

ÉRASE UN HOMBRE A UNA NARIZ PEGADO. LA FISIOGNOMÍA DEL JUDÍO EN LA BAJA EDAD MEDIA

Carlos Espí Forcen
Universidad de Murcia

*“Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado [...]”*

Francisco de Quevedo.

En estos términos se burla Quevedo del tamaño de una nariz en un poema que ha sido tildado de antisemita (Molho, 1982: 57-79). Si hay un elemento que destaca peyorativamente en la representación del judío a lo largo de su historia, éste no es otro que una monstruosa nariz. La hipertrofia nasal no fue siempre un signo distintivo del hebreo, en la Antigüedad tardía y en la Alta Edad Media los judíos se representaron de forma neutral. Es a partir de la Baja Edad Media cuando asistimos a un viraje en la concepción de los judíos que irá deformando progresivamente su fisionomía.

El nuevo papel que jugaron los judíos como prestamistas en una economía emergente a partir del siglo XII, fue un factor determinante para la deformación de la percepción del judío en la mentalidad cristiana. La transformación de una economía rural a una economía urbana y capitalista en la Baja Edad Media hizo del pecado de la avaricia la mayor preocupación en el alcance del ideal cristiano. Emerge un punto de vista maniqueo entre el buen obrar del agricultor y el del nuevo y malvado comerciante. En estos nuevos tiempos el que peor parado salió fue el judío: se adaptó a la perfección al cambio económico, cumpliendo la labor de mercader y prestamista, pero al mismo tiempo se granjeó la fama de usurero y explotador. Es en la Baja Edad Media cuando podemos hablar con propiedad de un fenómeno antisemita. Éste se debió a los cambios económicos y al nuevo papel que el judío cumplió en la sociedad (Little, 1978: 19-57). Curiosamente, puede afirmarse que las imágenes de mayor carácter antisemita son las que aparecen en Actas Notariales. Entre los documentos que atestiguan los préstamos de los judíos en la Corona de Aragón, podemos encontrar dibujos espontáneos en los que

los judíos portan una deformación de rasgos impensable en el arte oficial (Olich i Castanyer, 1985; Terol i Reig y Ferre i Puerto, 1993: 57-62; Llop Jordana, 1999: 75-87; Llobet i Portella, 2004). La imagen más conocida de una caricatura en unas actas notariales es probablemente la que se encuentra en el rollo de Exchequer, libro de cuentas inglés de 1233. La escena está dominada por un rey de tres caras, parodia de la Trinidad y alusión al Anticristo, que ha sido identificado como Isaac de Norwich, un judío prestamista que era de los judíos más ricos de esta ciudad en el siglo XIII. La presencia del Anticristo comulga con la idea cristiana de que los judíos se aliarían a las fuerzas del Anticristo al final de los tiempos para derrotar a los ejércitos cristianos al confundirlo con su esperado Mesías (Gow, 1995: 23-53; Higgs Strickland, 2003: 226-239). Otros demonios aparecen por la escena y un personaje con una balanza indica que se trata de un contexto de intercambios comerciales. Una pareja de judíos queda ridiculizada a través de su nariz, de la que un demonio se mofa abiertamente señalándolas con el dedo índice. El nombre de los judíos está también escrito en la caricatura: Moisés Mokke, un judío prestamista de Norwich, del que sabemos por otros documentos que había sido colgado en 1242; y Aveghaye (probablemente Abigail). Moisés Mokke lleva el *pileum cornutum*, en este caso al estilo de embudo invertido, que los judíos habrían de llevar puesto para diferenciarse de los cristianos después del IV Concilio de Letrán de 1215 (Grayzel, 1966: 309; Singermann, 1915; Kisch, 1957: 89-146; Cutler, 1970: 92-116; Sansy, 2001: 15-36). El énfasis de la caricatura recae sin embargo sobre la supuesta nariz de usurero; de hecho, los rostros de muchos demonios de la escena aparecen deformados por medio de una gigantesca y puntiaguda nariz (Camille, 1989: 182-184).

En el ámbito hispánico encontramos también escenas en las que el judío desarrolla intercambios monetarios. Las ilustraciones de los manuscritos de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X, el sabio, suponen una fuente muy copiosa de imágenes de judíos en el siglo XIII. La Cantiga número veinticinco cuenta la historia de un buen cristiano que se quedó sin dinero y tuvo que pedir un préstamo a un judío. La escena del préstamo muestra al judío separando unas cuantas monedas de sus abundantes riquezas para posteriormente entregárselas al cristiano en una bolsa. El judío de barba y gorro apuntado tiene una desmesurada nariz aguileña que le deforma el rostro y contrasta brutalmente con la menuda nariz del cristiano.

