

6. LITERATURA MEDIEVAL

DOI: https://doi.org/10.31819/9783968693002_068

JUDÍOS Y ANTIJUDAÍSMO EN LA PINTURA ESPAÑOLA DE LA BAJA EDAD MEDIA

María Condor Orduña
Investigadora independiente, España

En las expresiones artísticas del antisemitismo, la Baja Edad Media es una etapa clave para analizar cómo las obras reflejan unas actitudes y al mismo tiempo contribuyen a configurar estereotipos. Para este análisis es imprescindible aplicar los criterios de transversalidad entre cultura visual y textos que dominan los estudios modernos y no solamente en nuestro tema, los cuales, por otra parte, han ido confiriendo creciente importancia al papel del arte en los procesos ideológicos de la historia. Al mismo tiempo es preciso tener presente, como trasfondo histórico de la situación de los judíos –y de la propia expulsión–, la formación del Estado moderno, centralizado, que requiere una sociedad homogénea, y el desarrollo de una economía monetaria y capitalista.

Se crea un código de representación visual para la identificación inmediata del “judío”, o más bien de la idea que se tiene de lo que es un judío; dicho código se consolida y transmite a través de una serie de tropos visuales. La pintura española, sobre todo la de los siglos XIV y XV, ofrece amplio campo para el despliegue de estos estereotipos, presentes en numerosas obras anónimas y en la producción de casi todos los grandes, ya desde el gótico lineal, pasando por el estilo italogótico (Ferrer Bassa, Ramón Destorrents, los hermanos Serra), el estilo internacional (Lluís Borrassà, Bernat Martorell) y el hispanoflamenco (el valenciano Joan Reixac y el catalán Jaume Huguet, pero sobre todo los castellanos: Fernando Gallego y sus ayudantes y colaboradores, como el Maestro Bartolomé; en esta etapa se dejan sentir con fuerza la influencia del arte flamenco y su vertiente caricaturesca).

Aparte de los propios Evangelios y su sesgo prorromano, la literatura como testimonio de las actitudes antijudías y su progresivo agravamiento guarda estrecha relación con las artes plásticas desde la literatura patristica de los primeros siglos del cristianismo, con sus apologistas y polemistas en lucha contra paganos, herejes y judíos. Numerosos textos, muchos de los cuales llevan el título *Adversos iudaeos* y que pronto se limitarán a los mismos argumentos recurrentes, constituyen un género por derecho propio ya desde el siglo II; en el III, Tertuliano inicia esta modalidad en latín. El más virulento y propiamente antisemita –él acuña el término griego *θεοκτονία* (*theoktonian*), deicidio– es Juan Crisóstomo con su serie de homilías en el siglo IV. Agustín de Hipona, que vivió entre el IV y el V, es menos agresivo al centrar su preocupación en la *iudaeorum cecitas* y en el papel de los judíos como testigos, pero también insiste en que “matasteis a Cristo en vuestros padres”; un siglo después, Isidoro de Sevilla es autor del primer texto apologético antijudío en España, en el cual vuelve con insistencia al argumento del deicidio.

En el siglo XIII aparecen colecciones de leyendas en verso relacionadas con el auge del culto a María: los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy en francés a principios de siglo, los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo en castellano a mediados y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X en galaicoportugués más avanzada la centuria; las tres series contienen muchas historias comunes, adaptadas de fuentes antiguas (leyendas latinas en prosa).

La predicación, sobre todo la de las órdenes mendicantes y señaladamente de los dominicos, condujo a conversiones masivas, principalmente a impulso de Ferrán Martínez en Sevilla, en el XIV, y del valenciano Vicente Ferrer, que extendió su violenta propaganda antisemita entre el XIV y el XV. Las célebres disputas públicas (Barcelona en 1263, Mallorca en 1286 y Tortosa en 1413-14), que a

pesar de su carácter teológico tuvieron gran eco popular, dañaron gravemente la convivencia entre judíos y cristianos; la de Barcelona, protagonizada por Najmánides y el converso Pablo Cristiano, tuvo como consecuencia que el gran talmudista y filósofo gerundense hubiera de marchar al exilio a la Tierra de Israel.

