

# Réflexions sur la prédication médiévale, l'antijudaïsme et l'art

**Sonia Caballero Escamilla**

TRADUCTION **Cécile Vincent-Cassy**

DANS **REVUE DE L'ART** 2012/4 N° 178 , PAGES 9 À 18

ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.178.0009

Date de mise en ligne : 17/04/2024

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-2012-4-page-9?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](https://shs.cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

## Réflexions sur la prédication médiévale, l'antijudaïsme et l'art

Les chercheurs qui, selon des visées scientifiques différentes, se sont intéressés au thème de la prédication médiévale, sont si nombreux qu'on ne saurait les citer tous à l'orée de cet article. L'ampleur de leurs travaux permet de mesurer l'importance de l'art du sermon dans cette période marquée par les conflits socioreligieux. La volonté de l'Église de réaffirmer ses dogmes face à l'expansion d'autres croyances et d'autres confessions religieuses s'est traduite par des campagnes menées, majoritairement, par des membres des ordres mendiants. Les frères prononçaient des sermons devant un public varié, constitué de simples fidèles comme de membres de groupes religieux. Devant un tel auditoire, démontrant une extraordinaire maîtrise de l'art oratoire, les prédicateurs utilisaient des techniques leur permettant de rendre le contenu de leur propos aussi compréhensible à des chrétiens qu'aux fidèles d'autres communautés religieuses, dans l'espoir que ces derniers rejoignent leurs rangs. Cet effort exigeait de la part des frères de connaître en profondeur les dogmes des autres religions ainsi que leur langue, ce qui impliquait une grande préparation intellectuelle dans le but d'accroître le nombre des adeptes de l'Église<sup>1</sup>. L'usage d'un langage compréhensible par plusieurs types de public a également été mis en œuvre dans les arts plastiques<sup>2</sup>, comme l'a démontré Laurence Brugger pour le cas de la cathédrale de Bourges<sup>3</sup>. Dans ce programme iconographique, on a détecté des influences de l'exégèse juive visant à ce que le propos catéchétique touche aussi la communauté

juive. De même, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, on exigea des juifs qu'ils assistent aux sermons des frères chrétiens et ceux-ci s'efforcèrent d'utiliser des expressions et des allégories communes aux deux groupes religieux<sup>4</sup>.

Nous allons ici nous intéresser à la prédication destinée à la communauté juive, et aux instruments de prédication utilisés par l'Église pour obtenir sa conversion ou encourager un sentiment d'animosité envers elle au sein de la population, ce qui a entraîné des actes de violence et, postérieurement, son expulsion. Il s'agit d'un processus débutant assez tôt dans le Nord de l'Europe, avec des accusations d'assassinat rituel, des arrestations et des exécutions<sup>5</sup>. Ce phénomène se répand au sud selon un protocole toujours identique, accusation d'acte répréhensible, que ce soit un assassinat, une profanation d'hostie, un empoisonnement..., arrestation, exécution et finalement, expulsion de la communauté<sup>6</sup>.

Aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, de multiples contacts se produisent entre savants des deux factions, chrétienne et juive. Au cœur de leurs discussions, on trouve la Bible. C'est ainsi que se multiplient les commentaires exégétiques destinés à démontrer la supériorité du christianisme et du Nouveau Testament sur l'Ancienne Loi. Dans les commentaires de ces exégètes, déjà, on peut distinguer des étincelles d'antijudaïsme à travers l'emploi de certaines allégories par lesquelles on tente d'insulter l'Autre<sup>7</sup>. Certains animaux, tels que l'âne, symbole d'entêtement, ou des figures bibliques qui

ont commis des actes répréhensibles et pervers, comme Caïn, servent d'images du peuple juif<sup>8</sup>. Mais les prédicateurs ne se contentaient pas du pouvoir de la parole; ayant conscience de la puissance des images, ils recouraient à des représentations artistiques pour susciter un large éventail de sentiments. La polysémie des images au Moyen Âge leur permettait de mettre l'auditoire dans un état de compassion devant la figure du crucifié. En même temps, en orientant le contenu de leur discours d'une certaine façon, la même représentation pouvait susciter un sentiment de rejet envers ceux qu'ils désignaient comme responsables de l'assassinat du Fils de Dieu. Les images avaient aussi une importante capacité mnémotechnique reconnue par les Pères de l'Église orientale dès le iv<sup>e</sup> siècle, et corroborée par les théologiens médiévaux<sup>9</sup>. Ainsi, les restes d'un Jugement Dernier appartenant à l'abbaye de Fontevraud et un texte de l'époque ont pu corroborer l'idée que les représentations artistiques avaient une réelle fonction de supports des sermons. Un témoin contemporain raconte la visite de Jean sans Terre en compagnie de saint Hugo de Lincoln à Fontevraud pendant la Semaine sainte de l'année 1199 pour se recueillir sur la tombe de Richard Cœur de Lion<sup>10</sup>. Le passage correspondant de la *Magna Vita Sancti Hugonis* relate la façon dont les deux visiteurs se dirigent vers le chœur des religieuses où le roi a été inhumé, mais sont arrêtés par deux sœurs leur en empêchant l'accès. D'après le texte, les deux hommes se trouvent alors devant le *Jugement Dernier*<sup>11</sup>. À partir de cette description, il est logique de supposer que cette représentation se trouvait à l'intérieur. C'est pourquoi Léon Pressouyre et Daniel Prigent ont supposé que le *Jugement Dernier* était placé sur le jubé de l'église. Si tel était le cas, sa présence dans la nef de l'église, exposé à la limite du chœur et orienté vers l'endroit que les fidèles occupaient, enrichit beaucoup notre connaissance de l'organisation de l'espace ecclésial et de ses fonctions. En raison de son contenu symbolique, associé à la séparation entre les élus qui ont choisi le chemin de l'Église et les réprouvés, la représentation du Jugement Dernier occupe un lieu prééminent sur les portails des grandes églises et cathédrales romanes et gothiques. Le portail de l'église était considéré comme le seuil marquant l'entrée dans la Jérusalem céleste, et le Jugement Dernier avertissait des châtiments infligés à ceux qui reniaient l'Église. Il constituait, de ce fait, un appel à la conversion. Ces lieux de passage étaient ceux de plus grand impact public, et les images qui s'y trouvaient représentent l'union entre le monde divin et le monde humain. Ils répondent par conséquent au symbolisme du portail, comparé au Christ lui-même, comme on peut le lire dans le texte biblique : « Moi, je suis la porte. Si quelqu'un entre en passant par moi il sera sauvé », Saint Jean, 10, 9.