El pueblo cristiano era consciente de que la práctica judía de la “usura” provocaba una explotación económica cristiana por parte de los judíos. La situación estaba

propiciada por la protección que recibieron los hebreos de reyes y señores. Siempre que podían, los cristianos reaccionaban contra esta protección haciendo caso omiso de las leyes que prohibían la coacción a los judíos. El papel que la sociedad medieval había designado a los hebreos les hizo pagar en muchas ocasiones un precio demasiado caro. El rey los protegía como garantía de una constante fuente de ingresos para las arcas de la Corona. Si necesitaba más dinero, aumentaba los impuestos, lo que conllevaba que los judíos aumentasen a su vez el interés de sus préstamos. Esto último afectaba directamente al ciudadano cristiano. Es cierto que los cristianos no podían atacar directamente al rey, pero sí que podían hacerlo a través de sus ofensivas contra los judíos. Los últimos fueron las cabezas de turco de las irregularidades que presentaba el complejo sistema económico medieval (Nirenberg, 2001: 102-134).

La epístola que el talmudista provenzal del siglo XIII Jacob ben Elijah escribió a su sobrino converso Pablo Christiani supone un intento de justificación del prestamismo. Jacob ben Elijah recriminaba a su sobrino y anterior discípulo en los siguientes términos:

“Nos has hecho asimismo odiosos a los ojos de las masas al sacar la cuestión del dinero. Pero sabes que la gente de Edom [...] corre tras el oro y la plata y su voracidad es insaciable. [...] Es cierto que entre los judíos del Este, cada hombre vive del trabajo de sus brazos [...]. Es diferente en nuestros países, pues en lo que concierne a nuestros reyes y príncipes, el único pensamiento que les mueve es del de acosarnos y limpiarnos de nuestro oro y plata [...]. Y considera también esta corte de Roma de la que son súbditos todos los cristianos [...], todos ansían con avaricia el beneficio, enviando recaudadores para sacarle el dinero a la gente [...]. En cuanto a nosotros, ¿qué tipo de vida tenemos?, ¿cuál es nuestra fuerza y nuestro poder? Debemos estar agradecidos a Dios por haber multiplicado nuestras riquezas, pues esto nos permite proteger nuestras vidas y las de nuestros hijos, así como mantener alejados a nuestros perseguidores.” (Poliakov, 1977: 20-21, 234-236).

Bien por no tener otra opción en la estructura socio-económica vigente, o bien por ánimo de lucro, los judíos se dedicaron frecuentemente a actividades de préstamo. La presencia de los judíos, junto con sus extorsiones financieras, despertó un miedo y

rechazo en la mayor parte de la población cristiana. Por ello inicia el clero una campaña de protección de los cristianos, acompañada de una vejación y hostilidad hacia el judaísmo. Los preceptos antisemitas del IV Concilio de Letrán también tenían algo que decir al respecto. En su intento de evitar la usura, el concilio llega a amenazar con la excomunión a aquellos cristianos asociados con judíos prestamistas (Nelson, 1969: 16).

La condena de la usura judía se llevará a cabo en muchas imágenes cristianas. De este modo, existen representaciones inglesas medievales de la boca del infierno, que contienen la figura de un judío con una bolsa de dinero, se confirma así que fue su actividad como usurero la que le hizo ganarse un espacio en ese lugar (Higgs Strickland, 2003: 124). Las Biblias moralizadas contienen un buen número de imágenes de condena de la usura de los judíos. Muchas de las miniaturas inciden en categorizar al judío como un ser avaricioso y ambicioso: un hebreo con la bolsa de dinero en la mano aparece en una imagen como alegoría del pecado; otra miniatura equipara la adoración judía de falsos ídolos con su admiración por el ídolo del dinero; existen por último imágenes admonitorias a príncipes y señores sobre los inconvenientes de la tolerancia del prestamismo (Lipton, 1999: 38-42, 46-47).

Otro de los campos de cultivo del antisemitismo además de la labor de prestamistas fue la acusación de Deicidio. Bajo la óptica teológica cristiana, los judíos poseían en la Baja Edad Media una absoluta culpabilidad en la muerte del Mesías, quedando los romanos por lo tanto eximidos de culpa. Dicha culpabilidad trajo consigo la idea de que, si los judíos de antaño habían matado a Jesús, los judíos medievales querían seguir matándolo por su propia naturaleza Cristocida, heredada de sus antepasados desde el momento de la Crucifixión. Puesto que Jesús había sido crucificado hacía ya mucho tiempo, los judíos medievales habrían de buscar substitutos sobre los que reinterpretar la Pasión. La crucifixión y tortura de un inocente niño cristiano parece que fue la opción más cruel que los cristianos pudieron encontrar y ésta fue la que más utilizaron para acusar una y otra vez a las comunidades judías.