Así como los textos teológicos llegaban a un ámbito erudito y restringido, el teatro litúrgico es, junto con la predicación, el vehículo idóneo para difundir prejuicios, al extenderse entre una población en su inmensa mayoría analfabeta y que recibía la información a través de los sermones y las artes plásticas. En estas modalidades escénicas primitivas se encuentra un nexo con la iconografía del demonio, que influye de manera creciente en las imágenes de judíos de la época, pues se han conservado máscaras que pueden corresponder a diablos o a judíos. Las obras tratan la Pasión, vidas de santos, milagros y prodigios varios... Un pasaje del *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, ya del XVI, recoge la acusación de deicidio en que se basa la inquina cristiana contra los judíos y es revelador del clima antijudío dominante en Castilla: “¡Oh pueblo perro, profano,/crudo, traidor, alevoso!;/¿Por qué matas con tu mano,/tan ufano,/a tu Dios santo, gracioso?” (Fernández 1994: 229).

Ejerce gran influencia el tratado *Fortalitium Fidei*, escrito a mediados del XV por el franciscano Alonso de Espina, confesor de Enrique IV; en este texto ya no se aboga por la conversión sino por la eliminación física. La obra prepara el camino para la creación de la Inquisición y para la expulsión.

En el siglo XIII hay dos casos en los que no se puede separar texto e imagen: las *Bibles moralisées* francesas y las *Cantigas* de Alfonso X. Para las ilustraciones de las primeras, para herejes y incrédulos se prefieren figuras de judíos (Blumenkranz 1966: 135; Lipton 1999: 83 ss.), lo que supone un punto de inflexión. Por ejemplo, en la Crucifixión se muestra a judíos como verdugos, con martillos y clavos en las manos. En general, se insiste en símbolos como la bolsa, alusión a la supuesta codicia de los judíos, y los rollos, símbolo de la Vieja Ley, para los cristianos superada por la Nueva.

Alfonso X aprovecha la experiencia de los judíos en funciones de asesoría y administración en las cortes musulmanas (consejeros, tesoreros o almojarifes, recaudadores de impuestos, diplomáticos), por su dominio del árabe y por sus conocimientos de filosofía y ciencias (traductores, médicos...). Gobernante pragmático, su legislación, plasmada en el *Código de las Siete Partidas*, y sus políticas son ambiguas e incluso se gana una amonestación papal por su escaso rigor en la aplicación de las medidas coercitivas del IV Concilio de Letrán (1215), pero en sus últimos años su actitud es mucho más negativa, amén de que la sociedad castellana es cada vez más hostil a los judíos. En sus *Cantigas* existen discrepancias entre los poemas y las imágenes que los ilustran, que en cierto modo se independizan del texto. Las historias, la mayoría de las cuales figuran en otras colecciones europeas de milagros, siguen convenciones figurativas (narices, muecas; prestamistas, asesinos de niños, profanadores de imágenes) ya extendidas entonces y que se harán más marcadas en el siglo siguiente. Su argumento en los casos referidos a judíos es la conversión y el bautismo o el castigo; a veces la mujer y los hijos del judío se salvan pero él es ejecutado. Destacan la historia de Teófilo –de raíz bizantina–, famosa desde siglos atrás, difundida a través de un drama litúrgico y cuyo asunto es un protofaustiano pacto con el diablo, y la del padre judío que arroja al horno a su hijo al saber que se ha hecho cristiano, que relata también Coincy. La que lleva el número 34 cuenta la leyenda del cuadro de la Virgen arrojado a una letrina por un malvado judío y rescatado, oliendo a rosas, por un devoto cristiano.

Son las artes visuales, en especial la pintura, las que nos muestran cómo va tomando forma en el transcurso de la Edad Media la construcción del estereotipo. El progresivo alejamiento de la realidad es bien evidente si se piensa en los ejemplos literarios y plásticos que surgen en Inglaterra, donde tras la temprana expulsión en 1290 apenas quedaban judíos en los que pudieran inspirarse, y desde luego su número no guarda proporción con las preocupaciones que las cuestiones judías suscitaban en la sociedad de la era moderna temprana en el país, preocupaciones que están detrás de la creación de dos *personae* literarias de gran trascendencia: el Barrabás de Marlowe (*El judío de Malta*), donde el propio protagonista se jacta de sus múltiples villanías en una larga tirada de versos, y el Shylock de Shakespeare (*El mercader de Venecia*), compleja figura en la cual, a la par de los tópicos del usurero

codicioso y vengativo, nos ha dejado, en el célebre monólogo del Acto III, el alegato más conmovedor de muchos siglos en favor de los judíos.

