

Los conceptos estéticos y la arquitectura de los judíos

The aesthetic ideas of the Spanish Jews and their architecture

Espinosa Villegas, M. A. *

BIBLID [0210-962-X(1995); 26; 475-487]

RESUMEN

El artículo intenta una aproximación al fenómeno de la experiencia estética medieval entre los judíos españoles. Presenta pues, algunas de aquellas ideas que, a partir de autores hispanos y sus textos o de la propia tradición, podrían haber animado la creación arquitectónica de esta comunidad, dotándola incluso de una intencionalidad expresiva simbólica. Pero se toma en cuenta además, el contexto histórico y geográfico que arroja a esta obra y que hace de ella fruto de toda una serie de intercambios y relaciones.

Palabras clave: Estética medieval; Arquitectura medieval; Judíos españoles; España.

ABSTRACT

The present article deals with the phenomenon of the aesthetic experience of Spanish Jews of the Middle Ages. On the evidence of Spanish authors and their writings and of the Jewish tradition, those ideas are discussed which may have encouraged architectural originality within this community and led to its achieving a symbolic quality. The historical and geographical context is also considered, however, since these condition the works created, and form the basis of a series of cultural exchanges and relationships.

Key words: Medieval aesthetic; medieval architecture; Spanish Jews; Spain.

I. *El arte, el Judaísmo y los caminos de contacto*

Es difícil determinar cómo y en qué medida influyeron en el arte judío, y en su producción hispana más concretamente, esos conceptos estéticos de que habitualmente el historiador del arte se ve obligado a hablar. Lo es, porque en el caso que nos ocupa, muy raramente el recurso a uno de estos conceptos responde tan sólo a una mera voluntad artística. Esta voluntad se acompañará, por lo general, de elementos más complejos que la propician, como puedan ser las prescripciones y usos religiosos. Con frecuencia, este tipo de conceptos tienen más peso en la creación artística que las propias normas y valores de la expresión estética.

Debe mantenerse omnipresente la idea de que en la vida del hombre judío, todo, sin excepción, ha de adecuarse perfectamente a lo prescrito por la tradición religiosa, y paralelamente, enmarcar esta relación dentro de la propia tradición histórica.

Cuando la Europa Occidental mantiene aún viva la llama de la restauración imperial romana,

* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Granada. 18071 Granada.

el Judaísmo de la diáspora continúa anhelando la restauración salomónica. Se promueven incluso programas políticos de aparente inocencia, como el de Šemuel ha-Naghid que, cierto o no, fue un excelente detonante para los enfrentamientos entre las monarquías andalusíes ¹, con la polémica antijudía como paisaje de fondo, y que veremos repetirse, en los dominios turcos del sultán Selim (siglo XVI) y en términos muy similares, de la mano de otro sefardí aunque procedente de Portugal, don José Nasi ², duque de Naxos, pretendiendo hacer de Chipre un hogar nacional judío ³.

En todos los casos, estos programas de definición nacional eran arropados y gestados al calor de un sólido ambiente cultural. La efervescencia cultural en torno a las cortes de Córdoba y luego, de los Taifas, significaba una vuelta al esplendor de las antiguas civilizaciones del Mediterráneo, con recuperación de sus mismos patrones. Esta revalidación de propuestas estéticas desde un pensamiento predominantemente semita, habría de traducirse en soluciones forzosamente originales por su carácter híbrido. El binomio Grecia-Roma se consagraba como fuente de civilización; aunque, bien es verdad que se trataba de un legado ya deformado por su propia evolución bizantinizante o barbarizada.

El resurgir del brillo artístico en las cortes islámicas occidentales, que condujo a Bargebuhr a hablar del «renacimiento del siglo XI» ⁴, miraba a la poesía grecolatina al tiempo que se fundía con la sensualidad persa, y recuperaba el predominio del sentido de la visión en el campo de una plástica que cambiaba su objeto. No era éste ya tanto el fenómeno físico (perspectivas y realismos) en cuya intervención y manipulación es posible desvelar leyes, como lo físico en sí, asumido como «misterio» y cuyo conocimiento, que es también noético (dialéctico e intuitivo, «aleceia»), se apoyará principalmente en la «doxa», lo sensitivo. De manera que, se opera una liberación de todos los sentidos ⁵, manifiesta en la creación de una nueva arquitectura, que lejos de quedar constricta por la naturaleza, la encierra ella misma en los jardines y las nuevas formas y motivos decorativos, del mismo modo que el entorno natural del Rococó invadirá sus edificios, aunque de una forma mucho más racionalizada y aún sujeta a asépticas leyes de geometría.

Las fronteras de la Europa medieval, no eran las rígidas líneas de las cartas actuales. Del mismo modo que no existió un límite preciso entre la Cristiandad latina y el resto del universo, tampoco ninguna barrera separó la España islamizada de la nórdica cristiana. El movimiento de estas líneas sobre los mapas, el mejor reflejo de las circunstancias políticas, se traducía en el plano cultural en el mejor valedor de la «cohesión» ⁶ que cimentó el desarrollo de una cierta unidad europea.