En la Baja Edad Media se creía efectivamente en la naturaleza infanticida de los judíos; de hecho, en las mismas *Cantigas de Santa María* podemos encontrar varias leyendas en las que los judíos asesinan niños sin piedad. Una de las más conocidas es la leyenda de un niño judío que es lanzado por su padre a un horno en llamas, historia que se relata en la Cantiga número cuatro. De origen griego, llega a occidente a través de *De gloria martyrum* de Gregorio de Tours (Rubin, 1999: 7-39). La leyenda cuenta la historia del hijo de una familia judía que va a la escuela con cristianos. Un día van todos

a oír misa y junto con el resto de sus compañeros, el niño judío toma la comunión. Al regresar a casa cuenta a sus padres lo que ha hecho, provocando en su padre una incontenible furia que hace que el progenitor arroje a su propio hijo a un horno en llamas. La madre queda aterrorizada y denuncia a gritos por el vecindario el vil acto que su marido acababa de cometer. A su auxilio acudirán muchos cristianos que al llegar a la casa del judío, abren el horno y descubren en éste al niño totalmente ileso. A la pregunta de cómo era posible que no se hubiese quemado, el niño responde que fue esa bella señora con un niño en su regazo, que había podido ver en la iglesia mientras tomaba la comunión, la que lo cubrió con su manto salvándole del fuego. Ante el irrefutable milagro mariano, el hijo y la madre de la familia judía se convertirán al cristianismo. Al padre le espera en cambio un final trágico: será lanzado al mismo horno en el que había metido a su hijo, pero en esta ocasión nadie acudirá a socorrerle (Rodríguez Barral, 2007: 218-223).

Lo que más nos llama la atención de la Cantiga número cuatro es la miniatura que la ilustra. Observamos una fuerte hostilidad hacia la figura del infanticida: su rostro queda duramente contrapuesto a la ausencia de caricaturización del resto de su familia. La maldad del padre se sitúa aquí en el polo opuesto a la inocencia de madre e hijo a través de recursos pictóricos. El padre, como otros muchos judíos que aparecen en las *Cantigas de Santa María*, es casi un modelo recopilatorio de rasgos peyorativos antisemitas: enmarañada barba, gorro apuntado y una nariz con forma de tubérculo, negatividad que queda reforzada por la brutalidad de su acción al echar a su propio hijo al horno con irrefrenable desdén.

Vikki Hatton y Angus Mackay (1983: 189-199) se propusieron refutar la tesis de la fuerte carga antisemita de las *Cantigas* establecida previamente por Albert I. Bagby (1971: 670-688). Rebatieron a Bagby con distintas razones con el fin de defender el mito alfonsí de un marco idílico de convivencia entre culturas y credos divergentes. Entre los motivos ofrecidos por Hatton y Mackay para concluir una ausencia de antisemitismo en las *Cantigas* hay dos que merecen una especial atención. Defienden estos autores que no hay ninguna referencia en las *Cantigas* a historias de asesinato ritual judío a diferencia de otras partes de Europa donde éstas sí aparecen (Hatton y Mackay, 1983: 196). Lo que obvian es, sin embargo, la referencia explícita al asesinato ritual en el código civil alfonsí de las *Siete Partidas* (Carpenter, 1986: 29).

El razonamiento más contundente en favor de la teoría de Hatton y Mackay sobre la ausencia de antijudaísmo en las ilustraciones de las *Cantigas* consiste en la frecuencia

con la que los judíos son representados en el arte europeo medieval bajo su negativo modelo iconográfico. Se crea así un ejemplar caricaturesco que lo único que pretendería es la identificación de los personajes como judíos. Hasta tal punto responderían las miniaturas a una tradición establecida, continuarían argumentando dichos autores, que en los mismos manuscritos hebreos es posible encontrar a los judíos representados con los mismos rasgos peyorativos (Hatton y Mackay, 1983: 194).