El origen de estos rasgos se puede rastrear en la pseudociencia de la fisiognomía, cultivada desde la Antigüedad clásica (el primer tratado conocido es el de Aristóteles) y en el *Physiologus*, bestiario compuesto en Alejandría hacia el siglo II EC; a ellos subyace la tradición de conectar características físicas y morales. Desde fecha temprana hay una relación con la imagen emblemática de Judas –el architraidor como archijudío– con ayuda de la falsa etimología Judas-judío desde Jerónimo. El personaje es asimismo un punto de conexión con el demonio ya desde los evangelios de Lucas y Juan, que muestran a Judas inspirado por aquel, imagen que pasa al arte, sobre todo en versiones de la Última Cena. Se le suele vestir de amarillo, el color de la traición (la conspicua capa con que lo viste Giotto –quien lo dota además de rasgos bestiales– en el *Prendimiento* de la Capilla Scrovegni a comienzos del XIV); el cabello rojo con que se le suele mostrar representa la sangre y el crimen: Judas como descendiente de Caín.

Hasta mediados del XII no se representa a los judíos con rasgos especiales; aparecen sobre todo profetas o reyes del Tanaj, cuyas historias interpretan siempre los cristianos como prefiguración del Nuevo Testamento. Las diferencias se dejan sentir en la década de 1160 y se consolidan en el XIII: la primera caricatura conocida está en un documento inglés de 1233, en que aparece Isaac de Norwich junto a un demonio, ambos con narices similares (Strickland 2003: 79). A mitad de siglo ya se identifica a los judíos por la nariz y la barba en punta; estos y otros rasgos se acentuarán en el XIV, sobre todo a raíz de la Peste Negra y el recrudecimiento de las acusaciones.

Otro elemento definitorio son las llamadas “razas monstruosas” –que incluyen moros, etíopes y tártaros–, fantasías sobre el “otro”, el poblador de tierras remotas que se empiezan a describir a raíz de los viajes y descubrimientos; estas imágenes ilustran los Libros de Maravillas y en ellas confluyen superstición antigua y religión medieval.

Las tensiones sociales y teológicas hacen necesario un lenguaje más burdo y directo, que domina en la predicación y el teatro popular y se plasma en esta preferencia por rasgos grotescos; según postuló Mijail Bajtin, lo grotesco es un elemento esencial de la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (Bajtin 2003: 17ss). Todo esto concuerda perfectamente con el camino, curiosamente paralelo, que sigue la iconografía del demonio, híbrido de formas humanas y animales –la animalización es una de las formas más eficaces de deshumanización–; tiene lugar un deslizamiento a la iconografía peyorativa de los judíos al constituir un útil significante para ambos significados. Hay imágenes diabólicas desde el siglo VI y en Europa desde el XII, con nariz prominente y barba en punta –una ilustración de un diablejo con ambas aparece, por cierto, en el citado *Fortalitium Fidei*– y posteriormente añadiendo cuernos, alas, garras, rabo... Como bien se ha dicho, es entendido como una perversión bestial de la imagen divina (Strickland 2003: 65).

La distorsión facial que se atribuye a los judíos –mostrados de perfil para destacarla, además de que la representación frontal quedaba en lo esencial, desde los iconos, reservada a Cristo en majestad– es, pues, clave para la expresión de la maldad y la bestialidad y se logra a través de la hibridación. En diversos textos se comentan otros caracteres absurdos de naturaleza no visual como el hedor (*foetor iudaicus*) o la menstruación masculina.

Desde la Antigüedad destaca como rasgo negativo la nariz grande, ganchuda o bulbosa, deforme o torcida; se atribuye a los judíos como parte de ese proceso de demonización (en principio no se concibe como rasgo étnico) aunque también, como en general las fisonomías brutales y grotescas, a los verdugos y atormentadores de santos, y sirve, como las muecas, para contrastar con la bondad, nobleza e inocencia que se da a las efigies de Jesús en la Cena, el Prendimiento o la Crucifixión y en la escena de su niñez entre los doctores, en el Templo.