En tenant compte de ces prémisses, le jubé et le portail correspondant n'en sont pas moins des lieux de séparation au sein de l'espace sacré lui-



1. Couvent de Santa María la Real de Nieva, Ségovie-Espagne, *Chapiteau*, xv<sup>e</sup> siècle, cloître.

même. Ce sont des éléments marquant les limites d'une distribution hiérarchisée à l'intérieur de cet espace<sup>12</sup>. C'est là que se trouve la séparation entre le lieu des fidèles et celui qui est réservé aux religieux<sup>13</sup>. Cette séparation a par conséquent la fonction d'un passage à mettre en rapport avec celui du portail conduisant à l'extérieur (plutôt l'intérieur) de l'enceinte<sup>14</sup>. L'église est la matérialisation de la Jérusalem céleste, mais elle est aussi considérée comme le « chemin vers Dieu », où chaque fidèle débute son pèlerinage personnel en passant par le portail extérieur, poursuivant son cheminement dans la nef, jusqu'à l'antichambre du Paradis située au sein de l'autel principal. Par ailleurs, ces zones de passage étaient de lieux communs de pèlerinage et servaient de théâtre aux sermons des frères. C'est un fait avéré pour les portails donnant sur les parvis ainsi que pour l'intérieur des églises, où les religieux prononçaient leurs sermons depuis le jubé<sup>15</sup>.

À ce point de notre analyse, il faut reprendre le texte de la *Magna Vita Sancti Hugonis* car il constitue une attestation de l'effet causé sur la conscience du fidèle par la combinaison d'un *Jugement Dernier* en images et d'un sermon. Le chartreux Hugo de Lincoln se sert d'une œuvre sculptée pour dénoncer la conduite fautive des rois et des princes qui les condamnera à aller en enfer. À ces mots, Jean sans Terre sursaute et se console en voyant trois

rois aux côtés des élus, « et pendant quelques jours... Jean se montre humble et doux, tant par les paroles que par les actions<sup>16</sup>... ». Tel était précisément l'objectif de ces représentations. Les Jugements Derniers servent principalement à stimuler l'œuvre pastorale des religieux dans une période d'antijudaïsme où l'Église s'efforçait d'obtenir le maximum de conversions parmi ceux qui reniaient leur foi en Jésus-Christ. Nous nous pencherons maintenant sur une œuvre qui illustre l'utilisation des images comme des instruments d'une prédication aux étincelles d'antijudaïsme, à un moment où se détérioraient les relations entre juifs et chrétiens dans la péninsule ibérique.

#### *Le couvent de Santa María la Real de Nieva-Ségovie.*

Santa María la Real de Nieva est une petite localité, située aux confins de la province de Ségovie, dans la région espagnole de Castille-et-Léon; née sous le patronage et la protection des rois castillans à la fin du xiv<sup>e</sup> siècle, elle a connu une croissance considérable à la fin du Moyen Âge, grâce à cette protection royale, qui s'est traduite par l'appellation de Sainte Marie « la Royale » et s'est étendue aussi sur l'une des fondations les plus importantes de l'époque médiévale hispanique, le couvent dominicain de Santa María la Real de Nieva.

La fondation de cet édifice insigne fut soutenue par un personnage royal, comme en témoigne sa dédicace à la reine Catherine de Lancaster. Petite-fille de Pierre I<sup>er</sup> de Castille par voie maternelle, Catherine de Lancaster fut régente de Castille à la mort de son mari Henri III, jusqu'à la majorité de son héritier Jean II. Ce qui nous intéresse le plus ici est l'attention qu'elle a portée à l'activité de bâtisseuse. Elle a lancé des travaux à l'Alcazar de Ségovie et dans plusieurs édifices religieux, comme le couvent des dominicaines de Mayorga, à Valladolid, ou celui qui nous occupe de Santa María la Real de Nieva, qui sont deux fondations dominicaines. La reine devait avoir un attachement particulier pour cet ordre puisqu'elle choisit de porter l'habit dominicain comme vêtement funéraire sur son gisant, conservé à la cathédrale de Tolède. Le patronage des ordres mendiants, dominicains et franciscains, par les monarques hispaniques de l'époque médiévale, montre à quel point ces deux congrégations religieuses ont attiré l'attention des personnages les plus puissants. Ceux-ci ont construit des couvents, y ont établi leur sépulture et choisirent même leurs habits comme forme d'entrée posthume dans l'ordre, confiants dans l'idée que ce choix leur apporterait de grands bénéfices spirituels.

Mais que trouve-t-on à l'origine de la fondation du couvent de Santa María la Real de Nieva ? Sa dédicace mariale nous conduit à la mettre en relation avec le culte local de la Vierge de Santa María de Nieva. Comme dans de nombreuses églises médiévales, une apparition miraculeuse de la Vierge détermina la construction d'un sanctuaire pour lui rendre un culte. Il s'agit d'une manifestation de la religiosité populaire, si présente dans la population médiévale, qui traduisait les dogmes profonds et complexes de la foi en un langage simple et accessible. Les images, les gestes ou certains cérémoniels, comme les pèlerinages, permettaient de s'approcher, d'une façon presque magique, des théories défendues au sein de l'Église dans une conception plus élitiste de la religion<sup>17</sup>.

C'est à l'une de ces occasions qu'en 1392, selon la tradition, un berger de Nieva au nom de Pedro de Buenaventura trouva une image mariale enterrée lui demandant d'élever un sanctuaire en son honneur au lieu même de la découverte. L'humble personnage put compter sur le soutien de la monarchie puisque la reine Catherine elle-même en assumait le patronage, ordonnant de construire une église dédiée à Santa María de la Soterraña, en adéquation avec d'autres images trouvées dans les mêmes conditions sur le territoire péninsulaire. En accord avec cette décision, une fois reçue la bulle octroyée par le pape Clément VII depuis Avignon le 25 février 1393, les travaux commencèrent. Selon le même processus que sur d'autres zones, un noyau de population s'implanta à l'ombre de l'édifice religieux comme le roi Henri III le comanda cette même année<sup>18</sup>.

La première construction dut être de taille modeste puisqu'elle fut dirigée par un groupe de

six chapelains et un prieur choisi par la reine en personne, Juan González. Peu de temps après, en 1399, celle-ci en confia la direction à l'ordre de saint Dominique, plaçant frère Pedro de Sepúlveda, prieur du couvent de Santa Cruz de Ségovie, à la tête des travaux. À partir de ce moment-là, l'ordre a laissé son empreinte non seulement dans l'organisation structurelle de l'édifice mais aussi dans son image visuelle elle-même. En effet, les figures des frères dominicains exerçant leur mission de prédication peuplent les différents chapiteaux du cloître (fig. 1). Par ailleurs, comme nous le verrons, la forme de culte favorisée par l'ordre dominicain transparait dans tout le programme iconographique. Les images sont en effet partie prenante de la réalité sociale qui les entoure<sup>19</sup>. Mais l'ordre religieux qui régissait le couvent n'a pas effacé le pouvoir terrestre qui exerçait son patronage sur

l'édifice, la monarchie. La protection dispensée par la Couronne se révèle dans des détails comme les armes disposées dans certaines parties du cloître et dans deux figures et visages royaux sur le portail de l'église (fig. 2). Depuis Catherine de Lancaster, que nous pouvons considérer comme la fondatrice du couvent, toute une série de faveurs et de privilèges ont été successivement accordés par différents monarques, surtout des femmes. Ainsi, Doña María, première épouse du roi Jean II, fut protectrice du couvent et acquit, de ce fait, le droit d'y montrer ses armes<sup>20</sup>.