Dwayne Carpenter (1998: 18) ha establecido ya la inconsistencia de este último punto en base a que la frecuencia de un estereotipo negativo no es razón suficiente para privarle de la hostilidad que contiene. Si en los propios manuscritos hebreos los judíos aparecen asimismo representados conforme al mentado estereotipo peyorativo, esto se debió en primer lugar, a que la mayoría de estos manuscritos estaban ilustrados por artistas cristianos (Epstein, 2002: 39-42) y por otro lado, a la resignada asimilación judía de un estereotipo creado para ella por parte de la sociedad cristiana dominante. Sander L. Gilman (1985: 150-162) ha demostrado como los judíos del siglo XIX, influidos por el imperante dominio cristiano, llegaron a aceptar y admitir el estereotipo peyorativo que la sociedad cristiana con la que convivían había creado para ellos con el fin de evitar la emancipación judía. Dada la mayor frecuencia de ingresos judíos en hospitales psiquiátricos respecto a la población cristiana, se gestó la idea de que los judíos tenían una mayor tendencia natural hacia la locura. Paradójicamente este hecho derivaba del mayor poder adquisitivo judío, que le otorgaba la oportunidad de ofrecer un mejor cuidado a los enfermos mentales de su casta social. Lo ocurrido en el siglo XIX es aún más válido si cabe en el contexto de la sociedad de la Baja Edad Media.

Pamela A. Patton (2007: 233-256) ha hecho hincapié en la diferencia existente entre la carga antisemita de los textos de las *Cantigas* con respecto a sus ilustraciones, entre las que hay un intervalo de tiempo de al menos quince años. Si bien los textos de las *Cantigas* no presentan una especial virulencia contra los judíos, fruto quizás de la clamada tolerancia de Alfonso X, sí que lo harán las imágenes que las ilustran. Piensa Patton que las imágenes de las *Cantigas* responderían a la visión popular que la sociedad castellana tendría de los judíos reflejada en Gonzalo de Berceo, de mayor divulgación en la Baja Edad Media que las *Cantigas* de Alfonso X el Sabio. Peter Klein (2007: 341-364) es de la opinión de que, si bien la política alfonsí fue bastante tolerante respecto a los judíos a lo largo de su reinado, observamos un fuerte recrudecimiento hacia el final del mismo, lo que explicaría probablemente la hostilidad de las imágenes de las *Cantigas*.

A partir de la proclamación del dogma de la transustanciación en 1215 en el IV Concilio de Letrán, emerge un sustituto idóneo a los niños cristianos con el que los judíos podrían supuestamente reinterpretar la Crucifixión de Cristo, este no es otro que el mismo cuerpo de Cristo: la Eucaristía. Si tras la consagración la hostia se convertía, al menos en sustancia, en el verdadero cuerpo y sangre de Cristo, los judíos podrían utilizarla para infligir una vez más al Mesías los escarnios que había sufrido hasta su muerte (McCue, 1968: 385-430; Macy, 1984; Mazza, 1999; Saxon, 2006).

Efectivamente, en la Baja Edad Media existía la creencia de que los judíos ansiaban hacerse con hostias consagradas cristianas para poder renovar sobre ellas la Pasión de Cristo. Escenas de judíos profanando hostias aparecen en diversos retablos bajomedievales en toda Europa. La historia típica implicaba que un judío se había hecho con una hostia como pago por la devolución del manto que una cristiana habría empeñado. Una vez con la hostia, el judío procedería supuestamente a profanarla de diversos modos: con un cuchillo, una espada, un martillo o arrojándola a un caldero de agua hirviendo. Fruto de los ataques, la hostia sangraría y revelaría que efectivamente contenía el cuerpo de Cristo (Rubin, 1999). Los retablos que representan la profanación de la hostia condenan abiertamente al prestamista judío. El hecho de que se le presente utilizando estratégicamente su, ya de por sí mal vista, gestión comercial con el fin de provocar abusos sobre el cuerpo de Cristo, no contribuía precisamente a su integración en la sociedad. Estas pinturas sobre la profanación de la hostia unían inexorablemente una vez más a los judíos con los pecados de la usura y de la avaricia.

En la Corona de Aragón se produjeron al menos cuatro retablos durante la segunda mitad del siglo XIV y la primera mitad del XV en los que se incluyen representaciones de profanaciones de hostias por judíos (Meleró Moneo, 2002-2003: 21-40 ; Rodríguez Barral, 2006: 279-348; Favá, 2005-2006: 105-121). El conocido como retablo de Sijena posee una *predella* con una escena en la que un judío de cubierta azul y barba blanca recibe la hostia de una cristiana a cambio de su abrigo. Una vez en su casa, la acuchilla sobre una mesa y viendo que no puede destruirla, la arroja a un caldero de agua hirviendo, tras lo que se transforma en el niño Jesús. El discurso de la profanación de la hostia por judíos había arraigado ya con fuerza y subyacía presente en la mentalidad popular. Por estos años se trasladará de la leyenda a la realidad y se utilizará contra los judíos del reino en varias ocasiones (Miret y Sans, 1911-1912: 59-80; Baer, 1929: 399-404; Rubin, 1999: 109-114).