Esta insistencia en los rasgos físicos corrobora lo que dejan bien patente textos explícitos de la época: que la conversión y el bautismo no borran el hecho de ser judío, es decir, ya hay una idea de la

judeidad como algo diferente del judaísmo: el origen biológico como algo aparte de la religión. La “limpieza de sangre” que constituirá una obsesión en la España del Barroco –pero está presente ya en estatutos de diverso alcance antes de mediado el siglo XV– tiene aquí su origen. Todo ello hace lícito usar el término “antisemitismo” en referencia a estas tempranas etapas y no únicamente “antijudaísmo” –a pesar de la opinión contraria de Hannah Arendt (Arendt 1998: 32)– sin temor a caer en un anacronismo, si bien, desde luego, no se trata aún de las teorías raciales y racistas que se formulan en el XIX.

Otro elemento conspicuo es el sombrero picudo o *pileum cornutum*, quizá derivación del gorro frigio. Acompaña a barbas y rollos primero para evocar algo antiguo, exótico y vagamente oriental (reyes y sacerdotes); aparece a comienzos del siglo XI y se consolida en el XII.

La diversamente denominada rota, rueda o rodela (*rotella, rouelle*), amarilla, roja o mitad y mitad, es la más frecuente de las formas que asume el distintivo prescrito por el citado Concilio de Letrán para distinguir a los judíos –precisamente porque no hay ninguna diferencia externa– y evitar sobre todo relaciones íntimas y mezclas de “sangres”; como se dirá en la séptima Partida alfonsí (Título XXIV), “muchos yerros et cosas desaguisadas acaescen entre los cristianos y los judíos et las cristianas et las judías, porque viven et moran de so uno en las villas, et andan vestidos los unos así como los otros” (*Partidas* 1807: 675). Dichos distintivos, en la práctica, se impusieron de manera desigual, según momentos y territorios, y algunos monarcas anduvieron remisos en su aplicación. En las representaciones artísticas es poco frecuente.

Sí lo es la bolsa, símbolo de codicia y del ejercicio de la usura. La prohibición de ejercer numerosas profesiones y oficios obliga a muchos judíos a dedicarse al comercio y al préstamo con interés, en principio prohibido a los cristianos porque acarrearía la pérdida del alma, pero permitido a los judíos porque, puesto que ya la tenemos perdida, no importa. Esta actividad concita envidias y odios, contribuirá a las leyendas sobre conspiraciones para dominar el mundo y desde un principio da lugar, por una parte, a la protección de los reyes por la necesidad de préstamos –sobre todo para financiar sus constantes guerras– y, por otra, a estallidos de odio y matanzas para ahorrarse el pago de las deudas o directamente apoderarse de los bienes de los judíos, ataques muchas veces interesadamente atizados por la nobleza o el clero. Una clara referencia contemporánea se debe a Pero López de Ayala, gran cronista de cuatro reyes de Castilla. Poco después de los violentos ataques de 1391, iniciados en Sevilla y atizados por Ferrán Martínez, y que tuvieron como consecuencia la destrucción de numerosas juderías, escribe: “E todo esto fue cobdicia de robar más que devoción segunt que parece” (López de Ayala 1780: II, 391). Por otro lado, la expulsión de Inglaterra antes de concluir el siglo XIII se debió en buena medida al insostenible endeudamiento de la Corona.

En el siglo XIII, “judío” es ya sinónimo de “usurero” (Lipton 1999: 32 ss) y así lo encontraremos incluso en la literatura del XIX; pretende reflejar el supuesto amor de los judíos por el dinero, ya implícito en Judas y en el episodio evangélico de la expulsión de los mercaderes del Templo. Se trata de una figura consagrada en el arte y la literatura europeos desde el *Poema del Cid* y la leyenda del Doctor Fausto en Alemania, y que alcanza su ambivalente culminación en Shylock, cuyo antecedente se halla en el *Faustbuch* (1587), donde el judío concede un préstamo al protagonista a cambio de una pierna como garantía; nos interesa sobre todo que el prestamista es el intermediario del demonio.

La contraposición alegórica Iglesia-Sinagoga, que vemos, por ejemplo, en el *Retablo de Cristo bendiciendo* de Fernando Gallego (Museo del Prado, **Fig. 1**), es el tema que aparece más tempranamente, a fines del siglo XI aunque incluso antes en Bizancio; en el XII adquiere carácter negativo. Se cultiva en pintura y escultura, pero también en manuscritos, marfiles, orfebrería y esmaltes, así como en vidrieras y sillerías de coro de grandes catedrales. Sus fuentes escritas son la literatura patristica, las disputas y el drama litúrgico; primero es representada por un hombre y luego por una mujer, joven –como la elegante escultura de la catedral de Estrasburgo, de la primera mitad del XIII– o vieja. Su rasgo principal es carecer de visión, generalmente se la muestra con los ojos tapados por una venda (y a veces por la mano de un demonio) como signo de ceguera e ignorancia (detalle, **Fig. 2**). Guarda estrecha relación con las nociones antijudías consagradas desde antiguo:

primero hay una expectativa de conversión (no creemos porque no vemos) y luego se nos atribuye maldad intrínseca (vemos pero nos negamos a creer).



