

Alegoría de la Sinagoga

Estrasburgo y Bamberg

Por Jasmín REUTER

I

La primera mitad del siglo XIII marca uno de los puntos culminantes en la historia del arte europeo; florecen la poesía caballeresca de tipo amoroso, la poesía épica, las representaciones sacras que forjarán el teatro; la *ars antiqua* produce con los *lais*, los cantos trovadorescos y las secuencias, obras musicales de gran altura; la ciencia árabe y los escritos aristotélicos se van conociendo en Europa, se desarrollan la cabalística y la escolástica y se organizan las "artes liberales" en el *trivium* y el *quadrivium*. La vida feudal gira en torno a la fe y a su defensa y propagación; de aquí las Cruzadas, los numerosos santos, su veneración, y ante todo la construcción de los grandes templos, las catedrales. No obstante la incipiente riqueza de las ciudades y la formación de un poderoso patriciado urbano, las casas de habitación siguen construyéndose con materiales poco duraderos; únicamente conventos e iglesias se edi-

que siguen siendo las clásicas representaciones de escenas sagradas que desde el siglo XI fueron decorando las iglesias, como en la forma: comienza a concebirse la escultura no como mero relieve instructivo y ornamental, sino como arte que, si bien todavía sujeto a la arquitectura, puede tener una misión propia, y así se le va concediendo una mayor importancia, separando ligeramente las estatuas de muros y pilares y dándole mayor volumen. La escultura subsiste como *ancilla theologiae*, pero va dejando de serlo de la arquitectura. Y es en este momento cuando se crean las series plásticas de las que forman parte las dos esculturas elegidas por nosotros para un estudio algo más detallado.

II

Los artistas del alto Medievo no se contentaron con representar figuras y escenas tomadas de la Biblia; quisieron también dar



Bamberg — "formada por doquiera con dulzura"

fican con bloques de piedra. Y es justamente la arquitectura sacra la que representa con mayor claridad el significado de la época: más que en las otras actividades y obras humanas es la transformación del estilo románico al gótico, el paso del convento a la iglesia abacial y a la catedral, lo que nos habla con potente voz de la evolución socio-cultural que sufre el mundo centro-europeo entre 1150 y 1250.

Mientras en Francia se abandona desde mediados del siglo XII la concepción arquitectónica del románico para dar lugar a la más "sensual ligereza del gótico, en Alemania se conciben y llevan a cabo todavía en el siglo XIII algunos de los mejores ejemplos del románico, como las catedrales de Worms y Naumburg, además de las que siguen la nueva corriente gótica, como la de Estrasburgo; algunas fueron comenzadas en un estilo y terminadas en otro, así la catedral de Bamberg, que se atiene a un trazo rigurosamente románico para ser acabada en un gótico francés transfigurado.

También la escultura sufre cambios; no tanto en los temas,

forma a los conceptos mismos que aparecen en las Sagradas Escrituras. Y de esta manera surge el arte simbólico-alegórico; vemos a las Virtudes y a los Vicios, a los Pecados, al Infierno y a los Demonios, a los Ángeles y al Paraíso, y vemos asimismo a la Iglesia cristiana y a la Sinagoga judía simbolizadas como figuras femeninas: aquélla como representante del Nuevo Testamento, de la religión verdadera; ésta, como representante de la religión judía, fundamento de la cristiana, pero falsa desde el momento en que no reconoce la autenticidad única y exclusiva de la Iglesia cristiana. Parece ser que esta plasmación figurativa de la Iglesia y la Sinagoga se remonta a un diálogo apócrifo de San Agustín (*De altercatione Ecclesiae et Synagoga dialogus*) en el que conversan las dos religiones: la Iglesia se presenta como la nueva unión de los hombres con Dios, la Sinagoga como la unión antigua, mera preparación de la verdad cristiana que aparece en el Nuevo Testamento. Desde el siglo XII el arte se inspira en esta disputa; siempre representa las dos figuras en pareja: así las apreciamos en las catedrales

de Bourges, Reims, Amiens, Estrasburgo y Bamberg, para citar los ejemplos más importantes.