El judío del retablo de Sijena se ha representado con capucha, capa y barba blanca, conforme al prototipo iconográfico de la Corona de Aragón, derivado de las imposiciones distintivas del IV Concilio de Letrán. No obstante, el judío carece completamente de la deformación de rasgos de los judíos de las *Cantigas*. Su nariz tiene dimensiones normales y muestra un rostro sereno. La malignización del judío se ha conseguido por medio de la repulsa que despertaría en un cristiano la acción en la que el judío se encuentra envuelto, ya que éste está torturando a Cristo a través de la Sagrada Forma; pero no se ha empleado la caricatura con el fin de vilipendiar a los hebreos.

La profanación de hostia más estudiada y conocida de la historia del arte es, sin duda, la *predella* que el artista italiano Paolo Uccello pintó para Federico da Montefeltro en 1468 (Francastel, 1952: 180-191; Katz, 2003: 646-661). A diferencia de los retablos homónimos hispanos, la obra ha sido profundamente analizada en el contexto histórico en que estuvo inmersa, por lo que han podido estudiarse con profundidad los motivos y las consecuencias de su iconografía (Rigaux, 1989). A principios del siglo XV las repúblicas italianas estaban recibiendo una fuerte inmigración judía desde España y Portugal. Los frailes predicaron fuertemente contra la usura al prever los peligros y explotaciones económicas que la llegada de los judíos podría acarrear para los cristianos. Para evitar estos problemas crearon los *monti di pietá*, asociaciones benéficas religiosas que prestaban dinero a los cristianos sin intereses. En 1468, mismo año en que se realizó la *predella* de Uccello, se estableció un *monte di pietá* en Urbino que asistió a la Confraternidad del *Corpus Domini* en sus necesidades económicas. El encargo de la Confraternidad del retablo, en un país en el que no conocemos ningún caso real de profanación de hostia (Katz, 2003: 652), pudo servir de advertencia de las consecuencias negativas que traería recurrir a los préstamos judíos en un claro apoyo a los *monti di pietá* (Lavin, 1967: 9-10; Katz, 2003: 646-647). El panel que se superpone a la *predella* de Uccello fue realizado unos años más tarde, en 1474, por el artista flamenco Joos van Ghent. En él podemos ver un retrato de Federico da Montefeltro junto a un embajador persa. Dicho retrato funciona como documento de las actividades políticas del duque y de su intento de alianza con Persia por miedo a la invasión turca tras la caída de Constantinopla en 1453 (Gallagher y Greenblatt, 2000: 75-109). Una visión conjunta del panel y la *predella* que componen el retablo ha sido propuesta recientemente bajo la óptica de las actividades políticas de Federico da Montefeltro. El duque se presenta en el retablo como el defensor por antonomasia de los intereses cristianos, pues está dispuesto a tolerar la diversidad

religiosa, como se pone de manifiesto en su alianza con el embajador persa, pero al mismo tiempo advierte en la *predella* del fin que les espera a los disidentes religiosos que superen los límites del orden establecido (Katz, 2003: 657-658).

La profanación de la hostia de la *predella* de Uccello se lleva a cabo de modo distinto al de los retablos de la Corona de Aragón. Mientras que los judíos de los retablos de la Corona de Aragón clavan cuchillos en la oblea, la golpean con un martillo, la cortan con una espada, le clavan una lanza y la arrojan a un caldero de agua hirviendo, el judío de la *predella* de Uccello fríe la hostia en una sartén. El acto proviene de la tradición italiana de la profanación de la hostia y aparecía también en un grabado de la portada de la obra *Un miracolo del Corpo di Cristo* y en otra pintura de finales del siglo XV que por analogía se ha atribuido a Uccello (Goukovskij, 1969: 170-173). Sin embargo, la diferencia entre la tabla de Uccello y las otras dos obras es que la hostia de la tabla de Uccello sangra, cuando lo lógico sería que quedase frita o quemada. La sangre es la prueba de que se está cometiendo el crimen, de hecho, la sangre sale por debajo de la puerta del judío clamando justicia y es la responsable de que acudan los cristianos (Bildhauer, 2006: 46-48). En la *predella* de Uccello podemos hallar otro símbolo de negatividad judío en el marco de las actividades comerciales. El escorpión que decora el fondo de la tienda de empeño es un elemento de malignización del entorno, ya que era un signo de identificación de los hebreos en las imágenes de la crucifixión del arte bajomedieval (Bulard, 1935). Sin embargo, del mismo modo que en los retablos hispanos de profanaciones de hostias, el judío de la *predella* de Uccello se ha representado de forma neutra, con una nariz y un rostro absolutamente proporcionados.