Fig. 1. *Retablo de Cristo bendiciendo* de Fernando Gallego (Museo del Prado)



Fig. 2. Detalle del *Retablo de Cristo bendiciendo*

La *Fuente de la Gracia* (Museo del Prado, **Fig. 3**), de un seguidor de Van Eyck, es obra flamenca pero se halla en España al menos desde 1455 (documentada en el monasterio del Parral) y se cree que pudo ser encargada para celebrar la conversión de la sinagoga de Segovia en iglesia en 1412. El sacerdote judío (**Fig. 4**), con efod y pectoral, lleva asimismo los ojos vendados, se tambalea y su báculo se quiebra, como es habitual en las figuraciones de la Sinagoga, que cede ante la *Ecclesia* triunfante.

En otro orden de cosas, la sinagoga como espacio de culto sirve asimismo para mostrar judíos malcarados y gesticulantes, tocados con los típicos gorros, en los episodios de Jesús entre los doctores (un ejemplo importante forma parte del retablo de Ciudad Rodrigo, de Fernando Gallego o el Maestro Bartolomé; Tucson, University of Arizona Museum of Art) y san Esteban predicando, como en una tabla de Jaume Serra, del siglo XIV (Barcelona, MNAC), con sus oyentes judíos tapándose los oídos y rompiendo desesperados sus escrituras. El gusto por estas escenas guarda una obvia relación con el contexto histórico de las disputas y la consiguiente radicalización de la postura antijudía en la controversia.

La **Pasión** es el asunto que más propicia el uso de imágenes peyorativas por desarrollar y plasmar el ya viejo concepto del deicidio, bien presente en la literatura patristica, la mística y el teatro sacro, si bien a nivel general influye más a través del arte. Se confiere un imaginario aspecto judío a los verdugos en la flagelación, la coronación de espinas, el juicio –donde hasta el romano Pilatos es dotado en ocasiones de apariencia “judía”– e incluso un fantaseado intento de lapidación, y sobre todo la crucifixión. Es importante destacar que el hecho de darles aspecto de judíos contemporáneos va más allá del anacronismo tan frecuente en la época, pues refleja la idea de que han heredado la culpa de los antepasados por la muerte de Jesús, así como la concepción cristiana de la historia sagrada como siempre contemporánea. El estilo hispanoflamenco exacerbará la virulencia hasta bien entrado el siglo XVI tanto en Castilla como en la Corona de Aragón.



Fig. 3. *Fuente de la Gracia* (Museo del Prado)



Fig. 4. Detalle de la *Fuente de la Gracia*

La **profanación de imágenes** es paralelo y consecuencia del tema anterior; consiste en la repetición de los tormentos de la Pasión sobre ellas, una especie de deicidio simbólico por la creencia en la real presencia divina en ellas. En la Edad Media son crecientes la devoción a las imágenes –sobre todo al Crucificado– y la fe en su poder, bajo el influjo de una nueva religiosidad que insiste en la compasión por los sufrimientos de Jesús y en la meditación sobre ellos. La difusión de las leyendas sobre judíos que elaboran figuras, por ejemplo de cera, para celebrar ritos siniestros llevará a que las *Partidas* prohíban expresamente a los judíos hacer imágenes sacras de cera, haciéndose eco –“hemos oído”– de los rumores de que las usan cuando no tienen a mano un niño cristiano para escenificar la Pasión (*Partidas* 1805: 670); por su parte, la Cantiga 12 narra un episodio de profanación de un crucifijo de ese material (Rodríguez Barral 2007: 221-2).

Un caso singular es la *Passio Imaginis* de Mallorca; desarrolla un *exemplum* bizantino situado en Beirut y referente a un icono que sangra, si bien en la versión mallorquina es un retablo escultórico de Felanitx, de mediados del siglo XV (Espí Forcén 2010). La divulgación de estas historias contribuyó a las acusaciones contra judíos y judeoconvertos en el XV.