España contó desde temprano con un auténtico lazo de unión al resto del continente: el Camino de Santiago. Esta ruta de peregrinaje, nexo de unión entre culturas cristianas, introdujo en la Península ideas estéticas revolucionarias y estilos arquitectónicos nuevos. Las comunidades judías no fueron ajenas a este enriquecimiento cultural, participaron de él en igual medida, asimilando a la par todo el progreso cultural del medioevo cristiano europeo cifrado en latín y progresivamente en romance. Tal es así que, en el momento de máximo esplendor de estas rutas, nos encontraremos una arquitectura judía extraordinariamente próxima a la estética cristiana que, a través de ellas, el Cister hacía penetrar en la Península. Este rigorismo del norte cristiano encuentra a su vez una réplica casi exacta en la ortodoxia del sur

islámico. Entre ambos, y sin fronteras, una comunidad cuyo deseo de expresión es plenamente coincidente con sus líneas generales, y que disfruta de la posibilidad de aprovechar de los logros de una y otra definición estilística. Ese Císter que rehúsa la decoración pintada o esculpida en sus edificios, que rechaza el cromatismo de las vidrieras por engaño de la luz y cuyos libros presentan la más rígida carencia icónica ⁷, o ese Císter que a través de la obra de arte hace surgir la luz como manifestación de lo divino y operando «*la fusión entre la tierra y el cielo, como entre la estética y la ética*» ⁸, poco o nada difiere en sus planteamientos estéticos básicos de los principios hebreos, salvo en la propia consideración de la obra de arte:

- No cabe un arte de la arquitectura como ostentación, puesto que todo exceso conlleva su derribo ⁹,
- su valor de sacrificio u ofrenda propiciatoria se canaliza, no hacia la construcción, sino hacia la beneficencia comunal,
- no tiene valor didáctico, ni adquiere carácter «emblemático», pues no está destinada a permanecer en el tiempo como testimonio de ese grado de sabiduría conquistado.

Pero el Judaísmo contó con su propio Camino de la Cultura: las relaciones comerciales y el peregrinaje. De este modo, si el Camino Cristiano contribuía a la comunidad de pensamiento en la Europa Medieval, el Camino del Comercio europeo fue siempre el nexo del Judaísmo con sus orígenes geo-culturales remotos y ansiados. Su condición de pueblo disperso, pero a la vez tan fuertemente trabado, fue el artífice de este fenómeno y, quizás, la explicación a la omnipresente vocación orientalista de su arte, pues la unidad de estas gentes con Oriente se mantuvo siempre, muy a pesar de las inestabilidades del Mediterráneo. Desposeído de hogar nacional, Israel busca en el recuerdo de su geografía e historia (de Egipto a Persia), fijado por los textos de la tradición y elevado a rango de dogma, su mejor expresión.

El mantenimiento e incremento de un relativo «orientalismo» en la arquitectura judía de Occidente debe ser entendido no tanto en su sentido geográfico como cultural. El Israel previo a la diáspora goza del esplendor helenístico y latino. Pero del análisis de su evolución histórica siempre se acaba por concluir que este pueblo, como ningún otro, contó con férreas formas de defensa a ingerencias extrañas, y que toda pátina cultural como huella procedente de un dominio extranjero no fue más que un débil barniz nunca extendido homogéneamente. Pese a todo ese cerrar banda a la culturización greco-latina por parte de la clase religiosa y popular, es imposible evitar la permeabilidad de las clases políticas, y una progresiva fusión de costumbres. La longeva permanencia de lo griego en la zona, prolongada mucho más allá de la desaparición del Imperio Romano Occidental, acabará venciendo ese muro de contención, aunque sólo fuese a través de mínimas rendijas. Lo griego impera en Bizancio y se debate en el Islam. Cómo evitar pues, que en sus «*těšubôt*» a las comunidades occidentales, los académicos orientales trasluciesen parte de esa efervescencia clasicista y la acompañasen, además, de ese «panorientalismo» que la ruptura del Imperio Romano y la sobrevenida del Islam contribuyó a cimentar. Si a Bizancio hemos de dirigirnos para encontrar la cuna del pensamiento estético cristiano, también a su huella hemos de acudir para entender la estética semita medieval. El orientalismo hispano-semita es en general un clasicismo reinterpretado a la luz de pequeños detalles divergentes: Es, por ejemplo, esa adopción de decoración esculpida con

trazas enormemente naturalistas pero con el sumo cuidado de no rebasar la estricta bidimensionalidad, como es también el mantenimiento de una organicidad arquitectónica que se ilimita mediante anexión en desorden de módulos, pero donde cada uno de ellos es una muestra de las correctas definiciones de simetría y proporción en acuerdo al rigor que la serenidad clásica dispone.

Los numerosos lazos comerciales establecidos entre las comunidades hispanojudías y las de otros puntos del Mediterráneo o el norte europeo, y naturalmente el movimiento de peregrinos a Israel —a cuyo regreso vaciaban todo lo visto, oído y aprendido a su paso por las diferentes tierras, durante su estancia en las numerosas juderías que jalonaban estas rutas propias— constituían las principales vías de cohesión junto con el Judaísmo ultrapeninsular y de circulación de las últimas exégesis y «tēšūbôt». Baste observar el periplo de cualquier viajero, como el de nuestro Benjamín de Tudela¹⁰, cuya expedición comercial le llevará a las ricas ciudades orientales de Constantinopla, Damasco, Bagdad o El Cairo, en pleno siglo XII. Y hagamos hincapié en el modo en que, vuelto a Sefarad, dibuja desde la narración de su «*Sē-fēr ha-massā-’ôṭ*»¹¹ las imágenes del esplendor arquitectónico de su pueblo, allí donde la historia les permitió alcanzar altas cotas de expresión y libertad.