La neutra representación fisonómica de los judíos en los retablos de profanaciones de hostias no se corresponde sin embargo a la caricaturización que reciben en ocasiones en otros contextos en obras de la misma época. En las escenas de la Pasión de la Baja Edad Media la presencia de judíos como participantes activos de la muerte de Cristo es muy frecuente. Una *predella* del pintor de estilo hispano-flamenco Joan Reixach conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia recoge un ciclo de escenas de la Pasión de gran interés para el tema que nos ocupa. El carácter realista de la pintura germano-flamenca condujo al desarrollo un gran repertorio de motivos antisemitas en los ciclos de la Pasión (Marrow, 1979; Mellinkoff, 1993). Es probable que los motivos antisemitas de la pintura hispano-flamenca respondan más a la imitación del estilo que intentaban emular que al propio contexto histórico hispano. Con todo, no hemos de

olvidar que durante el siglo XV la visión del judío continua empeorando hasta la definitiva expulsión en 1492, por lo que estos motivos antisemitas de herencia flamenca no hubieron de influir sino peyorativamente en la degradada percepción del hebreo medieval. Por otro lado, hay que tener en cuenta que en la Corona de Aragón la presencia de judíos en la primera mitad del siglo XV era prácticamente nula. Ni en Valencia, ni en Barcelona ni en Mallorca había ya judíos y su presencia se reducía a pequeñas comunidades en poblaciones secundarias (Romano, 1991: 119-129; Meyerson, 2004). Esta *predella* de la Pasión formaba parte del retablo de Nuestra Señora de los Ángeles que Joan Reixach pintó en 1455 para la cartuja de Valldescrist en Altura (Castellón) (La impronta, 2007: 106-115). La tabla del Prendimiento expone a Jesucristo en el centro de la composición en el momento en que es besado por un Judas pelirrojo de larga barba. No parece que el cabello rojizo sea un signo específicamente antisemita, es más bien uno de los signos distintivos de Judas relacionado con una longeva aversión hacia los pelirrojos (Paffenroth, 2001: 50-51). Su larga barba y deformado perfil de gigante y torcida nariz identifican claramente a Judas con un judío. La labor de prestamistas de los judíos durante la Edad Media provocó que se les identificase con quien había vendido a Jesús por unos cuantos denarios de plata (Paffenroth, 2001: 37-48). Judas porta además un halo negro que contrasta vigorosamente con el halo dorado de Jesucristo. A las espaldas de Jesús encontramos otro personaje bajo el canon negativo de los hebreos: viste de verde con capucha y gorro apuntado y muestra una larga y partida barba blanca. Otra tabla de la *predella* de Reixach muestra un Camino al Calvario en el que Jesucristo es azotado y golpeado por un sinfín de sayones de rasgos grotescos. Entre ellos, el que se dirige a golpearle en la cabeza por la espalda aparece configurado como un malvado judío: porta capucha y gorro apuntado y un perfil de ojos rasgados, gran nariz y larga barba acabada en punta.

No obstante, en el judío no hubo de ser siempre desfigurado en las escenas de la Pasión de la Baja Edad Media. En los ciclos iconográficos de la Pasión en la Corona de Aragón es frecuente encontrar a un judío en la escena del juicio ante Pilatos instigando al gobernador romano a que condene a Jesús. Una *predella* dedicada a la Pasión de alrededor del siglo XV conservada en el Museo Municipal de Pollença y realizada para un retablo de la parroquia de la Madre de Dios, recoge una escena de este tipo (Sabater, 2002: 56). Con el nimbo crucífero y escoltado por soldados romanos, Cristo es presentado ante Pilatos. El último está sentado en su trono y levanta su mano derecha en señal de toma de decisión. Detrás de él aparece la figura de un consejero judío que le

empuja a ordenar un desenlace fatal. El hebreo cumple a la perfección el canon iconográfico de representación bajomedieval de los judíos en la Corona de Aragón, pero su rostro no se ha deformado. Es este consejero un hombre entrado en la madurez; su avanzada edad se refleja a través de su larga y blanca barba, y su indumentaria se compone de una capa o manto alrededor del cuerpo y una capucha que le cubre la cabeza. La imagen de este “pérfido judío” asesorando al gobernante pudo servir también como signo de advertencia a monarcas y señores de las graves consecuencias que podía acarrear rodearse y dejarse aconsejar por los judíos (Chazan, 1980: 60-88).