La **profanación de la hostia** obedece a los mismos parámetros y es el asunto de algunas de las obras más famosas de contenido antijudío. Pretenden reafirmar el dogma de la transustanciación (aprobado en Letrán en 1215), que suscitaba dudas y polémica. Tienen lugar numerosos procesos por presuntos hechos de este tipo, que se aprovechan para atacar a toda la comunidad. El tema tiene gran impacto y sus representaciones muestran notable virulencia: las hostias son apuñaladas y quemadas en un caldero; sangran y vuelan. Una vez más, sirve para apoyar la “intemporalidad” del deicidio, que se supone eternamente repetido y cuya responsabilidad recae por tanto sobre todas las generaciones posteriores. En ninguna parte se explica por qué razón un judío, que no cree en la naturaleza sacra de la hostia, iba a tener interés en cometer tal “sacrilegio”.

El ejemplo no español más famoso es la predela de Paolo Uccello para la iglesia del Corpus de Urbino (década de 1460); en España, los ejemplos más significativos –todos del siglo XIV– son el retablo y el frontal de Vallbona de les Monges (Lérida, XIV), el retablo de Sigena (Huesca) y el de Villahermosa (Castellón), con la profanación ya no dentro de una serie de acontecimientos prodigiosos sino como protagonista único.

La **acusación de crimen ritual** es más tardío: el primer caso en España es el de Dominguito de Val, en 1250 pero reactivado a fines del XV tras el hallazgo de unas supuestas reliquias. En Inglaterra se anticipa la historia de William de Norwich en el XII y luego el de Hugo de Lincoln en el XIII. Culminan en el del “santo niño de La Guardia” en 1490, un montaje de la Inquisición como propaganda para apoyar la decisión de expulsar a los judíos. Estas acusaciones, a menudo instrumento idóneo para librar a sus promotores de sus deudas con prestamistas judíos, serán utilizadas por Tomás de Torquemada, el primer inquisidor general, para argumentar ante Isabel y Fernando a favor de la expulsión (entre otros, Bauer 1981: II, 646).

A pesar de la repercusión popular de estos casos y de su difusión por toda Europa, tuvieron escasa presencia en el arte; podemos citar las xilografías de Nuremberg, por cierto centro de edición de panfletos antijudíos en el XV, y en España los grabados que acompañaron al relato de *La Guardia* por Rodrigo Yepes (1583) (Yepes, *Historia...*).

Terminamos con Bartolomé Bermejo, el pintor más grande y original de la Edad Media española, según ha puesto de relieve la reciente exposición que le ha dedicado el Museo del Prado (Bermejo 2018), y según todos los indicios judío converso, circunstancia que explicaría sus estrechas relaciones con patronos judeoconversos y su matrimonio con Gracia de Palaciano, cuando los matrimonios mixtos eran más bien excepcionales, pero también su vida nómada por Valencia, Aragón y Cataluña, sus dificultades con patronos y talleres, su frecuente dependencia –incluso de artistas inferiores a él– en contratos y cobros, y su desajuste en la sociedad del momento. Dos obras suyas merecen especial atención: la *Adoración de los Magos* (h. 1477-83, Granada, Capilla Real) muestra en el fondo unos personajes que podrían representar judíos, sobre todo uno que parece mostrar en el hombro la rodela amarilla, y principalmente *Descenso de Cristo al Limbo* (h. 1470-80, Barcelona, MNAC), que muestra personajes del Tanaj –Adán, Eva, quizá el rey David– rescatados del Limbo por Jesús; forma parte de una serie de cuatro tablas relacionadas con la redención y se ha interpretado como una alusión a la salvación de los conversos. En el ángulo superior izquierdo, un pintoresco demoñuelo adopta una actitud compungida al ver cómo se le escapan aquellos que tenía entre sus garras.

Se desconocen las circunstancias del encargo de las tablas, al parecer parte de la predela de un retablo no identificado, tal vez el que el artista realizó para Juan de Loperuelo, destacado comerciante de Daroca y judeoconverso que estuvo en la mira de la Inquisición, como también lo estuvo la propia esposa del pintor, penitenciada en 1486. Se sabe que Loperuelo le encargó una pintura para la capilla fundada por su familia en el monasterio de San Francisco de su ciudad (Bermejo 2018: 87).