La présence des monarques dans le couvent ne fut pas réduite à leur protection économique. Le lieu stratégique occupé, à proximité des villes d'Árvalo, de Medina del Campo, de Ségovie et d'Ávila, en fit un passage obligé dans les itinéraires que suivaient les monarques de Castille, qui



2. Couvent de Santa María la Real de Nieva, Portail nord (détail), xv<sup>e</sup> siècle.



3. Couvent de Santa María la Real de Nieva, Portail nord, xv<sup>e</sup> siècle.



4. Couvent de Santa María la Real de Nieva, Portail du Pardon, xviii<sup>e</sup> siècle.

y séjournèrent à quelques occasions<sup>21</sup>. L'édifice a abrité un palais royal, s'ajoutant à la liste de résidences royales situées dans des établissements religieux hispaniques – ce que Chueca Goñi qualifie d'*invariable locale*<sup>22</sup>. Dans l'intense circulation des Rois Catholiques sur le territoire castillan, on a connaissance de plusieurs visites au couvent et il n'est pas surprenant qu'ils aient séjourné dans la même résidence que les monarches antérieurs<sup>23</sup>. Cette présence des monarches se reflète aussi dans l'iconographie.

Nous nous intéresserons ici au portail situé sur le côté nord de l'église, celui de plus grande étendue iconographique (fig. 3). Son analyse nous servira pour questionner la définition traditionnelle de l'art médiéval comme « Bible des illettrés<sup>24</sup> ». Une interprétation erronée de ces mots, adossés par le pape Grégoire le Grand dans sa lettre à l'évêque Serenus de Marseille, a simplifié la vision de l'art médiéval, qui a été parfois considéré comme un simple instrument d'enseignement destiné à ceux qui ne pouvaient pas la lire. Rien n'est plus loin de la réalité. L'extraordinaire richesse des images médiévales renferme une polysémie implicite qui permet qu'une même œuvre s'adapte au temps et à l'espace, en remplissant des fonctions différentes et en participant diversement au rituel qui se développe autour d'elles. Un Jugement Dernier peut ainsi servir de cadre exemplaire pour une activité judiciaire menée au portail d'une église mais être aussi, tout à la fois, le principal mobile agissant sur la conscience du fidèle tourné vers le salut ou vers la damnation. Nous ne citons ici que deux des nombreux sens qu'il a renfermés alors qu'il faisait partie de la vie quotidienne de la société.

C'est précisément dans le contexte d'un Jugement Dernier que nous allons conduire notre étude, l'orientant plus particulièrement vers le portail de l'église Santa María la Real de Nieva à Ségovie (Espagne). L'étude du contexte historique et social, ainsi que les circonstances qui entourent la fondation du couvent et l'analyse de ses images en lien avec leurs destinataires, donnent la portée de sa signification, et nous servent de point d'appui pour la mise en valeur des images comme témoins et protagonistes de l'Histoire.

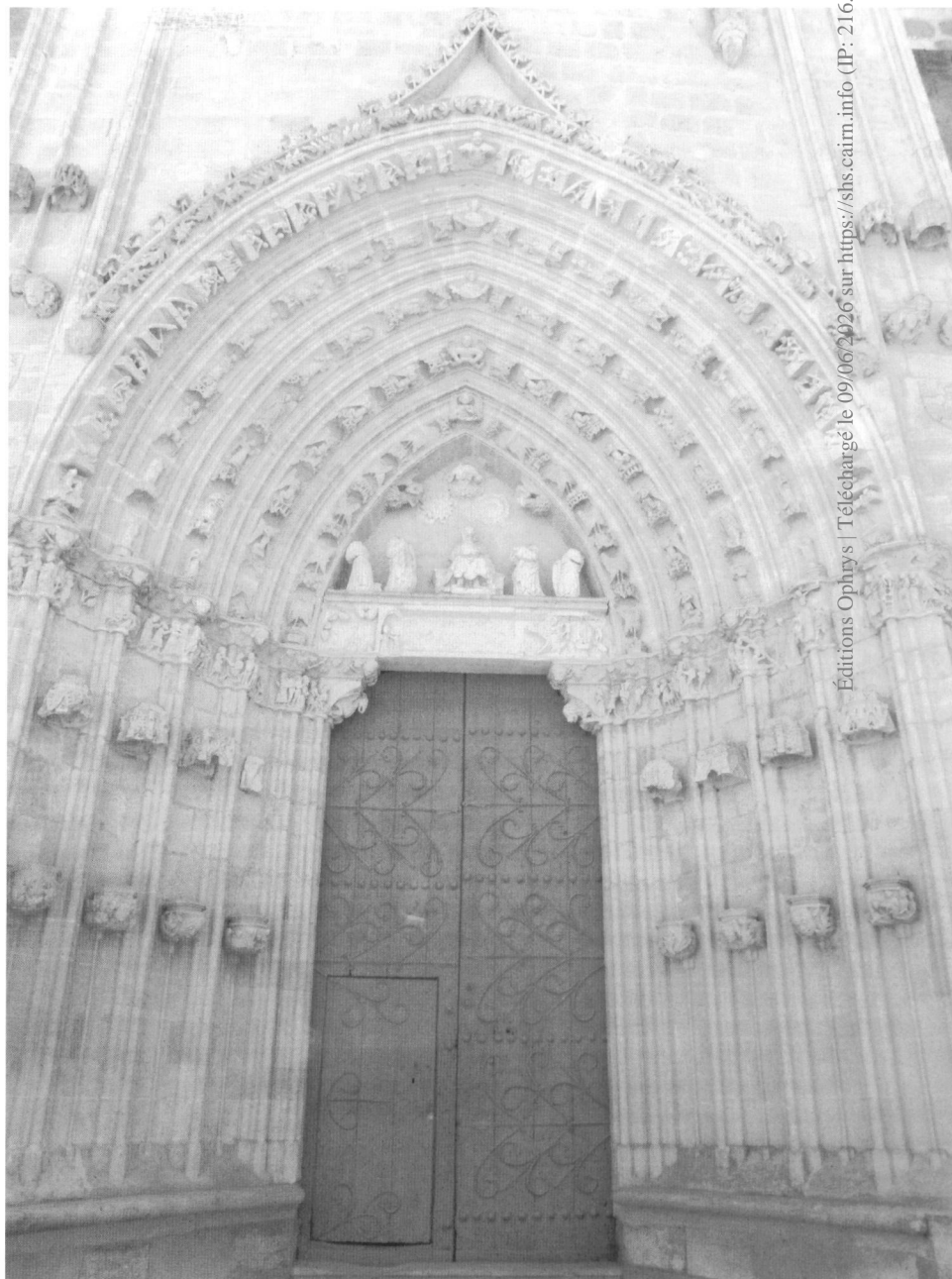
#### *Au portail de l'Église*

La porte qui comprend un ensemble notable d'images s'ouvre dans la zone nord, et s'intègre au chevet de l'église. Cette situation particulière est due à des raisons pratiques puisque c'est sur la façade sud que se trouvait l'accès au cloître et aux appartements palatiaux. Il est par conséquent probable que le portail nord était le plus public de tout l'édifice, ce qui explique son extraordinaire ampleur sculpturale.