Existieron varios modos de representar a los judíos en el arte de la Baja Edad Media. Los modelos iconográficos derivaron generalmente de las imposiciones de distinción dentro de la sociedad cristiana elaboradas en el IV Concilio de Letrán de 1215; de ahí la aparición indistinta de diferentes signos de identidad. Respecto a la fisonomía del judío, el rasgo facial satirizado por antonomasia fue indudablemente la nariz, frecuentemente relacionada con el pecado de la usura, atribuido a los judíos por su labor de prestamistas. La desfiguración de la nariz del judío fue no obstante un recurso antisemita disponible para el vilipendio de los hebreos que no se utilizó sistemáticamente para representarlos. El contexto histórico-artístico, la elección del artista o la influencia de la tradición son factores que influyeron en que las imágenes de los judíos portasen en determinados momentos o regiones una serie de rasgos iconográficos u otros, como pudieron ser la enorme nariz, la larga barba, el *pileum cornutum*, la rodela, la capa o la capucha.

BIBLIOGRAFÍA

- BAER, Y. (1929), *Die Juden im Christlichen Spanien: Urkunden und Regesten*, vol. 1, Berlín.
- BAGBY JR., A. I. (1971), "The Jew in the Cantigas of Alfonso X, el Sabio", *Speculum*, 46, 670-688.
- BULARD, M. (1935), *Le scorpion: symbole du peuple juif dans l'art religieux des XV, XV, XVI siècles*, París.
- CAMILLE, M. (1989), *The Gothic Idol: Ideology and Image-Making in Medieval Art*, Cambridge (En castellano, *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en al arte medieval*, Madrid, 2000).
- CARPENTER, D. E., (1986), *Alfonso X and the Jews: An Edition of and Commentary on Siete Partidas 7.24 "De los judios"*, Berkeley.
- (1998), "The Portrayal of the Jew in Alfonso the Learned's *Cantigas de Santa Maria*", en, COOPERMAN, B. D., ed., *In Iberia and Beyond: Hispanic Jews between Cultures*, Newark.
- CHAZAN, R. (1980), *Church, State and Jew in the Middle Ages*, Nueva York.
- CUTLER, A. H. (1970), "Innocent III and the Distinctive Clothing of Jews and Muslims", *Studies in Medieval Culture*, 3, 92-116.
- EPSTEIN, M. M. (2002), "Another Flight into Egypt: Confluence, Coincidence, the Cross-Cultural Dialectics of Messianism and Iconographic Appropriation in Medieval Jewish and Christian Culture", en, FROJMOVIC, E., ed., *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representations and Jewish Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*. Leiden.
- FAVÁ, C. (2005-2006), "El retaule eucarístic de Vilafermosa i la iconografia del Corpus Christia la Corona d'Aragó", *Locus Amoenus*, 8, 105-121.
- FRANCASTEL, P. (1952), "Un mystère parisien illustré par Uccello. Le Miracle de l'hostie d'Urbino", *Revue Archéologique*, 39, 180-191.
- GALLAGHER, C.; GREENBLATT, S. (2000), "The Wound in the Wall", en *Practicing New Historicism*, Chicago, pp. 75-109.
- GILMAN, S. L. (1985), *Difference and Pathology: Stereotypes of Sexuality, Race and Madness*, Ithaca.
- GOUKOVSKJ, M. A. (1969), "A Representation of the Profanation of the Host: A Puzzling Painting in the Hermitage and Its Possible Author", *Art Bulletin*, 51,

170-173.

GOW, A. C. (1995), *The Red Jews: Antisemitism in an Apocalyptic Age, 1200-1600*, Leiden.

GRAYZEL, S. (1996), *The Church and the Jews in the XIIIth Century: a Study of their Relations during the Years 1198-1254, based on the Papal Letters and the Conciliar Decrees of the Period*, Nueva York.

HATTON, V.; MACKAY, A. (1983), "Antisemitism in the Cantigas de Santa Maria", *Bulletin of Hispanic Studies*, 60, 189-199.

HIGGS STRICKLAND, D. (2003), *Saracens, Demons and Jews: Making Monsters in Medieval Art*. Princeton.

KATZ, D. E. (2003), "The Contours of Tolerance: Jews and the *Corpus Domini* Altarpiece in Urbino", *Art Bulletin*, 85, 646-661.

KISCH, G. (1957), "The Yellow Badge in History", *Historia Judaica*, 19, 89-146.

KLEIN, P. K. (2007), "Moros y judíos en las Cantigas de Alfonso X el Sabio: imágenes de conflictos distintos", en *El legado de Al- Andalus. El arte andalusí en los reinos de León y Castilla durante la Edad Media*, Valladolid.

La impronta florentina y flamenca en Valencia, Pintura de los siglos XIV-XV (2007), Valencia.

LAVIN, M. A. (1967), "The Altar of Corpus Domini in Urbino: Paolo Uccello, Joos Van Ghent, Piero della Francesca", *Art Bulletin*, 49, 9-10.