Hay, de hecho, dos aspectos en esta doble representación: primero, el antagonismo entre ambas religiones. El cristianismo es la verdadera, el judaísmo la falsa, y como —al menos en la Edad Media europea— es indudable que fue la Iglesia cristiana la que llegó a predominar, y más aún, a dominar, el arte la representa siempre como Iglesia triunfante y orgullosamente erguida, mientras que la Sinagoga aparece vencida, con la cabeza baja y, por haber permanecido ciega ante la revelación del Nuevo Testamento, con una venda que le cubre los ojos. Pero el segundo aspecto es quizá más significativo: es la dependencia que, no obstante la victoria del cristianismo, existe entre ambas religiones. En efecto, la Iglesia cristiana no puede negar su raíz judía, ni tiene motivos para hacerlo; lo único que le interesa respecto a ella es demostrar que la ha superado mediante una nueva revelación, la del Evangelio. Esta *concordantia veteris et novi testamenti* se basa así en la idea de que la Sinagoga es preparación del cumplimiento logrado por la Iglesia. De aquí que, a pesar del antagonismo señalado aparezcan siempre juntas las dos figuras en la iconografía medieval. La Sinagoga carece de sentido si no llega a su perfección, y el cristianismo carece de base si no acepta al judaísmo como antecedente suyo. Baste para nuestros fines esta somera explicación iconográfica, y pasemos a considerar las esculturas mismas.

De las varias *Iglesias* y *Sinagogas* labradas a fines del siglo XII y principios del XIII, las más hermosas son sin duda las de

hasta nuestros días, no significa en modo alguno que el artista no tuviese la capacidad imaginativa y creadora específicamente individual de sus colegas posteriores; y justamente los rasgos tan personales que caracterizan a todo auténtico creador han permitido atribuir buena parte de las obras medievales a “maestros” determinados, o, al menos, a “escuelas” que se desarrollaron en centros artísticos igualmente definidos. Claro está que la aportación del análisis de los materiales y de las herramientas empleadas, así como las “firmas” del artista o taller que aparecen con frecuencia en forma de marcas en algunas obras han sido de incalculable valor para esa atribución.

Tenemos sí que el autor de la *Iglesia* y la *Sinagoga* de Estrasburgo es también el creador del magnífico *Juicio Final*, de la *Vida de María* y los *Doce Apóstoles* y otras figuras más labradas en el portal meridional de la catedral. Mas por ser la pareja *Iglesia-Sinagoga* la más perfecta y representativa, se le llama “Maestro de la Iglesia”. De su vida nada se sabe, pero por algunos rasgos de su trabajo se sospecha que aprendió el oficio en el taller de Sens y que colaboró en las esculturas de la nave transversal de la catedral de Chartres. Ciertamente, los ciclos de esculturas de esta catedral creados en los dos primeros decenios del siglo XIII, influyeron en mayor o menor medida en toda la escultura sacra de este siglo, tanto en el resto de Francia como en España y Alemania.

La *Iglesia* y la *Sinagoga* flanqueaban el doble portal sur, dejando en medio, reclinada sobre el grueso pilar, la majestuosa



Estrasburgo — “el rostro joven, perfecto”

Estrasburgo y Bamberg; desgraciadamente, la *Iglesia* de Bamberg se encuentra muy deteriorada, tanto así que resulta difícil compararla con la de Estrasburgo y emitir acerca de ella un juicio estético satisfactorio; por este motivo preferimos estudiar las figuras de la *Sinagoga* y sólo referirnos a la *Iglesia* cuando lo exija su relación con la *Sinagoga*.

III

Apenas con el Renacimiento surgiría la conciencia del valor del artista como creador único e individual, como artista propiamente dicho. Antes, el artista era considerado —y se consideraba a sí mismo— mejor o peor artesano, y se mantenía en el anonimato como sus colegas zapateros, tejedores y albañiles. Esta total sumersión del artista en la masa social, a diferencia de la posición separada y singular —aunque no siempre privilegiada— que ocuparía el creador de arte a partir del siglo XV

figura de Salomón entronado como juez justo (si bien hay autores que la consideran representación de Carlomagno). Mas para evitar su destrucción por los efectos del tiempo y de sus inclemencias, fueron sustituidas por excelentes copias, y los originales fueron llevados al vecino Museo de Nuestra Señora, donde pueden estudiarse y gozarse en conmovedora cercanía.