Avant l'agrandissement de l'église vers l'est au xv<sup>e</sup> siècle, et la réalisation du portail qui nous occupe, l'église avait deux accès. L'un était aux pieds de l'édifice, où se trouve la porte appelée



5. Couvent de Santa María la Real de Nieva, *Portail d'entrée à la Chapelle des Cinq Plaies du Christ*, xv<sup>e</sup> siècle.



7. Couvent de Santa María la Real de Nieva, *Portail nord*, xv<sup>e</sup> siècle.



6. Couvent de Santa María la Real de Nieva, *Entrée au palais*, xv<sup>e</sup> siècle.

Porte du Pardon, restaurée en 1724 à en juger par l'inscription (*fig. 4*). Selon la tradition, c'est celui qu'empruntaient les processions et pèlerinages. L'autre au nord était la seconde entrée, d'usage plus quotidien, à hauteur de la deuxième travée de la nef de gauche (*fig. 5*). Cette embrasure formée par un arc brisé simple est conservée aujourd'hui, mais l'agrandissement de l'église par son chevet et la construction d'autres chapelles adossées à la nef latérale ont entraîné son abandon. Elle s'est retrouvée insérée dans l'église, devenant l'accès à l'une des chapelles dédiée aux « Cinq Plaies du Christ ». Cette nouvelle distribution rendit obligatoire l'ou-

verture d'un nouveau portail nord. Le seul espace restant était le chevet de l'église lui-même. Ainsi, on créa une structure insolite où le portail de plus grande envergure artistique se retrouve presque encastré dans le chevet de l'église.

En revanche, la façade sud remplissait une fonction civile et un rôle de représentation puisqu'on y accédait aux appartements royaux (*fig. 6*). Par conséquent, la nouvelle distribution de l'église et l'établissement d'une résidence royale au sein de l'édifice conventuel modifiaient l'emplacement du portail principal vers le côté nord, où il est inséré dans le corps du chevet.

Le portail, ouvrage en pierres régulières, se présente comme un bloc autonome, selon le type commun à l'époque. Il est encadré de deux puissants contreforts entaillés qui ont accueilli autrefois les deux paires de figures sculptées, comme l'attestent les corbeaux et dais qui sont encore aujourd'hui conservés (*fig. 7*). Le portail proprement dit est couvert par six archivolttes définissant un accès en arc brisé. L'ensemble se termine par un arc en accolade présentant en son sommet un symbole marial traditionnel, le vase aux lys, ce qui illustre la dédicace de l'église à sainte Marie de Nieva<sup>25</sup>.



8. Couvent de Santa María la Real de Nieva, Chapiteaux à taillours continus du portail nord, xv<sup>e</sup> siècle.



9. Couvent de Santa María la Real de Nieva, Tympan du portail nord, xv<sup>e</sup> siècle.

Les archivolttes accueillent un important ensemble de motifs décoratifs propres au gothique classique. Elles reposent sur une série de grands chapiteaux accueillant en frise, ce qui rappelle les formules utilisées depuis le XII<sup>e</sup> siècle, comme on peut le voir sur le portail occidental de la cathédrale de Chartres ou sur l'église Notre-Dame du Fort d'Étampes en France. Elles présentent avec luxe de détails l'histoire de la Passion du Christ, depuis la Dernière Cène jusqu'à la Résurrection et le *Noli me Tangere*. Elles le font d'une façon simple et assimilable au premier coup d'œil, en concordance avec les techniques d'exposition pratiquées lors de la prédication selon les mêmes objectifs pédagogiques dans les deux cas (fig. 8).

Sur la partie correspondant aux jaillages, les douze piédestaux et douze daïs répartis en groupes de six de chaque côté sont les seuls restes d'un ensemble qui dut présenter les figures des apôtres, comme c'est couramment le cas sur d'autres portails. On voit enfin un linteau et un tympan qui abritent une série de figures aujourd'hui sans tête représentant un thème habituel dans les cathédrales espagnoles du XIII<sup>e</sup> siècle, le Christ arborant ses plaies en compagnie de la Vierge et de saint Jean comme intercesseurs (fig. 9).

On observe donc l'intention de représenter en un *unicum*, le cycle complet de la Passion et le Jugement Final, c'est-à-dire la Rédemption et le Salut, en regroupant donc les principaux thèmes du gothique classique. Cet élément trahit le caractère archaïque définissant l'ensemble de Santa María de Nieva. Il s'agirait d'un exemple tardif incluant des thèmes canoniques selon une formulation propre à une époque antérieure, fait commun aux entreprises éloignées des centres importants de création stylistique, que l'on pourrait qualifier de périphériques, et conduites à des dates tardives. Le résultat est une œuvre de grande originalité réunissant des formules déjà éprouvées, mais adaptées aux circonstances particulières de chaque cas, ce qui donne lieu à des ensembles synthétisant les réussites des générations précédentes.

Le lien entre la Passion du Christ et le Jugement Dernier se trouve déjà dans la Bible, *Actes des Apôtres* 17, 22-34, et dans d'autres textes de caractère liturgique<sup>26</sup>.

Le Jugement Dernier, où l'on juge les bonnes et les mauvaises œuvres de toute une vie, a exercé une telle pression sur les consciences de la société médiévale qu'il provoqua parfois des sentiments de panique. Les discours des prédicateurs, ayant pour principal objectif de préparer moralement les fidèles aux événements qui approchaient, y ont contribué. Ainsi, d'illustres prédicateurs comme saint Vincent Ferrier ont parcouru de vastes territoires de la géographie péninsulaire pour expliquer les trois événements de Jésus-Christ et le Jugement Dernier, développant particulièrement les peines de l'enfer que souffriraient ceux qui s'aveuglèrent dans le péché<sup>27</sup>. La réaction provoquée dans

la masse de la population est décrite par ses premiers biographes, et nous pouvons nous en faire une idée à partir du texte suivant de Huizinga :

« Là où il prêche, il faut une barrière de bois pour le protéger, lui et sa suite, de la pression de la foule, qui voudrait lui baiser la main et l'habit... et lorsqu'il parle du Jugement Dernier et des peines de l'enfer, ou des douleurs du Sauveur, il se met toujours à pleurer si fort, tout comme son auditoire, qu'il a besoin de garder le silence pendant longtemps avant que les sanglots ne se calment<sup>28</sup> ».

Nombre de ces discours publics avaient lieu sur les parvis des églises et des cathédrales, où la sculpture monumentale des portails complétait le contenu des prêches, et beaucoup de ceux-ci influèrent sur la conception iconographique des retables et des portails à thématique eschatologique.

Nous avons des témoignages d'une prédication de saint Vincent Ferrer à Santa María de Nieva en 1402, date où le couvent n'était pas encore entièrement construit. Cette visite attira une foule innombrable, comme le rapportent les chroniqueurs :

« La vénération du Sanctuaire est accrue par le fait que saint Vincent Ferrer est venu y prêcher, en l'an mil quatre cent deux, circonstance qui est tenue aujourd'hui dans une estime singulière : sa chaire est si vénérée par ses frères religieux qu'on en a vu parmi eux qui se déchaussaient pour y prononcer leur sermon<sup>29</sup> ».

Si l'on considère que, quelques années après cette visite, on entreprit des travaux sur le portail, il ne faut pas négliger une possible influence des sermons de saint Vincent et de son passage par Santa María sur sa configuration iconographique, où l'on constate une volonté de montrer l'implication directe de la figure du juif dans la Passion du Christ.