El vertiginoso periplo de judería en judería del Tudelano parece detenerse al llegar a las dos zonas de mayor significado para el judío medieval: Tierra Santa y la Mesopotamia.

Las construcciones salomónicas y gaónicas serán sucintamente definidas, pero con nítidas pinceladas que se detienen incluso en materiales, elementos y tipos. Los monumentos ligados a las fundaciones de Salomón se presentan reiteradamente como edificios de «grandes piedras», así en Baalbec¹² donde las piedras alcanzan los 20 × 12 palmos y no presentan argamasa, o en Tadmor¹³. Parece como si se relacionase el tamaño de la obra a la grandeza del rey mitificado: muros ciclópeos de un pasado de esplendor, frente al sillarejo y ladrillo de la diáspora.

Vamos a detenernos en algunas de sus descripciones de edificios de Jerusalén y Bagdad, porque sin ser las únicas y quizá tampoco las más logradas de las muestras de estos viajeros medievales, sí que evidencian el modo en que se configuró la idea de una arquitectura hebrea de raíces orientales.

*«Allí esta el Templum Domini, que era el sitio del Templo; sobre él construyó ‘Umar ibn al-Jaṭṭab una enorme y hermosa cúpula. Los gentiles no introducen allí ninguna cruz ni imagen, sino que allí se acude a rezar. Frente a ese lugar está el Muro Occidental, (que) es uno de los muros que había en el Santo de los Santos y le llaman puerta de la Misericordia. Allí acuden todos los judíos a rezar ante el muro (para pedir) ayuda. Allí en Jerusalén, en la casa que fue de Salomón, están las caballerizas que éste hizo construir; es un edificio muy fuerte, de grandes piedras; no se ve construcción como ella en todo el país»*¹⁴.

*«Cerca de Bet-Léjem, como a media milla, está el mausoleo sepulcral de Raquel, en la bifurcación del camino. El monumento está hecho de once piedras, como el número de hijos de Jacob, y sobre él hay una cúpula construida sobre cuatro columnas»*¹⁵.

Estas dos descripciones asocian la «cúpula» a un edificio que no forma propiamente parte de la tradición judía, una mezquita, y a un monumento funerario de construcción muy simple. Son muchos los estudios que ligan indisolublemente la imagen de Jerusalén a la Mezquita de Omar

y su cúpula, el traspaso de esta imagen al templo mismo y su tratamiento por parte de edificios religiosos cristianos y, algo más tarde, judíos¹⁶. La cúpula asociada a monumentos funerarios es muy usual en el Islam, como parece que fue muy usual la unión de construcción sinagoga y tumba en todo el ámbito oriental.

Se opera una suerte de intercambio de tradiciones, Israel aporta un pasado mítico al que el Islam y cristianismo acuden a beber conjuntamente, pero se nutrirá de la expresión artística de esa adopción. La magnificencia de la Cúpula Dorada no pudo ser empleada como solución externa en las modestas sinagogas occidentales hasta épocas próximas a la Emancipación. El deseo propio de diferenciarse de los otros cultos, y la prohibición implícita a través de bulas papales y edictos reales de asemejar cualquier edificio del culto judaico a los propios, contribuyeron en un primer momento a que de este elemento sólo se admitiese la lectura simbólica pero no la expresión de su volumen.

De tal modo que, la segunda solución que aparece en los textos de Benjamín que hemos recogido, la de bóveda sobre cuatro pilares, se hará mucho más frecuente en la sinagoga sefardí, en cuyo interior y como estructura central, santifica el espacio de la bimah. Siguiendo sobre estos textos, leemos que la cúpula aparece nuevamente asociada a las sinagogas, pero se señala como motivo de esta asociación la presencia de enterramientos de personajes relevantes:

*«En la ciudad de Bagdad tienen los judíos veintiocho sinagogas... La sinagoga Mayor del Exilarca está construida con columnas de mármol policromo, recubiertas de plata y oro, y en las columnas hay letras de oro de versículos de los Salmos. Allí, delante del estrado, hay como unos diez escalones de piedra marmórea; en el escalón superior se sienta el Exilarca con los príncipes de la casa de David»*¹⁷.

«Cerca de allí (Babel), a una milla de distancia viven tres mil israelitas, que rezan en la sinagoga 'Alyiat Daniel —la paz sea con él—: es la antigua camareta que edificara Daniel, construida con piedras talladas y ladrillos...».

*«... la sinagoga del profeta Ezequiel que está sobre el río Eufrates. En lugar de la sinagoga hay como unas sesenta torres, en cada torre una sinagoga y en el atrio de la Sinagoga Mayor está el estrado y detrás de aquél está el sepulcro de Ezequiel, sobre el que hay una gran cúpula de muy hermosa construcción, edificada en la época antigua del Rey Jeconías, rey de Judá... La sinagoga tiene heredades, tierras y aldeas que fueron del rey Jeconías y cuando vino Mahoma lo confirmó todo a la sinagoga de Ezequiel... allí junto a la sinagoga, como a media milla, están los sepulcros de Jananías, Mishael y Azarías y sobre sus sepulturas hay grandes cúpulas»*¹⁸.

