

Elementos de Reconquista: Moras y judías en las Cantigas de Alfonso X

Ana Benito de Pedro
Indiana University - Purdue University Fort Wayne

Las *Cantigas de Santa María de Alfonso X* han sido analizadas desde casi todos los puntos de vista imaginables. Su valor cultural trasciende el mero plano literario y son valiosa fuente de información sobre la música, la pintura, las costumbres y tipos sociales e incluso los atuendos de la sociedad castellana del siglo XIII. El terreno de las mujeres no es una excepción. Como ha observado Connie L. Scarborough, en las *Cantigas* aparecen mujeres de todo tipo y constituyen un buen compendio de las actividades y actitudes femeninas en el siglo XIII castellano:

Se presentan mujeres desde la familia real hasta las más pobres; monjas y mujeres laicas; esposas y madres; mujeres ejercitando todo un rango de trabajos –desde el cuidar ovejas y gusanos de seda hasta servir como taberneras, tejedoras y parteras. También se representa a mujeres de toda índole: esposas fieles y adúlteras; mujeres devotas y sacrílegas; las de religión cristiana, musulmana y judía, las frívolas y las diligentes. (18)

Una lectura atenta de las cantigas en las que aparecen moras y judías en la obra de Alfonso X llama la atención sobre varios hechos relevantes en cuanto a su tratamiento como mujeres y su representación como miembros de culturas no dominantes en la sociedad cristiana, es decir, como pertenecientes al espacio marginal de la alteridad. Las judías y moras de las *Cantigas* entrarían en la categoría de Otras, al igual que cada mujer en una sociedad de dominio patriarcal, pero el narrador de los milagros marianos parece realizar un esfuerzo consciente por desmarginalizar su adscripción a las culturas marginales. En las miniaturas de las *Cantigas* se observa que este proceso desmarginalizador intenta que moras y judías no se diferencien de las mujeres cristianas ni en su descripción física, ni en su atuendo. El mismo efecto producen varias características del texto escrito. Sin ir más lejos, su clasificación como mujeres monógamas, casadas y con hijos a su cargo, persigue un alejamiento gradual de su inicial estado de *outsider* y un paulatino acercamiento al modelo conformado para la mujer de la cristiandad. En este desplazamiento de los márgenes hacia el centro se consigue, además, desvincular a la mujer de la parte masculina de su cultura originaria y dejarla sola y desamparada, en un evidente estado de necesidad e indefensión. Como mujer desvalida y sin la protección masculina de su cultura original, su cuerpo se objetualiza para la visión cristiana masculina. Al igual que en otro discurso religioso, el hagiográfico, la exposición del cuerpo femenino ofrece en las *Cantigas* una oportunidad para la deleitación visual erótica, aspecto éste, claramente apreciado en las representaciones de las miniaturas. En este amplio abanico de retratos femeninos sorprende el hecho de que las moras y judías aparezcan casi en su totalidad descritas

con dos rasgos comunes: son madres y su historia termina con la conversión de la protagonista y de sus hijos. Las musulmanas aparecen exclusivamente en el papel de madres (cantigas 167 y 205), mientras que las hebreas responden a este papel en las cantigas 4, 6 y 89. El último caso es la cantiga 107, en la que se relata la historia de una judía adúltera, que no es madre ni esposa.

Las primeras conclusiones que se desprenden de estas observaciones muestran un desinterés explícito por diferenciar a las mujeres de ambas religiones en cuanto a sus actitudes. Tanto las moras como las judías son madres, todas abogan por la vida de sus hijos y responden ante la llamada de la maternidad con una vehemencia superior en muchas ocasiones a la que caracteriza a algunas mujeres cristianas de la misma obra.¹ Por otro lado, no aparecen adscritas a ninguna profesión o clase social como ocurre con las mujeres creyentes cristianas; su estatus en la sociedad viene marcado por su profesión religiosa. La pertenencia a una religión no cristiana es el punto singular que se emplea en el relato como contraste de la historia. Constituye el único aspecto verdaderamente negativo en su caracterización y desaparece tras el desenlace, puesto que todas ellas acaban renunciando a su primitiva religión y convirtiéndose al cristianismo. La conversión presenta un punto discrepante en la interpretación de hombres y mujeres moros y judíos en los milagros de las *Cantigas* y contribuye a lo que puede calificarse como un intento expreso de marcar diferencias de género en la obra.