L'influence des sermons du frère dominicain sur l'iconographie du bas Moyen Âge a été mise en rapport avec plusieurs œuvres du milieu catalano-aragonais<sup>30</sup>. La prééminence du thème de la venue imminente de l'Antéchrist et du Jugement Dernier dans ses discours publics eut un grand impact sur la conscience des masses, accrue à la contemplation des images sculptées et peintes.

En outre, Frère Vincent entretenait un contact étroit avec Catherine de Lancaster, fondatrice du couvent. On sait qu'il a exercé une grande influence religieuse sur la reine, au point de supposer que ses ordonnances sur les juifs et les musulmans, publiées à Valladolid en 1412, sont liées aux sermons du frère dominicain sur la nécessité d'écarter les minorités religieuses dans toutes les villes du royaume pour éviter qu'elles soient en contact avec les chrétiens<sup>31</sup>. Les ordonnances réunissent toute une série de normes sur les relations entre membres des différentes confessions religieuses, leur lieu de résidence, ou les vêtements que musulmans et juifs devaient porter afin d'être identifiés<sup>32</sup>.



10. Couvent de Santa María la Real de Nieva, Chapiteaux à tailloirs continus du portail nord, xv<sup>e</sup> siècle.

Sur le portail de Santa María de Nieva les juifs sont emphatiquement distingués des autres figures dans les scènes d'arrestation du Christ, où ils sont désignés comme les responsables les plus directs. La situation sociale vécue en Castille à ce moment-là, la responsabilité directe de la reine dans la cohabitation nouvelle entre chrétiens, juifs et musulmans et sa condition de protectrice du couvent, trouvent peut-être un reflet dans les différentes images de ce portail. Bien que la reine soit morte en 1418 et qu'elle n'ait pas pu voir le résultat, il est probable qu'elle soit intervenue, conjointement avec les dominicains, dans sa conception iconographique. Cela ne serait pas surprenant car les pratiques dévotionnelles christocentées, fondées sur une méditation sur la souffrance du Christ dans les différents épisodes de la Passion, se sont répandues, surtout à la fin du Moyen Âge et dans les milieux féminins de haut rang social<sup>33</sup>. Par ailleurs, c'est dans ce contexte de dévotion que l'on constate une plus grande présence des juifs dans le développement des événements narrés. C'est dans ce sens que Joan Molina a suggéré la possibilité que les femmes de haute noblesse aient eu une grande part de responsabilité dans la promotion des images où le juif est un personnage principal de la Passion du Christ<sup>34</sup>.

Si l'on prête attention au lieu où ce cycle d'images se trouve exposé, sur le portail de l'église, et au public auquel il était destiné, nous pouvons dire qu'il y a eu une intention antijuive dans sa conception, destinée à susciter un sentiment de rejet envers ceux qui étaient qualifiés de déicides.

Sur les chapiteaux, on voit une large frise de reliefs représentant des scènes de la Passion du Christ, depuis la Dernière Cène jusqu'à la Résurrection. Le résultat est un cycle de la Passion complet. Ainsi, en raison du peu d'espace disponible sur le tympan, le caractère habituellement narratif de celui-ci se trouve transféré sur les chapiteaux, selon une formule semblable au modèle de Chartres – de l'exemple français sur l'exemple ségovien. Certes, on ne peut parler de sculptures isolées puisqu'aucune d'entre elles n'est indépendante du mur, mais dans certains cas le lien est si réduit qu'on pourrait y voir une certaine autonomie par rapport au cadre où elles sont placées. Ainsi, la liberté de mouvement, l'expressivité et l'exécution des scènes indiquent une chronologie tardive à l'époque médiévale et nous permet de les considérer comme quelque chose de plus qu'un haut-relief où le support physique est anecdotique.

Nous nous arrêterons ici sur les scènes qui présentent des manifestations d'antijudaïsme. Le récit des faits commence avec l'épisode de la Sainte Cène, précisément au moment où le Christ institue le sacrement de l'Eucharistie, prolongé par le Lavement des pieds, la Prière au jardin des oliviers, et l'Arrestation de Jésus. Tous les évangiles reprennent cette scène où Judas, accompagné de soldats et de gardes portant des lanternes, des flambeaux et des armes, s'apprête à arrêter Jésus pourvus de lanternes, de flambeaux et d'armes, comme le texte biblique le relate, arrêtent Jésus (fig. 10). Le bonnet pointu dont les soldats et les gardes sont couverts



11. Couvent de Santa María la Real de Nieva, Chapiteaux à tailleurs continus du portail nord, milieu du xv<sup>e</sup> siècle.

est caractéristique des juifs, ce qui les désigne de façon manifeste comme les responsables de cet événement<sup>35</sup>. On pourrait y voir une influence des prédications vincentines à Santa María et des ordonnances de Valladolid sur la manière dont les juifs et les musulmans devaient se vêtir afin que les chrétiens puissent les identifier<sup>36</sup>. Bien que l'application de ces normes ait été limitée, l'objectif n'était pas de transmettre une image fidèle à la réalité dans les représentations artistiques, mais de se servir d'un code iconographique compris par toutes les franges de la société, pour mettre en valeur le rôle joué par les juifs aux moments les plus dramatiques du récit évangélique<sup>37</sup>.

À travers certains traits stéréotypés comme un nez crochu et un type de bonnet pointu, les juifs sont présentés comme l'incarnation du mal et comme les responsables directs de la mort de Jésus-Christ. On mettait l'accent sur leur cruauté innée ce qui nourrissait la haine de la population chrétienne envers eux<sup>38</sup>.

La scène suivante est introduite par une figure debout qui pointe l'index de sa main gauche derrière elle, c'est-à-dire en direction de la scène d'arrestation, tout en semblant tenir quelque chose dans la main droite. Elle se trouve face à une autorité, représentée par un personnage assis sur un trône et escorté par des gardes (*fig. 11*). La position des jambes croisées donne à ce dernier un air aristocratique. Il s'agit d'un geste codifié à l'époque pour distinguer un personnage important exerçant une autorité, qu'elle fût civile, militaire ou religieuse. En outre, le couvre-chef qu'il arbore, en forme de petite mitre, le présente comme un évêque chrétien reprend une coutume pratiquée non seulement dans l'aire hispanique, mais aussi en France et aux Pays-Bas, où nous disposons d'un grand nombre d'exemples<sup>39</sup>.

Par ce langage, auquel le public de l'époque était habitué, on prétendait rendre la scène plus com-

préhensible aux récepteurs chrétiens en recourant à un répertoire symbolique qu'ils sauraient déjà identifier<sup>40</sup>.

La gestuelle des deux figures est le point essentiel de la scène. L'autorité pose la main droite sur la main gauche de l'autre personnage. Ce geste est bien connu dans l'iconographie comme un signe de protection<sup>41</sup>. Le Grand Prêtre protège Judas, le sac d'or dans une main, ce qui confirme le pacte qu'ils ont scellé. Ainsi, selon l'iconographie médiévale habituelle, on a altéré l'ordre des événements par volonté de mettre l'accent sur un moment plutôt que sur un autre.