La unidad, o al menos la comunidad, del Judaísmo por encima de fronteras quedaba patente en el deseo de hacer y redactar siempre una historia propia. Son muchos los libros de viajeros que, como el de Benjamín de Tudela, recogían el número de habitantes, así como los nombres y hechos de las personas más destacadas de cada judería, casi como auténticos censos nacionales; y muchos, igualmente, los libros como el *Sēfer ha-Qabbālāh* (1160-1161) de Ibn Daud o el '*Emeq ha-Bāḳā*' (1553) de Yosef ha-Kohen que a modo de crónicas se destinaron a mantener vivas en la memoria las calamidades de las persecuciones del mismo «pueblo» disperso en todo el orbe. Existía, pues, un deseo explícito de mantener cierta unidad por encima de las vicisitudes, pero además existía también algo que les inducía a ello: la comu-

nidad de problemas, temas e inquietudes. Tal vez, fue ésta causa del mantenimiento del sistema de comunicación epistolar aún tras la desaparición de las academias orientales. Con el hebreo como lengua franca, era fácil transmitir de un punto a otro del continente las últimas ideas e interpretaciones de los grandes filósofos de la Antigüedad, las modernas explicaciones, incluso cristianas, acerca del sentido de palabras de significado común: la Biblia.

Tal situación nos conduciría a pensar que el mundo judío mantiene una extraña relación con la corriente general de la Historia por la cual es arrastrado, pero lejos de disolverse en ella, se mantiene como capítulo autónomo de la misma, como consciente espectador y, ocasionalmente, actor. Lo que aplicado al campo del arte, equivaldría a resolver que se participa, por encima de todo, de una especie de sentimiento estético común, como hilo conductor de la generalidad constituido por aquellos valores que definen la medievalidad. Aunque, una vez más, se opera una transformación consciente de los mismos, una «judaización» del significado de los vocablos utilizados para tal definición.

En la mayoría de las ocasiones esta reinterpretación es propiciada por un choque frontal con la propia tradición, como en el caso de la polémica sobre las imágenes, o bien por factores ajenos a la comunidad, como las limitaciones a la expresión arquitectónica de comunidades minoritarias impuestas por las leyes de las monarquías cristianas.

II. *Estética y arquitectura: de la conveniencia al simbolismo*

El Cristianismo, al desvincularse del Judaísmo, no participó en ese corpus rector de absolutamente todos los momentos y situaciones de la vida, que era el Talmud. Pero con idéntica importancia hemos de mantener presente que el principio de creación artística entre los judíos, como entre los primeros cristianos, no fue fruto de ninguna reflexión acerca de lo Bello, sino resultado de una necesidad de acercamiento a la divinidad y de expresión de culto y, en menor medida, de un deseo de expresión propia. En tal sentido, la creación artística entre los hebreos fue ante todo y en un primer momento funcional, desnuda de casi todo contenido trascendente o simbólico. Habremos de coincidir plenamente, pues, con la afirmación del profesor Ovadiah¹⁹, cuando señala acerca del estudio del Arte Plástico en las antiguas sinagogas de Israel:

«... no hemos encontrado ninguna evidencia histórico-literaria o arqueológica para sustentar una tendencia a considerar los motivos decorativos como cargados con un sentido simbólico. Dentro del contexto de la sinagoga estos motivos, especialmente los figurativos, parecen tener tan sólo una función arquitectónico-decorativa...».

Sin embargo, estos contenidos se irán sumando gracias al poder evocador y expresivo de los textos canónicos y a la práctica artística, a medida que los usos religiosos se hacen más y más complejos; pero también, a remolque de los grupos culturales vecinos. De manera que, pronto y sin haberse formulado en ningún momento una teoría de la belleza, nos hallaríamos en condiciones de poder afirmar que antes de la extraordinaria fusión cultural que supuso el Cristianismo, existía ya perfectamente establecida una definición de «Belleza» en el mundo hebreo que contemplaba dos aspectos esenciales, lo práctico y lo moral; a los cuales se

vendrá a superponer lo «adecuado» y lo «moralizante», con un profundo cambio semántico medievalizador.

La belleza del objeto artístico no radica sólo en la perfecta conjugación de forma y utilidad del mismo, sino en el ajuste más acertado entre forma, utilidad y sujeción a la norma religiosa. El principal concepto estético sería, por consiguiente, el de «decoro»; un concepto definido tácitamente en la arquitectura hispanojudía, mucho antes de que alcanzase su formulación explícita entre las páginas de críticos y pensadores renacentistas o posteriores para las artes plásticas:

«... decoro, no sólo significa representación adecuada de los aspectos típicos de la vida humana, sino también conformidad con lo decente y apropiado en cuanto a gusto, y aún más en cuanto a moralidad y religión»²⁰.

La arquitectura judía es ante todo la arquitectura del «decoro», por cuanto que estará siempre sujeta a determinadas actuaciones, y no exclusivamente de trasfondo simbólico, como parecería suceder en la arquitectura religiosa cristiana. La arquitectura judía queda sujeta a normas de conveniencia con la tradición religiosa; y ello a pesar de que estas normas que aparecen en el Talmud, a menudo lo hacen positiva y negativamente, esto es, afirmadas por una autoridad rabínica y modificadas o negadas por otra, a renglón seguido. En todo caso, es como el objeto de arte judío tuviese siempre un valor añadido, el deber cumplir con una exigencia más; exigencia que, llevada al campo de la arquitectura, determina que sea preciso mantener siempre una doble lectura.