IV

Acerca del creador de la *Iglesia* y la *Sinagoga* en la catedral de Bamberg no sabemos mucho más de lo que nos es conocido del Maestro de la Iglesia de Estrasburgo. La antigua catedral de Bamberg, de principios del siglo XI, fue víctima, en 1185, de uno de tantos incendios que asolaban los nacientes centros urbanos; las apiñonadas casas se construían en buena parte de madera y eran fácil presa de las llamas, y a menudo también



"La victoria y la derrota, el orgullo y la entrega"

las iglesias y catedrales, a pesar de su maciza construcción en piedra, tenían que rendir tributo al fuego. La nueva catedral se comenzó a reconstruir pocos años después de la desgracia: se ampliaron notablemente sus dimensiones, y en los últimos años antes de su consagración (1237) recibió una fuerte influencia del gótico francés. Las esculturas que adornan la catedral provienen de dos "generaciones" de artistas, y son las del segundo taller las que revelan una profunda comprensión del gótico francés, cuyo aprovechamiento es evidente, y las que representan para nosotros uno de los mejores legados artísticos del siglo XIII. Se sabe que el "Maestro del segundo taller de Bamberg" aprendió su oficio en Reims; pero debió de haber sido un artista de muy individual y fuerte personalidad para crear esas figuras de concepción tan distinta de la francesa: disuelve los ciclos en figuras individuales, aisladas, autosuficientes; aun sus conjuntos, como el *Juicio Final* y el grupo de la *Visitación*, tienen un carácter más libre y suelto que la rígida composición de los ciclos franceses. El "Maestro del segundo taller" supo adaptar su arte al modo de ser más austero e introvertido del germano; sus mejores obras son esculturas singulares: la *Sinagoga* y sobre todo el formidable *Jinete*, quintaesencia del ideal caballeresco de la alta Edad Media.

La *Sinagoga* flanqueaba, junto con la *Iglesia*, el portal sur, llamado "principesco"; hoy día se encuentra en el interior de la catedral, al igual que el *Jinete*. De hecho, los alemanes preferían colocar sus grandes esculturas —con frecuencia adosadas a columnas y pilares— en el interior de sus iglesias, no en el exterior como los franceses.

V

Al observar lado a lado las dos *Sinagogas* —la de Estrasburgo y la de Bamberg— nos encontramos por lo pronto con algunas notables coincidencias; la estatura no difiere mucho de una a otra (la de Estrasburgo tiene una altura aproximada de 1.80 m, la de Bamberg de 1.60 m); ambas están labradas en piedra arenisca —hecho por lo demás poco sorprendente, ya que esta piedra era la más usada por canteros y escultores—; las dos sostienen en la mano derecha el asta quebrada de un estandarte, y en la izquierda la Tabla mosaica; la venda que cubre sus ojos es muy parecida, al igual que la postura ligeramente serpenteada de sus cuerpos, postura que llegaría a ser uno de los rasgos más característicos del alto gótico; las vestimentas de las dos figuras responden a la moda elegante de la alta Edad Media: un vestido de una pieza que a partir del pecho va formando pliegues que caen hasta el suelo, cubriendo los pies; en las dos figuras maravilla el tratamiento de los paños, sumamente realista. Si en la escultura románica las vestimentas

caen en hierática rigidez, en el alto gótico el artista se complace en trabajar los paños con un sinfín de pliegues, hermosos pero artificiales; es en los albores del gótico donde se anuncia la creación realista de la primera etapa renacentista en Florencia. Mas volvamos a nuestras *Sinagogas*: ambas llevan un cinturón ceñido, con un pendiente en la parte anterior que hace destacar sensualmente las caderas; el cuello del vestido está adornado, en las dos esculturas, con un broche; y, finalmente, ambas son libres, sin llegar todavía a ser de bulto redondo: están destinadas a ser vistas de frente; no obstante su parcial liberación de la arquitectura siguen las dos desempeñando un papel de ornamento frente a la arquitectura.