Tous les évangiles situent la trahison de Judas avant le Lavement des pieds. Cependant, sur le portail elle a été placée à un moment postérieur, après tous les événements qui ont résulté de ce pacte, depuis la Prière au mont des Oliviers, le Baiser de Judas, jusqu'à l'Arrestation. Le geste de Judas montrant du doigt les personnages placés derrière lui est peut-être une manière de souligner les conséquences de la trahison.

C'est ensuite que se produisent le chant du coq et la présentation du Christ devant les autorités, ce par quoi la frise de reliefs s'achève de ce côté. La scène de la Flagellation ouvre la série d'images suivante, du côté opposé, à droite pour le spectateur (*fig. 12*). Après avoir cédé aux demandes des juifs qui ont préféré libérer Barrabas et crucifier Jésus, Ponce Pilate ordonne de le flageller. Le Christ apparaît à moitié nu, les mains liées autour de la colonne. De part et d'autre les sbires le fouettent. La contorsion de leurs corps et leurs mouvements violents suggèrent la sensation de mouvement et d'effort rendant l'événement plus réel, tout en soulignant le caractère maléfique des personnages. Deux figures supplémentaires clôturent la scène de part et d'autre, ce qui offre une composition très symétrique autour de la colonne faisant fonction d'axe. L'un d'eux est habillé des typiques habits juifs avec une tunique et un bonnet pointu, stéréotype très présent dans le langage plastique pour présenter les juifs comme des responsables directs de la Passion et de la Mort de Jésus-Christ.

Malgré l'absence d'élément permettant de les distinguer<sup>42</sup>, dans d'autres exemples du même thème on inclut aux côtés des bourreaux les figures d'Annas et de Caïaphas, ce qui montre une véritable intention de souligner le rôle joué par les juifs dans les épisodes de la Passion<sup>43</sup>.

La frise se poursuit avec le dénouement de la Passion, la Crucifixion, la Descente de Croix, l'Enterrement, la Résurrection, et finalement le *Noli me Tangere*. On peut affirmer que nous nous trouvons face à l'un des programmes de la Passion les plus complets recensant, avec force détail, les différents épisodes constitutifs du chapitre de la Passion et de la Résurrection. Par le biais des éléments architecturaux qui composent le portail, les artistes ont su adapter chacune des scènes à l'espace disponible. En outre, la succession des figures respectives dans un registre continu, sur la partie qui corres-

pond normalement aux chapiteaux des jambages, est une solution de grande originalité, permettant de développer un cycle plus complet que si l'on avait choisi de le faire sur le tympan.

Le caractère très narratif des différentes scènes se trouve en consonance avec la vocation pastorale des ordres mendiants. Il fait de l'ensemble iconographique un instrument didactique, de propagande, parfait. Il était probablement adressé aux fidèles qui, à en juger par l'emplacement de l'église et son agrandissement au XIV<sup>e</sup> siècle, entraient dans l'église par cette porte. Mais on observe aussi un certain intérêt porté à la mise en évidence des juifs dans les scènes les plus violentes, comme l'Arrestation et la Flagellation.

Le cycle d'images est complété par la représentation du Jugement Dernier sur le tympan, le linteau et les archivoltes. Y sont adjointes les figures des anges, des martyrs et de saints, parmi lesquels les fondateurs des ordres mendiants, saint Dominique et saint François, peuvent être distingués<sup>41</sup>.

D'un point de vue structurel, le portail obéit à une distribution canonique plus caractéristique du XIII<sup>e</sup> que du XIV<sup>e</sup> siècle, accusant un archaïsme qui s'étend à tout l'ensemble. Ce retour à la tradition peut s'apprécier aussi dans l'organisation du linteau. Tout comme dans les cathédrales du XIII<sup>e</sup> siècle, ce dernier est divisé en deux. À la gauche du spectateur, et à droite du Christ, la représentation du ciel se déploie, tandis que sur le

côté opposé les pécheurs subissent les tourments de l'enfer. Le relief du centre a été perdu, mais on peut supposer qu'il accueillait l'image de saint Michel pesant les bonnes et les mauvaises actions sur sa balance. Bien que ce soit l'une des parties les plus abîmées de la façade, on peut encore y percevoir l'entrée au Paradis conçue en accord avec les diktats stylistiques de l'époque, un arc brisé, et plusieurs moulures qui partent d'un chapiteau décoré de motifs végétaux.

En définitive, le portail de Santa María la Real de Nieva constitue une source de transmission de connaissances théologiques au sujet de la Passion du Christ et de son Retour destinées non seulement à endoctriner les fidèles, mais aussi à les diriger et à leur montrer le chemin à suivre pour obtenir la rédemption en sachant quelles sont les conséquences de leur comportement. Si nous tenons compte du fait que l'agrandissement du chevet a débuté en 1414 et duré jusqu'en 1432, date où, selon l'inscription insérée dans l'un des piliers, les chapelles de la croisée ont été achevées, nous pouvons considérer cette dernière date comme le point de départ des travaux du portail. Le rôle accordé au thème de la Passion et à l'eschatologie doit être mis en relation avec la mentalité de la société médiévale, où les prédications de saint Vincent Ferrer sur une large étendue du territoire péninsulaire ont eu un grand poids. Ainsi, la population était habituée à ce type de discours qu'elle pouvait visualiser dans les représentations

artistiques des églises. Par ailleurs, en présentant les juifs comme les responsables de la mort du Christ, on constate une dualité d'attention à l'adresse du public contemporain. On appelle les juifs à la conversion parce que le Jugement Dernier approche, et on crée à la fois une certaine animosité parmi les chrétiens envers ceux qui sont considérés comme les responsables du crime divin.

L'iconographie de ce portail de grande beauté est aussi bien située dans l'histoire, ce qui accroît sa force et sa portée dans l'histoire stylistique comme dans l'histoire des formes plus généralement.