Estos y otros pormenores son ilustrativos de los esfuerzos que tenían que hacer los judeoconversos para ser admitidos en una sociedad impregnada de antijudaísmo en todos sus órdenes y estamentos y que, como dejan bien patente los documentos conservados y la literatura, nunca dejó de lado el recelo y la desconfianza hacia los conversos. Sobre infinidad de personas mencionadas con nombre y apellido vierten las *Coplas del Provincial*, poema político y satírico de la Castilla de Enrique IV, los acostumbrados tópicos; baste citar cómo se atreve con el contador mayor del monarca: “A ti, Diego Arias, puto,/que eres y fuiste judío”, o la burla del apelativo adoptado por el converso fray Pedro Méndez Cristiano –“Mintió quien tal te decía,/que el un cuarto es de marrano/y los de tres de sodomía”–, para concluir con “Señora doña María,/no estéis más en mi posada,/que hedéis mucho a judía/aunque vengáis perfumada” (Rodríguez Puértolas 1989: 245, 252, 255).

Bibliografía

- ARENDRT, Hannah (1998): *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus.
- BAJTÍN, Mijaíl (2003): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- BAUER, Yitzhak (1981): *Historia de los judíos en la España cristiana*. Madrid: Altalena.
- BERMEJO (2018): *Bartolomé Bermejo*. Madrid: Museo del Prado.
- BLUMENKRANZ, Bernhard (1966): *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*. Paris: Études Augustiniennes.
- CONDOR ORDUÑA, María (2018): "La construcción del estereotipo", en *Descubrir el Arte*, 228.
- ELUKIN, Jonathan (2007): *Living together, living apart: rethinking Jewish-Christian relations in the Middle Ages*. Princeton University Press.
- ESPÍ FORCÉN, Carlos (2010): *Recrucificando a Cristo. Los judíos de la Passio Imaginis en la isla de Mallorca*. Palma de Mallorca: Leonard Muntaner Editor.
- FERNÁNDEZ, Lucas (1994): *Teatro*. Barcelona: Orbis.
- KESSLER, Herbert L. y NIRENBERG, David (2011): *Judaism and Christian art*. Pennsylvania State University Press.
- LANGMUIR, Gavin I. (1990): *History, religion, and antisemitism*. University of California Press.
- LIPTON, Sara (1999): *Images of intolerance: the representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*. University of California Press.
- LIPTON, Sara (2014): *Dark mirror: the medieval origins of anti-Jewish iconography*. New York: Metropolitan Books/Henry Holt & Company.
- LÓPEZ DE AYALA, Pero (1780): *Crónicas de los reyes de Castilla*. Madrid.
- MANN, Vivian (ed.) (2010): *Uneasy communion: Jews, Christians, and the altarpieces of medieval Spain*. New York: MOBIA, Museum of Biblical Art.
- MELLINKOFF, Ruth (1993): *Outcasts: signs of otherness in northern European art of the Late Middle Ages*. University of California Press.
- MERBACK, Mitchel (2008): *Beyond the yellow badge: anti-judaism and antisemitism in medieval and early modern visual culture*. Leyden: Brill.
- NIRENBERG, David (2013): *Anti-judaism: the western tradition*. New York: W.W. Norton & Company.
- (2015): *Aesthetic theology and its enemies*. Waltham, Massachusetts: Brandeis University Press.
- Partidas* (1807): *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- PATTON, Pamela A. (2012): *The art of estrangement: redefining Jews in reconquest Spain*. Pennsylvania State University Press.

RAY, Jonathan Stewart (2012): *The Jew in the medieval Iberia*. Academic Studies Press.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino (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* 37/1, pp. 317-343.

— (2008): *La imagen del judío en la España medieval: conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas*. Universitat Autònoma de Barcelona.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (1989): *Poesía crítica y satírica del siglo XV*. Madrid: Castalia.

SCHRECKENBERG, Heinz (1997): *The Jews in Christian art: an illustrated history*. Continuum International Publishing.

STRICKLAND, Debrah Higgs (2003): *Saracens, demons & Jews: making monsters in medieval art*. Princeton University Press.

TRACHTENBERG, Joshua (1943): *The Devil and the Jew. The medieval conception of the Jew and its relation to modern antisemitism*. Yale University Press.

YEPES, Rodrigo, *Historia de la muerte y glorioso martirio...* Biblioteca Nacional de España, RMICRO/174.

ZAFRAN, Eric Myles (1989): *The iconography of antisemitism*. UMI, Dissertation Information Service.