Allí donde fue preciso habitar en un barrio específicamente judío, los muros que lo delimitaban no fueron el único elemento diferenciador. Si externamente la apariencia de calles y edificios no inducía a pensar que se estaba en un ambiente diferente, es imposible creer que normas como las prescritas por el Talmud en el capítulo de los «êrûbîm» o «mezclas», donde el espacio y su uso «lícito» se ven delimitados por mor de los conceptos de propiedad y santidad, no acabasen por afectar la fisonomía de la judería y sus grupos de viviendas, aunque sólo fuese en mínimos detalles.

La noción de espacio dependerá más de conceptos como los de propiedad y uso, derivados o formulados en función de esa estricta legislación religiosa, que de intentos de definición física. Pero tan importantes como la realidad física serán las relaciones que se establezcan entre la arquitectura y su entorno, sea éste humano o no.

Es imposible desligar el mundo de la judería del entorno artístico hispano, del sentir estético de las comunidades religiosas vecinas. En los reinos cristianos, la arquitectura judía hará su personal interpretación de aquellos valores que el Cristianismo y sus filósofos y teóricos ensalzan como cualidades estéticas deseables en iglesias y otras estructuras: conceptos definidos y perfectamente delimitados como «luz» o «color», «número» y «medida»...

Será el mismo símbolo con distinto significado y diferente uso.

1. La luz

Cuando Maimónides intenta explicar el significado de la palabra hebrea «mālē'» («lleno») en su *Guía de los Perplejos* ²¹, a fin de aclarar de qué modo puede llenar la inmaterialidad divina un espacio corpóreo, nos facilita también una lectura simbólica de la luz. Maimónides recoge la cita bíblica de Ex. 40; 34-35 y explica, entonces, que en ella no se sugiere que un cuerpo llene un espacio, «sin embargo, si quieres admitir que “gloria del Señor” signifique la “luz creada”, y que fuera ésta la que “llenaba la morada”, no hay mal en ello» ²².

La luz se convierte pues, en símbolo inequívoco de la presencia divina, de ahí que sea la parte superior, próxima a la cubierta, la que mayor luz natural reciba, como la nube sobre el tabernáculo, y que esta luz se vierta desde arriba inundando la sala, y a menudo —según la visión personal de Maimónides— incidiendo sobre la bimah.

La mayoría de los teóricos de la estética cristiana medieval coincidieron en los temas de la luz, el color y el número. No cabe duda de que las teorizaciones de Hugo de San Víctor, Suger de Saint-Denis, Witelo, Grosseteste o Bacon, acerca de la luz y sus contenidos simbólicos fueron conocidas en la Hispania del momento. Pero tampoco puede dudarse de que sus contenidos no podían ajustarse al gusto expresivo judío.

La luz física es una de las principales fuentes de belleza; es su incidencia sobre determinados materiales nobles (metales y gemas) la que proporcionándoles color y distinguiendo formas hace estos objetos bellos, y por esta cualidad se inviste de un cierto sentido simbólico: Dios es luz pura, las cosas luminosas serán divinas por asimilación.

En las teorías emanatistas que dominaron el panorama filosófico medieval queda implícita la idea de gradación de luz en función de la mayor o menor cercanía al Uno. Entre la máxima luminosidad divina y etérea de la unidad celestial y la práctica carencia de ella en los peldaños más alejados y materiales, hay toda una gama graduada que mide también y explica la presencia y existencia del Mal, ya que la materia más alejada de Dios es su receptáculo. Dios es la Bondad, la Luz en la cúspide de la escala, lo empireo. Sin embargo, a medida que nos alejamos de esta luz, que descendemos en la escala, todo se hace más nebuloso y se va materializando, del mismo modo que la oscuridad es más densa que la luz. El emanatismo fue uno de los lugares comunes en la filosofía medieval religiosa de las diversas comunidades hispanas. Pero, si de algún modo influyó para determinar los sistemas de iluminación de, por ejemplo, las iglesias, haciendo que el gran caudal de luz recayese sobre el altar o en la zona del crucero, el significado debía ser muy distinto en el caso de las sinagogas que carecían intencionadamente de ese crucero ordenador de las direcciones del espacio. La validez del símbolo y su inspiración podían mantenerse, no así su lectura.

«La nave es un rectángulo o cuadrado largo que se extiende de este a oeste, la puerta está al oeste, a poniente, en el lugar de menos luz, que simboliza el mundo profano o, también, el país de los muertos. Al entrar por la puerta y avanzar hacia el santuario, uno va al encuentro de la luz: es una progresión sagrada, y el cuadrado largo es como un camino, que representa la “Vía de la Salvación”, la que conduce a “la tierra de los vivos”, a la “ciudad de los santos”, donde brilla el Sol divino» ²³.

Contrastemos esta idea a propósito de la Iglesia, con las palabras del Salmo 130:1, tomadas por muchos estudiosos de la sinagoga para explicar la razón de que las casas de oración judías presenten sus pavimentos, o al menos el área que rodea la bimah, rebajados respecto al nivel de la calle:

«Desde lo más profundo clamo hacia ti, Yaveh...».