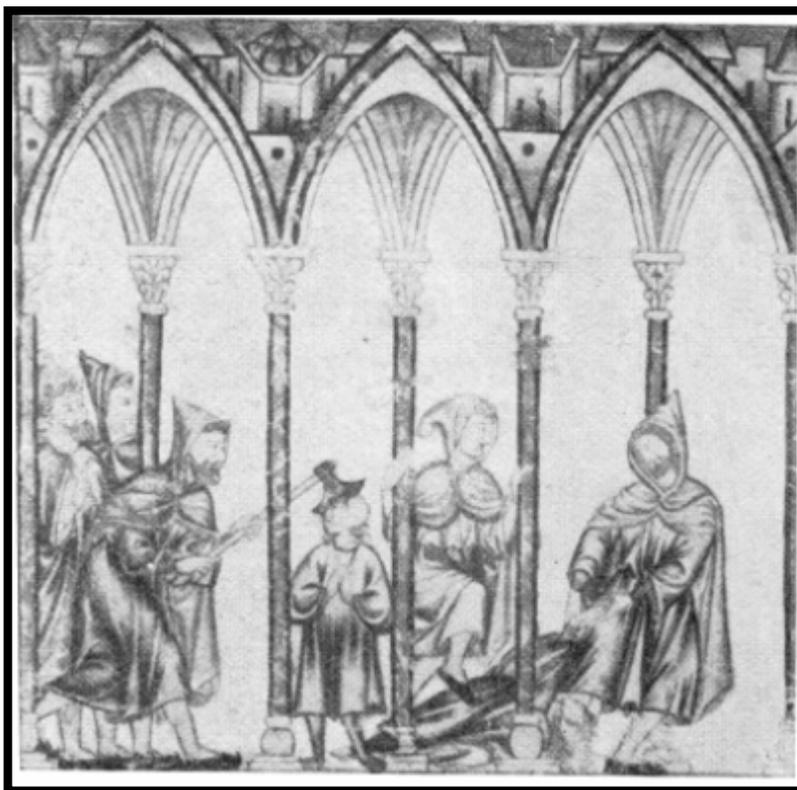
La caracterización de los dos sexos, masculino y femenino, entre personajes de ambas religiones ofrece una distinción radical. Del total de 427 cantigas, 30 tienen personajes judíos. Albert I. Bagby halla 16 en las que un personaje judío masculino aparece como archienemigo de la cristiandad, cuatro en las que es descrito como abogado del diablo, cinco en las que el retratado es un judío avariento, una en la que es un traidor y únicamente tres en las que el retrato es positivo y coincide con casos de conversiones; una de ellas corresponde a la historia de la judía adúltera, cantiga 107 (1987, 238-42).² En estas 30 cantigas, la mujer aparece como co-protagonista en dos (número 4 y 6) y con carácter de auténtica protagonista en las otras dos (89 y 107).

Respecto a la contraparte islámica, ésta se halla representada en 35 cantigas. Bagby clasifica a los personajes moros en seis categorías: El moro como un invasor aparece en diez cantigas, representado como traidor lo hallamos en tres cantigas; como pagano en siete cantigas y en el papel de perseguidor cruel en cinco cantigas (1968,

¹ Los casos de madres infanticidas que aparecen en las *Cantigas* presentan a perpetradoras cristianas en casi todas ellas: la cantiga 17, el caso de la viuda romana (y por tanto pagana, todavía no cristiana) que comete incesto con su hijo, queda embarazada y mata al hijo resultante de su pecado; la cantiga 201 recoge la historia de una madre soltera que asesina a los tres hijos habidos de su amante; y la 399 versa sobre una madre egoísta que medita la posibilidad de acabar con un hijo molesto clavándole un punzón en la cabeza.

² Imágenes de judíos como archienemigos de la cristiandad se pueden ver en las cantigas 4, 6, 12, 22, 34, 71, 91, 109, 135, 149, 187, 238, 286, 390, 415 y 426. Para judíos como abogados del diablo: cantigas 3, 108, 109 y 425. Para judíos como símbolo de la avaricia: 25, 27, 51, 85 y 312. Judío traidor: cantiga 348. Judíos convertidos: 89, 133 y 107.

47-115).³ El moro acusado de tener relaciones sexuales con una cristiana aparece en la cantiga 186; este moro es condenado a muerte, aunque su culpabilidad es cuestionable puesto que duerme con la mujer cristiana por orden de la suegra de ésta. Por último, cantigas con una aproximación positiva a la figura del moro son las 46, 167, 181 y 205, que aportan casos de conversiones masculinas; excepto la 205, en que es una mora quien se convierte; moros descritos como virtuosos y civilizados, no necesariamente a causa de su conversión, aparecen en 328, 344, 358 y 379. Se aprecia pues, en el relato textual, una descripción mayoritariamente negativa tanto de los hombres musulmanes como de los hebreos.



