón*: le Ms 18305 de la Biblioteca Nacional de España”, *Les Cahiers de Framespa*, 16 <<https://journals.openedition.org/framespa/2871?lang=es>>.

- CRIADO MAINAR, Jesús, y Javier IBÁÑEZ FERNÁNDEZ (2003), “La introducción del ornato *al romano* en el Primer Renacimiento aragonés: las decoraciones pictóricas”, *Artigrama*, 18, pp. 293-340.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1955), *Los conversos de origen judío después de la expulsión*, Madrid, Instituto Balmes de Sociología.
- DURÁN GUDIOL, Antonio (1984), “Juan de Aragón y Navarra, obispo de Huesca”, *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 49-50, pp. 31-86.
- (1991), *Historia de la catedral de Huesca*, Huesca, IEA.
- ELIPE SORIANO, Jaime (2017), “Sangre real e *imbecillitas*: la marginación política del obispo de Huesca Juan Alonso de Aragón y Navarra (1459-1526)”, *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 92, pp. 75-93.
- FAVÀ MONLLAU, Cèsar (2009), “Noves consideracions entorn al joc de retaule i frontal de Vallbona de les Monges”, *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 10, pp. 57-85.
- FONTANA CALVO, M.^a Celia (2019), “La victoria escatológica sobre el anticristo y los judíos en la iglesia de San Miguel de Barluenga”, *Argensola*, 130, pp. 161-190.
- FRENKEL, Diana (2001), “La *Exagogé* de Ezequiel: una tragedia de tema bíblico”, *Circe*, 6, pp. 97-110.
- GARCÉS MANAU, Carlos (2018), “El canónigo Martín de Santángel y la hostia profanada: arte renacentista, conflicto diocesano y crimen ritual”, *Argensola*, 128, pp. 183-217.
- (2019), “Inquisición, burdel y limpieza de sangre: el canónigo Tomás Fort y su capilla de la catedral de Huesca”, *Argensola*, 129, pp. 147-174.
- GARCÍA CÁRCCEL, Ricardo (1998), “La Inquisición en la Corona de Aragón”, *Revista de la Inquisición*, 7, pp. 151-163.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (2013), “Lujo y previsión: comer y beber en la corte de los duques reales de Gandía”, en Manuel Santiago GARCÍA GUATAS, Elena PIEDRAFITA PÉREZ, Juan BARBACIL PÉREZ (coords.), *La alimentación en la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)*, Zaragoza, IFC, pp. 135-149.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2015), “La unción de Cristo en el imaginario medieval y la exégesis sobre la identidad entre María Magdalena, María de Betania y la pecadora anónima”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 14 (vii), pp. 77-96.
- HERNÁNDEZ FRANCO, Juan (2000), “El partido de los cristianos viejos establece estatuto de limpieza de sangre el año 1544 en el cabildo catedral de Murcia”, *Murgetana*, 103, pp. 57-70.
- HIRN, Yrjö (1957), *The Sacred Shrine: A Study of the Poetry and of the Catholic Church*, Boston, Beacon Press.
- HORTS, Pieter W. van der (2002), “El celibato en el judaísmo antiguo”, *Sefarad*, 62, pp. 85-98.
- LACARRA DUCAY, María del Carmen (1993), *Catedral y Museo Diocesano de Jaca*, Zaragoza, Ibercaja.
- LAHOZ FINESTRES, José María (1995), “El colegio imperial y mayor de Santiago de la ciudad de Huesca (1534-1842)”, *Argensola*, 110, pp. 97-123.
- LAHOZ FINESTRES, José María, y Eugenio BENEDICTO GARCÍA (2011), “Una relación de autos de fe celebrados en Aragón de 1485 a 1487”, *Revista de la Inquisición*, 15, pp. 13-26.
- LLABRÉS Y QUINTANA, Gabriel (1903), “Capitulación entre el cabildo y el escultor Forment para la obra del retablo de la seo de Huesca”, *Revista de Huesca*, 1, pp. 37-40 (ed. facs., con prólogo de Ignacio Peiró Martín, Huesca, IEA, 1994).

- LÓPEZ MARTÍNEZ, Nicolás (1992), “Teología de controversia sobre judíos y judaizantes españoles del siglo xv”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 1, pp. 39-70.
- MANZARBEITIA VALLE, Santiago (2018), “Iconografía e iconología de la sibila”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 18 (x), pp. 47-63.
- MELERO MONEO, Marisa (2002-2003), “Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges”, *Locus Amoenus*, 6, pp. 21-40.
- MONTOZA COCA, Manuel (2017), “La percepción de los judíos bajo el reinado de Fernando II según el inquisidor don Martín García (ca. 1441-1521)”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 26, pp. 141-156.
- MORTE GARCÍA, Carmen (2009), *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, Zaragoza, CAI.
- NOVELLA DOMÍNGUEZ, Vicente de (1786), *Ceremonial de la santa Iglesia de Huesca*, 5 vols. más índices, Archivo de la Catedral de Huesca, vol. III.
- ORFALI LEVÍ, Moisés (1983), *De iudaicis erroribus ex Talmut, tratado apologético de Jerónimo de Santa Fe*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/52975>>.
- (1992), “La cuestión de la venida del Mesías en un *responsum* de Rabbí Selomó ibn Adret al Cahal de Lérida”, *Helmantica*, 130-131 (XLIII), pp. 203-220.
- POZO COLL, Patricia Sela del (2006), “La devoción a la hostia consagrada en la Baja Edad Media castellana: fuentes textuales, materiales e iconográficas para su estudio”, *Anales de Historia del Arte*, 16, pp. 25-58.
- RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (2006), “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 97, pp. 279-348.
- STRATTON, Suzanne (1988), “La Inmaculada Concepción en el arte español”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 2 (i), pp. 3-128.
- TORRES JIMÉNEZ, Raquel (2013), “*Ecce Agnus Dei, qui tollit peccata mundi*: sobre los símbolos de Jesucristo en la Edad Media”, *Hispania Sacra*, LXV (extra 1), pp. 49-93.
- VALLE RODRÍGUEZ, Carlos del (2006), *Obras completas de Jerónimo de Santa Fe*, I: *Errores y falsedades del Talmud*, Madrid, Aben Ezra.
- VALLEJO NAVARRO, Carmen (2008), “Lo caballeresco en la iconografía cristiana medieval”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 93, pp. 33-67.
- VALTIERRA LACALLE, Ana (2020), “La Sibila de Cumas: revalorización y cristianización medieval de una iconografía de origen romano”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 22 (xii), pp. 39-70.
- VORÁGINE, Santiago de la (1984), *La leyenda dorada*, 2 vols., Madrid, Alianza.
- YISRAELI, Yosi (2014), “Constructing and undermining *converso* jewishness: Profiat Duran and Pablo de Santa María”, en Ira KATZNELSON y Miri RUBIN (eds.), *Religious Conversion: History, Experience and Meaning*, Surrey / Burlington, Ashgate, pp. 185-215.