También el fiel judío dirige su plegaria, se dirige a sí mismo, hacia la luz. Las basílicas cristianas, como las primitivas judías del tipo de la de Galilea, obligan a los fieles a ocupar la zona más oscura del edificio y a dirigirse hacia la «Luz del Mundo» o hacia la «Luz de la Tora» según el caso. Pero esta identidad se quiebra a medida que el Cristianismo va asumiendo formas y símbolos, y el Judaísmo se siente herido en su especificidad. Si se mantiene el símbolo, habrá de buscarse un modo diferente de incardinarlo en la arquitectura.

En el templo cristiano, la luz se sitúa al mismo plano que el fiel y dentro del esquema general de «camino» que anima las iglesias basilicales occidentales, se concentrará al final del mismo, al fondo de la nave central, que queda de este modo iluminada desde las ventanas superiores que la recorren, mientras las naves laterales se diluyen gradualmente en la penumbra.

La luz natural, el símbolo de divinidad máxima, en la sinagoga, penetra, por lo general, a través de vanos pequeños y muy altos en el muro, de suerte que la zona de mayor iluminación se sitúa en la parte alta del edificio y rara vez la luz incide sobre el pavimento, que se hunde en la penumbra, de ahí la enorme importancia de la iluminación artificial para esta construcción cerrada. Este edificio no es «un camino a la luz», es un «pozo de luz»; idea ésta, a menudo reforzada por el reducido espacio que lo conforma.

Bien es cierto, que a la distribución de los focos de luz de las salas de oración judías pudo contribuir tanto más que la mera voluntad de significación simbólica, la pura necesidad de aislar el recinto del exterior, la necesidad de evitar toda intromisión durante el servicio religioso y, aún más, de disuadir todo intento de ataque durante épocas de intensas fricciones sociales.

2. El número

«... pero todo lo dispusiste con medida, número y peso».

(Sab. 11;21)

El número impregna todos los textos bíblico-talmúdicos, usado para enumeración de objetos o temas, o como medida de tiempo y espacio. Estuvo presente en la tradición judía desde su propia formulación. Cómo eludir, por tanto, su persistencia e influencia en las prácticas constructivas cuando tratados enteros de la Misná son, por ejemplo, discusiones acerca de medidas de vallas, de habitaciones, obra públicas, etc..., o meras descripciones medidas al detalle de espacios sagrados como el Templo de Jerusalén. Y aún más, de qué modo evitar que esos valores numéricos asumiesen por proximidad, parte del contenido sacro de las construcciones en que participaban.

Después de un sencillo acercamiento a la Cábala judía resulta casi imposible no advertir la extraordinaria importancia del número como fuente de toda una explicación de la creación del universo y su ordenación: «*La construcción del mundo es una obra de matemáticas*»²⁴. Cómo impedir que, de un modo u otro, esa forma de entender la realidad en orden a un número, acabase por manifestarse en el acto de la construcción, que a fin de cuentas tan sólo es un émulo de los esfuerzos del Creador Supremo: Dios, como cantaba Gabirol, «... *midió a los cielos con palmo, y con su mano la morada de las esferas, uniéndolas (unas con otras)*»²⁵. Dios es el «Geómetra» que introduciendo el número en medio del caos consigue poner orden.

El número es el principio de orden y la base de cualquier relación de armonía entre diferentes componentes, y la arquitectura judía es precisa, limpia, ordenada y armónica, por cuanto que deriva de configuraciones numéricas cuya consecuencia lógica son unos volúmenes y unas formas geométricas de iguales características, simples y regulares.

La permanencia de los números bíblicos en las elaboraciones cabalísticas, en las explicaciones de ese mundo escondido tras las palabras, hizo nacer, por ejemplo, el arte de la Gematría²⁶. Bajo su prisma, todo, absolutamente todo, no era ya lo que a simple vista parecía, sino que además se investía de un valor mágico o simbólico que le venía determinado por las letras que constituían su nombre escrito. El recurso a este artificio era un acto de puro ingenio, facilitado por el uso de un sistema de escritura donde cada signo es a la vez letra y número, y donde por proceder de una escritura pictográfica cada letra-número conservaba al mismo tiempo un significado real y un significado simbólico moral.

Además, la palabra escrita en hebreo es objeto de toda una estructura mística que a partir de *El Zohar* y su desarrollo cabalístico alcanzará carácter de ciencia, cada forma gráfica se hace depositaria y representante de una «concentración de energía divina»²⁷.

Fue tal vez esta capacidad potencial de las letras hebreas²⁸ lo que las condujo, desde sus formas redondeadas o cuadradas, y en igual medida que el alefato árabe, a convertirse en un elemento decorativo de primer orden, dotado además de valores simbólicos del mismo modo que pudieran estarlo las formas geométricas, las direcciones del espacio, o los volúmenes. Recoge don Marcelino Menéndez Pelayo²⁹ un pequeño texto extraído de *El Zohar* en que se dan algunas claves, desde una interpretación cabalística, al significado que en todo momento tuvieron las letras del alefato³⁰:

«En toda la extensión del cielo hay signos, figuras y letras grabadas y puestas las unas sobre las otras. Estas formas brillantes son las de las letras con que Dios ha creado el cielo y la tierra: forman su nombre misterioso y santo».