Cierto que muchas de estas coincidencias se deben a la tradición iconográfica y a la misión que en esa época cumple la escultura; sin embargo, el aspecto general que ofrecen es tan parecido que resulta casi increíble que ambas fueran labradas aproximadamente en la misma fecha —alrededor de 1235— sin que sus respectivos autores conocieran la obra hermana. Durante mucho tiempo se pensó que el maestro de Bamberg había conocido la *Sinagoga* de Estrasburgo: ahora, en cambio, se ha desechado tal idea para considerar más bien que los dos escultores se guiaron, independientemente el uno del otro, por un modelo francés ya existente y hoy día perdido, modelo que cada uno varió y elaboró según una concepción propia muy individual.

Y es esta concepción personal, este rasgo de autenticidad única que el artista verdadero imprime a cada obra suya, la que nos hace ver dos obras enteramente diferentes, no obstante las similitudes señaladas. Tenemos así que la *Sinagoga* de Estrasburgo es una hermosa mujer idealizada, en que el artista reunió las virtudes humanas y específicamente femeninas: humildad, castidad, ternura, pero conciencia también de la propia belleza; la *Sinagoga* de Bamberg, en cambio, es una mujer también hermosa, pero más real por haberle dado el artista una fisonomía personal, no idealizada. En esta *Sinagoga* se destaca más la forma del cuerpo: la rodilla izquierda, apenas insinuada bajo la tela que cubre a la *Sinagoga* de Estrasburgo, aparece bien moldeada en la de Bamberg, así como también los senos. La figura entera de Estrasburgo es más esbelta y fina; el rostro joven, perfecto, expresa una profunda tristeza — es, en efecto, la *Sinagoga* vencida por la orgullosa figura compañera, la *Iglesia*, que con su atavío lujoso (además del vestido ya descrito porta una capa prendida con un gran broche tetrafolio, y lleva sus insignias de triunfo: la corona, el cáliz y el estandarte con punta en cruz) dirige una mirada altiva y arrogante a la *Sinagoga*. Es el tremendo contraste entre estas dos actitudes representativas de la victoria y la derrota el que emociona y conmueve, no solamente por su contenido simbólico teológico, sino por representar a la vez las dos actitudes fundamentales de lo femenino: el orgullo y la entrega; con lo cual se funden las dos figuras en una sola imagen de mujer desplegada por el artista en dos momentos escultóricos.

El rostro de la *Sinagoga* de Bamberg tiene carácter de retrato; cierto que el ideal de belleza femenina no coincidía plenamente en las dos regiones —Estrasburgo era más francés, Bamberg absolutamente germánico—, pero sí respondía, a grandes rasgos, a los mismos principios estéticos desarrollados a través de la poesía caballeresca (recuérdese la descripción que Godofredo de Estrasburgo hace de Isolda, mujer ideal: "*Süss gebildet überall, lang und hochgewölbt und schmal*" [Formada por doquiera con dulzura, alta, esbelta y de altos senos]). El cabello tan rizado, la frente algo estrecha, la cara ancha, el mentón grande y tosco, la boca y la nariz fuertes —todo ello parece señalar hacia una mujer determinada que sirvió de inspiración al escultor. La cabeza no está tan dulcemente inclinada como la de su hermana de Estrasburgo; no obstante la venda, parece mirar de frente en una actitud nada sumisa; los anchos hombros, la cintura poco marcada, los extremadamente pequeños pechos y los gruesos y fuertes muslos, en suma, un cuerpo más bien grueso y anguloso, nos recuerdan a la típica mujer nórdica; y ya que fue creada como símbolo, nos es más fácil aceptarla como símbolo de la vencida mitología germánica, digamos de una valquiria (que de la mediterránea *Sinagoga* judía).

Anotemos, para terminar, que nos resulta más simpática y atrayente la *Sinagoga* de Estrasburgo, si bien la de Bamberg se encuentra, en términos absolutos, a la misma altura artística y revela además algunas innovaciones en el arte escultórico, como son los rasgos de retrato. ¡Pero dónde quedaría nuestro goce estético si todas las obras de arte las encasilláramos racionalmente en diversas categorías cualitativas sin atrevernos, por temor a la "subjetividad irracional", a reconocer y expresar nuestras muy personales y afectivas simpatías y diferencias!