LIPTON, S. (1999), *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Berkeley.

LITTLE, L. K. (1978), *Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe*, Nueva York, pp. 19-57 (en castellano, *Pobreza voluntaria y economía de beneficio en la Europa medieval*, Madrid).

LLOBET PORTELLA, J. M. (2004), *Els jueus de Santa Coloma de Queralt segons els protocols notarians de Cervera (1341-1492)*, Santa Coloma de Queralt.

LLOP JORDANA, I. (1999), "Jewish Moneylenders from Vic to the Liber Judeorum 1341-1354", *Hispania Judaica Bulletin*, 2, 75-87.

LLOBET PORTELLA, J. M. (2004), *Els jueus de Santa Coloma de Queralt segons els protocols notarians de Cervera (1341-1492)*, Santa Coloma de Queralt.

MACY, G. (1984), *The Theologies of the Eucharist in the Early Scholastic Period*, Oxford.

MAZZA, E. (1999), *The Celebration of the Eucharist. The Origin of the Rite and the*

- Development of Its Interpretation*, Collegeville,
- MARROW, J. (1979), *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance*, Kortrijk.
- MCCUE, J.F. (1968), "The Doctrine of Transubstantiation from Berengar through Trent: The Point at Issue", *Harvard Theological Review*, 61, 385-430.
- MELERO MONEO, M. (2002-2003), "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges", *Locus Amoenus*, 6, 21-40.
- MELLINKOFF, R. (1993), *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, 2 vols., Berkeley.
- MEYERSON, M. D. (2004), *A Jewish Renaissance in Fifteenth-Century Spain*, Princeton.
- MIRET SANS, J. (1911-1912), "El procés de les hosties contra els jueus d'Osca en 1377", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, 4, 59-80.
- MIRRER, L. (1994), "The Jew's Body in Medieval Iberian Literary Portraits and Miniatures. Examples from the *Cantigas de Santa Maria* and the *Cantar de mio Cid*", *Shofar*, 12, 17-19.
- MOLHO, M. (1982), "Una cosmogonía antisemita: Érase un hombre a una nariz pegado", en, IFFLAND, J., ed., *Quevedo in Perspective*, Newark, pp. 57-79.
- NELSON, B. (1969), *The Idea of Usury: From Tribal Brotherhood to Universal Otherhood*, Chicago, 1969.
- NIRENBERG, D. (2001), *Comunidades de violencia: la persecución de las minorías en la Edad Media*, Barcelona.
- OLLICH CASTANYER, I. (1985), *El Libri Iudeorum de Vic i de Cardona*, *Miscellània de Textos Medievals*, 3, Barcelona.
- PAFFENROTH, K. (2001), *Judas. Images of the Lost Disciple*, Louisville y Londres.
- PATTON, P. A. (2007), "Constructing the Inimical Jew in the Cantigas de Santa Maria: Theophilus's Magician in Text and Image", en, MERBACK, M. B. ed., *Beyond the Yellow Badge. Anti-Judaism and Antisemitism in Medieval and Early Modern Visual Culture*, Leiden, pp. 233-256.
- POLIAKOV, L. (1977), *Jewish Bankers and the Holy See: From the Thirteenth to the Seventeenth Century*, Londres.
- QUEVEDO, F., "A un hombre de gran nariz" en, Francisco de Quevedo, *Obra Poética*, Bleuca, J. M., ed., (1999), vol. 2, Madrid, p. 5.
- RIGAUX, D. (1989), *A la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens*,

1250-1497, París.

RODRÍGUEZ BARRAL, P. (2006), “Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 97, 279-348.

(2007), “La dialéctica Texto-Imagen a propósito de la representación del judío en las Cantigas de Santa María de Alfonso X”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37, 218-223.

ROMANO, D. (1991), *De historia judía hispánica*, Barcelona.

RUBIN, M. (1999), *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven y Londres.

SAXON, E. (2006), *The Eucharist in Romanesque France, Iconography and Theology*, Woodbridge.

SABATER, T. (2002), *La pintura mallorquina del segle XV*, Palma de Mallorca.

SANSY, D. (2001), “Marquer la différence: l'imposition de la rouelle aux XIII et XIV siècles” *Médiévales*, 41, 15-36.

SINGERMANN, F. (1915), *Die Kennzeichnung der Juden im Mittelalter. Ein Beitrag zu sozialen Geschichte des Judentums*, Berlín.

TEROL REIG, V.; FERRE PUERTO, J. (1993), “Unes escenes eròtiques, irreverents i satíriques en els protocols d'un notari de Bocairant (1486-1512)”, *Revista d'Estudis Comarcals*, 8, 57-62.