Quizás, por un motivo similar, pueda entenderse que sean precisamente franjas escritas con estas letras de tal poder creador, las que a medio camino entre los lienzos de pared (cimientos-tierra) y el techo (cielo), como sucede en la Sinagoga de El Tránsito en Toledo, sirven de unión o separación entre esos dos mundos igualmente creados por Dios, de frontera entre un mundo sombrío como el interior del edificio y otro luminoso como el sugerido por la luz que desde el exterior se derrama inmediatamente por encima o debajo de ese friso circundante. Una simbología similar, también basada en el poder generativo de las letras puede observarse, ya en versión cristiana y barroca, en el fresco que para el techo de la nave central de Il Gesù,

pintase Giovan Battista Gaulli entre 1674 y 1679: en la «*Adoración del nombre de Jesús*», también la luz emana y envuelve el anagrama IHS, también la separación de los dos mundos la precisa un marco, aunque en este caso de ornamentación vegetal y no epigráfica.

E imagen similar propone también, por ejemplo, un pasaje de *El Zohar*:

*«He aquí que la bóveda que se extiende y que pende sobre el Paraíso está con los más gloriosos colores, y en el centro de ella se halla grabado el nombre del Santísimo. ¡Yo vi todos los secretos de los mundos superiores y aprendí toda la sabiduría que debe aprenderse a fin de ser capaz de percibir y mirar la Gloria de Dios»*³¹.

En las inscripciones ornamentales hebreas que a modo de friso ordenan los paneles decorativos de algunas de nuestras sinagogas españolas hay que reconocer en cada letra un valor estético en sí misma. A diferencia de esos paños de «sebkha», a los que sirve de marco, donde cada unidad decorativa se disuelve en el conjunto, donde cada motivo vegetal se pierde en la trama general, las letras se mantienen como unidades indisolubles, perfectamente delimitadas, separadas, y alteradas en sus proporciones cuando es preciso en aras de una visión más clara³². Casi como haciendo explícito un concepto de finitud, basado, no obstante, en la sucesión continua, y sobrepuesto a la pérdida total de independencia, a la disolución de la unidad o a la abstracción que supone el sistema decorativo mudéjar. Aun cuando se recurre al alefato musulmán, suelen ser breves sentencias, dos o tres palabras y generalmente aisladas en cartelas. Se valora incluso el espacio vacío entre las palabras, como contenedor de aquella porción de Torá que Dios habrá de revelar sólo con el advenimiento de los tiempos mesiánicos pero que aún no es evidente. Afirmaba Nahmánides, siguiendo de cerca la explicación de Isaac el Ciego, que «*la Torá parece arder ante Dios en letras de fuego negro sobre fuego blanco*»³³; esta explicación mística en torno a los valores de la Torá Escrita y Oral, parece materializarse desde las cartelas de decoración epigráfica en las sinagogas hispanas.

Colores y demás adornos distraen la atención necesaria para el estudio, de ahí que se prefiera la epigrafía, cuyo efecto es menos inmediato y emocional que la pintura. Los frisos decorativos de las sinagogas toledanas introducen dentro de ese estilo «hispano-morisco», convertido en arquetipo de modelos sinagogales, algunas notas discordantes: es un modo de trabajo más naturalista que habla de influjos góticos franceses y resucita, para el bagaje hispano y judío, a través de su marcada oposición al mero abstracto, unas soluciones nacidas entre los orfebres³⁴.

En la sinagoga de Córdoba, por ejemplo, hay algo que la hace similar a un pequeño cofre o joyero, a un objeto decorativo. Se trata, sin duda, del enorme programa ornamental desplegado en sus muros, donde epigrafía y labor de lacería en estuco se combinan haciendo entrar en juego toda una serie de esquemas de contenido simbólico-numérico aún por descifrar si ciertamente no responden a la casualidad o al arbitrio de la mano decoradora.

Hay, no obstante, extrañas coincidencias de valores numéricos, con un especial significado para el Judaísmo que al repetirse en la geometría y número que determinan esta labor decorativa, harían pensar que de ningún modo la decoración fue dejada al arbitrio del autor y de los usos hispanomusulmanes, sino que debió contar y ser establecida de acuerdo a un programa simbólico predeterminado. Parte de ese programa sería, así, la causa de que sobre el hueco que dejó el «'ārôn ha-qôdeš» y coronando una inscripción que según Cantera³⁵

correspondería a los dos versículos de *Psalms* 138;2 y *Psalms* 27;4, se desplieguen exactamente 18 arquillos de cinco lóbulos: En clara conexión con la oración de «šēmōneh 'esrēh», es decir, «dieciocho», la «oración por excelencia» según el Talmud.

Muchos de estos elementos, sin invalidar la adscripción decorativa al mudéjar, hacen pensar, pues, acerca de la auténtica vida subyacente tras su uso, y hacen necesario que se expliciten la particularidad de significados, que no de formas.