Traduit de l'espagnol  
par Cécile Vincent-Cassy

## NOTES

1. Au Concile de Vienne (1311-1312) on encourage la création de chaires de langues orientales. L'hébreu est étudié dans certaines *studia* dominicaines : G. Dahan (dir.), *Le brûlement du Talmud à Paris 1242-1244*, Paris, 1999, p. 14. Dans le même volume, A. Tuilier, « La condamnation du Talmud par les maîtres universitaires parisiens, ses causes et ses conséquences politiques et idéologiques », p. 59-78.
2. À titre d'exemple, la scène racontée dans *l'Exode*, 17, 10-14, où Moïse levait les bras pour remporter la victoire dans la bataille contre les Amalékites est représentée chez les chrétiens tout comme chez les juifs. Il s'agissait d'une formule connue des deux groupes. Une représentation de Moïse aux bras soutenus par Aaron et Hur se trouve dans un manuscrit hébreu du XIII<sup>e</sup> siècle (British Museum, Add. Ms. 11639, f<sup>o</sup> 525 v<sup>o</sup>), bien que, logiquement, la position des bras ouverts – allégorie de la croix – s'y trouve transformée en un geste d'oraison, les mains jointes. L'intérêt réside dans la représentation d'une iconographie commune aux deux groupes récepteurs, visant à être compréhensible par eux deux. Sur cette question, entre autres, S. Caballero Escamilla, « Fray Tomás de Torquemada, iconógrafo y promotor de las artes », *Archivo español de arte*, tome 82, n<sup>o</sup> 325, 2009, p. 19-34.
3. L. Brugger y Y. Christe, *Bourges. La Cathédrale*, Orléans, 2000.
4. Guillaume de Bourges fut un juif converti qui fut diacre de la cathédrale de Bourges. Dans son œuvre pastorale, il mêlait des citations talmudiques et bibliques pour rendre son discours compréhensible aux membres des deux religions. En tenant compte de sa maîtrise de la littérature rabbinique, on a suggéré l'hypothèse qu'il ait pu être le concepteur du programme de la façade occidentale de la cathédrale. *Ibidem*, p. 269.
5. G. I. Langmuir, « Absence d'accusation de meurtre rituel », *Cahiers de Fanjeaux, Juifs et judaïsme de Languedoc*, 1977, p. 235-249.
6. Sur l'image du juif en Espagne, voir P. Rodríguez Barral, *La imagen del judío en la España Medieval. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*, Barcelone, 2009.
7. Voir la réédition du livre de B. Blumenkranz, *Les auteurs chrétiens latins du Moyen Âge sur les juifs et l'antijudaïsme* (préface de G. Dahan), Louvain, 2007. Sur l'antijudaïsme dans l'art, voir l'ouvrage classique du même auteur, B. Blumenkranz, dans sa traduction italienne qui contient une intéressante introduction de Chiara Frugoni, *L'ebreo medievale nello specchio dell'arte cristiana*, Rome, 2003.
8. G. Dahan, « Exégèse et polémique dans les Commentaires de la Genèse d'Étienne Langton », *Les juifs au regard de l'histoire. Mélanges en l'honneur de Bernhard Blumenkranz*, Paris, 1985, p. 129-149.
9. F. Joubert, *La sculpture gothique en France : XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, 2008, p. 76.



12. Couvent de Santa María la Real de Nieva, Chapiteaux à tailloirs continus du portail nord, XV<sup>e</sup> siècle.

10. L. Pressouyre et D. Prigent, « Un Jugement dernier à Fontevraud », *303, Arts, Recherches et Créations*, 67, 2000, p. 147-151.

11. *Ibidem*, p. 150.

12. Sur les usages liturgiques des divers espaces de l'architecture médiévale, voir les différentes études de l'œuvre collective dirigée par P. Piva (Dr.), *Art médiéval, les voies de l'espace liturgique*, Paris, 2010. Pour le sujet qui nous occupe, le chapitre présentant un intérêt particulier est celui de : Bruno Boerner, « L'iconographie des portails sculptés des cathédrales gothiques : les parcours et les fonctions rituels », p. 221-261.

13. Voir les commentaires sur la question de J. Baschet, *L'iconographie médiévale*, Paris, 2008, p. 79 et sq.

14. La présence du Jugement Dernier sculpté sur l'un des portails intérieurs de l'église est attestée par plusieurs exemples, comme un texte du XVIII<sup>e</sup> siècle contenant un journal de voyage de Mrs. Cradock visitant l'abbaye de Saint-Florent de Saumur en 1785. Celle-ci décrit une scène correspondant à un Jugement Dernier dans la nef de l'église. Cité par L. Pressouyre et D. Prigent, 2000, *op. cit.* à la note 9, p. 150.

15. De fait, le moment où les ordres mendiants s'installent dans les villes coïncide avec le développement spectaculaire du jubé, ce qui nous permet de nous faire une idée de leur signification dans le cadre de la prédication médiévale. Certaines des scènes qui y sont incluses sont même étranges sur le plan de l'iconographie contemporaine, et on a signalé que la prédication en était une source d'inspiration possible. F. Joubert, *Le Jubé de Bourges, Les dossiers du Musée du Louvre*, Paris, 1994.

16. Cité par F. Joubert, 2008, *op. cit.* à la note 8, p. 77.

17. J. Sánchez Herrero, « Desde el cristianismo sabio a la religiosidad popular en la Edad Media », *Clío & Crimen*, n° 1, 2004, p. 305-335.

18. M. López Díez, *Las Trastámara en Segovia. Juan Guas, maestro de obras reales*, Ségovie, 2006, p. 216.

19. J. Baschet, « Inventiva y serialidad. Por una aproximación iconográfica ampliada », *Relaciones*, 77, vol. XX, Paris, 1999, p. 51.

20. Archivo Histórico Nacional, *Clero, Códices*, 925 (Donation de Catherine de Lancaster, cédule du 1-VII-1429) et Liase 6.292 (Donation de Doña María). Voir F. M. de los Hoyos, *Registro documental*, III, Valladolid, 1963. L'enfant Don Alfonso confirme aussi des privilèges pendant son règne, M. S. Martín Postigo, « Diez documentos de D. Alfonso como rey de Castilla a lugares y monasterios de la actual provincia de Segovia (1467-1468) », *Homenaje a Fray Justo Pérez de Urbel, O. S. B.*, Abbaye de Silos, 1976, p. 483-512. Cité dans M. López Díez, 2006, *op. cit.* à la note 16, p. 217. Postérieurement Henri IV octroya d'autres privilèges, et les Rois Catholiques les confirmèrent tous.

21. En 1441 le prince Henri y rejoignit sa mère Doña María. *Ibidem*, p. 217.

22. F. Chueca Goitia, *Casas reales en Monasterios y Conventos españoles*, Bilbao, 1982.

23. A. Romeu de Armas, *Itinerario de los Reyes Católicos 1474-1516*, Madrid, 1974, p. 41 et 211-212.

24. Plusieurs auteurs ont mis en garde contre la simplification de cette expression. Pour ne citer que l'un des textes les plus récents, voir J. Baschet, *op. cit.* à la note 11, surtout p. 25-64.

25. Ángel de Apráiz mit en relation la dédicace de l'église Santa María de Nieva avec la Navarre. De fait, sur l'autel principal de l'église, du côté du chapitre, on conserve l'arc sépulcral de la reine Blanche de Navarre, épouse du roi Jean II de Navarre, lui-même neveu du roi Henri III de Trastamare, l'un des fondateurs du couvent de Santa María de Nieva de Ségovie. A. de Apráiz, « La Virgen de Nieva y su relación con Navarra », *Estudios Segovianos*, T. 2, Ségovie, 1949.

26. Fabienne Joubert cite la liturgie dionysienne ; au moment de la fête de saint Denis, on évoquait le lien entre la Passion du Fils et les desseins du Père, F. Joubert, 2008, *op. cit.* à la note 8, p. 108.

27. Sur la prédication de saint Vincent Ferrier on trouve une abondante bibliographie dont nous mentionnons les études suivantes, J. M<sup>e</sup>. Millás Vallicrosa, « San Vicente Ferrer y el anti-semitismo », *Seferad* X, 1950, p. 182-185 ; J. M<sup>e</sup>. de Garganta y

Vicente Forcada, *Biografía y escritos de San Vicente Ferrer*, Madrid, 1956 ; J. M<sup>e</sup>. Millás Vallicrosa, « En torno a la predicación judaica de San Vicente Ferrer », *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXLII, 1958, p. 189-199 ; P. M. Càtedra, *Los sermones atribuidos a Pedro Marin. Van añadidas algunas noticias sobre la predicación castellana de San Vicente Ferrer*, Salamanca, 1990 ; *Idem*, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media. San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412)* Salamanca, 1994.