NOTAS

1. BAER, Yitzhak. *Historia de los judíos en la España Cristiana*. Altalena, Madrid, 1981, vol. I, pp. 25 y ss.
2. NEHAMA, Joseph. «L'âge d'or du sefaradisme salonique (1536-1593)». En *Histoire des Israelites de Salonique*. Lib. Durlacher-Molho. Paris-Salonique, 1936, vol. III: pp. 203-205, vol. IV: pp. 15-16.
3. STAVROULAKIS, Nicholas. *The Jews of Greece. An Essay*. Talos Press, Athens, 1990, p. 43.
4. BARGEBUHR, Frederick P. *The Alhambra, A Cycle of Studies on the Eleventh Century in Moorish Spain*. Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1968, pp. 30 y ss.
5. BARGEBUHR, F. P. *Ibidem*.
6. DUBY, Georges. *Tiempo de catedrales. El arte y la sociedad. 980-1420*. Ed. Argot, Barcelona, 1983, pp. 17 y ss.
7. DUBY, Georges. *San Bernardo y el arte cisterciense. (El nacimiento del gótico)*. Taurus, Madrid, 1983, p. 12.
8. DUBY, Georges. *Ibidem*, p. 15.
9. Así la Bula de Inocencio IV (1250), sobre la sinagoga de Córdoba, que corresponde a un uso ya de tradición visigoda.
10. Benjamín de Tudela concluyó su viaje en 1173. Sin embargo, no pudo él mismo reordenar y publicar las notas; la 1.ª edición del «*Sēfer ha-Massā'ōt*» apareció en Constantinopla en el año 1543.
11. TUDELA, Benjamín de. *Libro de viajes de Benjamín de Tudela*. Ropiedras Eds., Barcelona, 1989.
12. TUDELA, Benjamín de. *Ibidem*, pp. 85-86.
13. TUDELA, Benjamín de. *Ibidem*, p. 86.
14. TUDELA, Benjamín de. *Ibidem*, p. 77.
15. TUDELA, Benjamín de. *Ibidem*, pp. 79-80.
16. CASSUTO, David et al. *Il Centenario del Tempio Israelitico di Firenze. Atti del Convegno*. La Giustina, Firenze, 1982, p. 21.
17. TUDELA, Benjamín de. *Libro de...*, p. 95.
18. TUDELA, Benjamín de. *Ibidem*, pp. 96 y 97-98.
19. OVADIAH, Asher. «Art of the Ancient Synagogues in Israel». *Gerión*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1986, p. 118.
20. LEE, Renseelaer W. *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Cátedra, Madrid, 1982, p. 66.
21. Capítulo XIX.
22. *Ibidem*.
23. HANI, Jean. *El simbolismo del Templo Cristiano*. José J. de Olañeta, Colección Sophia Perennis, Barcelona, 1983, p. 43.
24. MEZAN, Saül. *De Gabirol à Abravanel: juifs espagnols promoteurs de la Renaissance*. Lipschutz, Paris, 1936, p. 66.
25. GABIROL, Salomón ibn. *La Kábala del Kéter-Malkut. La corona-El reino. Introducción y estudio de Chantal Maillard*. B. Cultura Andaluza, n.º 64. Edts. Andaluzas Unidas, Sevilla, 1986, poema 9.
26. Procede del vocablo griego «geometría»; con él, se llamó la ciencia hebrea de interpretación de las palabras bíblicas, según el valor numérico de sus letras. Esta «pseudociencia» fue más un elemento mágico o esotérico que exegético o cabalístico en sí.

27. SCHOLEM, Gershom. *La Cábala y su simbolismo*. Siglo XXI, Madrid, 1978, p. 88.

28. Como recoge MEZAN, Saül (*op. cit.*, p. 66): «Los sefiroth no son sino números considerados como formas generales de la existencia. La sabiduría de Dios ha sido expresada con la ayuda de los instrumentos más simples del pensamiento: las 22 letras del alfabeto y las diez cifras aritméticas. Estos 32 elementos constituyen las 32 vías maravillosas de la sabiduría divina por las cuales Dios ha compuesto su nombre, expresado la palabra y formado el mundo a la imagen de su verbo».

29. MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*. CSIC, Madrid, 1974, vol. I, cap. III, p. 365.

30. El nacimiento de muchas de las ideas contenidas en *El Zohar* forma parte en ocasiones de ese patrimonio común de medievalidad. No es difícil hallar idénticas expresiones entre las otras comunidades religiosas. Advertamos así, la intención del texto del *Chronicon S. Benigni Divionensis*, recogido por W. Tatarkiewicz: en *Historia de la estética. I.—La estética antigua*. Ed. Akal, Madrid, 1987, p. 181: «Cuius artificiosi operis forma et subtilitas non inaniter quibusque minus edoctis ostenditur per litteras: quoniam multa in eo videntur mystico sensu facta, quae magis divinae inspirationi quam alicuius debent deputari peritiae magistri».

31. BENSION, Ariel Ph. D. *El Zohar en la España Musulmana y Cristiana*. Eds. Nuestra Raza, Madrid, 1934, p. 263.

32. Al respecto, es interesante el artículo de Ittai Tamari, «Las inscripciones Hebreas de la Sinagoga de El Tránsito», en *Catálogo de la Exposición «La Sinagoga de Samuel ha-Levi» («El Tránsito»)*, University, Tel-Aviv, 1992, pp. 118-135.

33. SCHOLEM, Gershom. *La Cábala y...*, p. 53.

34. SCHWARZ, Karl. *The Hebrew Impact on the Western Art*. Philosophical Library, New York, 1950, p. 429.

35. CANTERA BURGOS, Fco. *Sinagogas españolas. Con especial estudio de la de Córdoba y la toledana de El Tránsito*. (Reimpreso) CSIC-I. Arias Montano, Madrid, 1984, p. 19.