28. « Allí donde predica es necesario un valladar de madera para protegerle con su séquito de la presión de la muchedumbre, que quisiera besarle la mano o el hábito... y cuando habla del Juicio Final y de las penas del infierno, o de los dolores del Salvador, prorrumpe siempre, tanto él como sus oyentes, en tan gran llanto, que necesitaba permanecer en silencio mucho tiempo hasta que el llanto se calmara », J. Huizinga, *El Otoño de la Edad Media*, Madrid, 1984, p. 18.

29. « Añade veneración al Santuario, el aver predicado en el año de mil quatrocientos e dos, San Vicente Ferrer, circunstancia que oy se estima con singular aplauso : y el púlpito es tan venerado de los religiosos sus hermanos que ha avido quien para predicar en él se descalzó », Texte écrit par Fernández Monjaraz. Recueilli par A. Sánchez Sierra, *El Monasterio de Santa María la Real de Nieva*, Ségovie, 1983, p. 108.

30. Voir les commentaires sur ce point dans la thèse doctorale de P. Rodríguez Barral, *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*, dirigée par Joaquín Yarza. Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, déjà publiée.

31. A. Echevarría Arsuaga, *Catalina de Lancaster*, Madrid, Nerea, 2002, p. 150.

32. Bien que dans quelques zones géographiques, dès le XIII<sup>e</sup> siècle les juifs portaient probablement un signe distinctif, la rota, cette coutume ne fut pas généralisée avant le deuxième tiers du XIV<sup>e</sup> siècle, comme par exemple en Catalogne. D. Sansy, « Paul Chrétien et la rota des juifs de France », N. Gonthier (dir.), *L'exclusion au Moyen Âge*, Actes du colloque international organisé les 26 et 27 mai 2005, *Cahiers du Centre d'Histoire médiévale*, n° 4, Lyon, Université Jean Moulin-Lyon III, p. 27-42.

33. J. Molina Figueras, « La imagen y su contexto. Perfiles de la iconografía antijudia en la España Medieval », *Girona a l'Abast XII*, 8 mars 2007, p. 61.

34. *Ibidem*.

35. Judas incarne l'image négative des juifs. L'équation Iudas-Judeï fut déjà utilisée par la patristique. P. Rodríguez Barral, « El recurso al judío deicida : un punto de encuentro entre el drama y las artes visuales en la Valencia de la Edad Media final », J. L. Sirena (ed.) *Estudios sobre teatro medieval*, Valence, 2008, p. 162.

36. « Otrosy, que ningunos ni algunos judíos de mis regnos e sennerios, de oy en dies días en adelante, non trayan capirotos con chinas luengas, salvo que sean las chinas cortas, fasta un palmo, fechas a manera de embudo, de cuerno cosydas en derredor hasta la punta... », Bibliothèque du Monastère de San Lorenzo de El Escorial, Ms. Z-1-6 (XV<sup>e</sup> siècle), f<sup>o</sup> 139<sup>v</sup>-142<sup>r</sup>. Recueilli par Ana Echevarría Arsuaga, *Catalina de Lancaster...* *op. cit.* à la note 29, p. 153.

37. J. Molina Figueras, « La imagen y su contexto... », *op. cit.* à la note 31, p. 64.

38. La liste d'études sur l'image du juif est de plus en plus abondante. Pour une approche générale du sujet, J. María Monsalvo, « Mentalidad antijudia en la Castilla medieval » en *Xudens e Conversos na Historia I : Mentalidades e Cultura* (Ribadavia 14-17 octobre 1991), Orense, 1994, p. 21-84. E. García Montenegro, « La imagen del judío en la España medieval », *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie III, Historia Medieval, T. 11, 1998, p. 11-38 ; M. Camille, *El idolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el arte medieval*, Madrid, Akal, 2000, en concreto p. 182-197 ; J. Molina i Figueras, « Las imágenes del judío en la España Medieval », *Memoria de Seferad*, Sociedad Estatal para Acción Cultural Exterior, Tolède, Centre Culturel San Marcos, octobre 2002-janvier 2003, p. 373-385 ; J. Valdeón Baroque, *Judíos y conversos en la Castilla medieval*, Valladolid, Ámbito, 2004 ; *Idem*, *El chivo expiatorio : judíos, revueltas y vida cotidiana en la Edad Media*, Valladolid : Ámbito (2<sup>a</sup> edición), 2004 ; J. Molina, « La imagen y su contexto... », *op. cit.* à la note 31.

39. J. Yarza Luaces, « Del alfaquí sabio a los pseudo-obispos : una particularidad iconográfica gótica », *Sbarq al-Andalus*, 10-11 (1993-1994), *Homenaje a María Jesús Rubiera Mata*, p. 749-776.

40. J. Molina i Figueras, « Las imágenes del judío en la España medieval », *Memoria de Seferad...* *op. cit.* à la note 37.

41. Par exemple, on le voit dans *La trahison de Judas* de Giotto à la chapelle Scrovegni de Padoue. M. Barasch, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Madrid, 1999, p. 163-176.

42. Le personnage couvert d'un bonnet nient une sorte de crosse indiquant peut-être sa condition de dirigeant de la Loi mosaïque. Il est démontré que les autorités des autres religions étaient représentées avec les attributs des évêques chrétiens, comme la mitre, afin de faciliter la compréhension du contenu de tout type de public. R. Mellinkoff, « Christian and Jewish mitras : a paradox » en *Florilegium in honorem C. Nordenfalk*, Estocolmo, 1987, p. 145-158 ; J. Yarza, « Del alfaquí sabio... », *op. cit.* à la note 36.

43. Voir la scène de la *Flagellation du Livre d'Heinrich de Marie de Navarre* conservé à la Bibliothèque Marciana de Venise. Cité par J. Molina Figueras, « La imagen... », *op. cit.* à la note 31, p. 57.

44. Limités par l'espace, nous ne pouvons pas développer l'analyse du Jugement Dernier de Santa Maria la Real de Nieva, qui sera présentée ailleurs. Nous avons ici choisi de nous concentrer sur les scènes incluant des représentations de juifs.

## ABSTRACT

### Sonia Caballero: Thoughts on Medieval Preaching, Anti-Judaism and Art

The article deals with sermons addressed to the Jewish community at the end of the Middle Ages, as well as the instruments used by the Church in order to obtain their conversion, and, at the same time, encourage within the general population a feeling of animosity towards them. These feelings brought about acts of violence and subsequently the expulsion of the Jews. The article specifically studies a doorway, from the end of the Spanish Gothic period, which belonged to the church of the Dominican convent of Santa Maria la Real de Nieva (Segovia), and which was linked to the preaching of Saint Vincent Ferrier and to the patronage of the Queen Catherine of Lancaster.

Sonia Caballero, Professeur d'histoire de l'art, Université de Grenade, Département d'histoire de l'art, Campus de la Cartuja s/n, 18071 Grenade Espagne