Cantiga 6, *Judío infanticida*.
(Ms. T-I-1, fol. 13v)

Para completar la descripción masculina de la presencia mora y judía en las *Cantigas* se hace necesario acudir a un examen de las miniaturas que las acompañan. Como veremos, la imagen pictórica resulta altamente reveladora en la diferenciación entre sexos.⁴ Bagby observa que la iconografía pictórica de los judíos es normalmente

³ El moro como un invasor aparece en las cantigas 28, 63, 165, 271, 292, 323, 329, 360, 361 y 38; representado como traidor lo hallamos en la 185, 265 y 345; como pagano en 99, 169, 183, 192, 215, 229 y 346; en el papel de perseguidor cruel en las cantigas 95, 176, 227, 325 y 359.

⁴ Mientras que para el texto de las *Cantigas* sigo la edición de Walter Mettman (Alfonso X 1986), las observaciones sobre las miniaturas provienen del estudio arqueológico de José Guerrero Lovillo, edición que incluye reproducciones de las imágenes en blanco y negro de las contenidas en el códice T-

negativa: “Furthermore, as is evidenced by the miniatures which accompany the poems, the Jews are usually depicted as having hooked noses and evil or vacuous expressions –physical ugliness being seen as reflection of spiritual depravity” (1987, 239). No hay más que ojear las cantigas 4 y 6, por ejemplo, para corroborar esta descripción; en ellas se relata la historia de dos hombres judíos infanticidas y en la cantiga 4 se añade el agravante de que el niño es el hijo del asesino. Se observa una nariz prominentemente ganchuda, cejas más espesas de lo normal, mirada aviesa, pelo y barba abundantes y normalmente más oscuros que los usados para los cristianos.

Los personajes masculinos quedan además identificados como judíos por su atuendo. En las *Partidas* se establece explícitamente un distintivo especial para la cabeza (7.24.11), que consistía en un bonete o gorro puntiagudo o agallonado, según nota Guerrero Lovillo en su estudio sobre las miniaturas de las *Cantigas* (187).⁵ En Sevilla, incluso, consta que debían traer una señal de paño colorado sobre el hombro derecho.⁶ La vestimenta del musulmán estaba formada básicamente por una prenda denominada *aljuba*, otra túnica algo más amplia, la *almexia*, un manto sin forma determinada, el *alquicel*, que los árabes se colocaban en una forma especial que les hacía reconocibles y un turbante sobre la cabeza (Guerrero Lovillo 183-86). Existe además en las *Cantigas* una representación racial del moro con una doble iconografía: o bien aparece en las miniaturas como un hombre de raza blanca ataviado con las prendas descritas anteriormente y con turbante, o uno de raza negra, con vestimenta menos rica y desprovisto de turbante.⁷ Los últimos parecen representar una clase de soldados rasos o sirvientes, y, como en el caso de la cantiga 186 en la que un moro duerme con una cristiana, el moro negro se encarga de cometer los peores pecados. Sobre la connotación racial peyorativa debida al color negro, no hay que olvidar que el diablo aparece representado en varias cantigas como un hombre y, más frecuentemente, como un ser con características bestiales de color negro.⁸

Si la figuración de representantes masculinos en las miniaturas de *Las Cantigas* busca una diferenciación muy explícita para los creyentes judíos y musulmanes, no ocurre lo mismo con sus contrapartes femeninas. Las mujeres judías y moras no se

I-1. El estudio de Ana Domínguez, también ofrece datos interesantes, pero se ocupa más de la representación de la figura del rey Alfonso X en las miniaturas y no ofrece imágenes.

⁵ “E mandamos que todos quantos judios o judias biuieren en nuestro Señorío, que traigan alguna señal cierta sobre las cabeças, e que sea atal, por que conozcan las gentes manifiestamente qual es judio, o judia. E si algun judio no leuare aquella señal: mandamos que peche por cada vegada que fuere fallado sin ella, diez marauedis de oro: e si non ouiere de que los pechar resciba diez azotes publicamente por ello” (*Partidas* 7.24.11).

⁶ “Eran obligados a traer una señal de paño colorado sobre el hombro derecho, lo que anteriormente había mandado Gregorio IX al Obispo de Córdoba para que fueren conocidos de los cristianos conforme lo había dispuesto el concilio lateranense” (J. M. Montero de Espinosa, *Relación Histórica de la Judería de Sevilla* [Sevilla: El Porvenir 1849], 11 [citado en Guerrero Lovillo 187]).

⁷ Así pueden ser vistos en las cantigas 46, 63, 95, 155, 169, 181, 185 y 186.

⁸ La representación racial del diablo con este color llega hasta la misma Santa Teresa, quien en su *Vida* narra cómo en uno de sus arrebatos místicos se le apareció un diablo de fea catadura y de color negro (367).

diferencian de las cristianas ni en el color de la piel ni en sus vestimentas. No existe ni un solo caso en el que su color étnico se diferencie del blanco y, lo que resulta aún más interesante, sus ropajes y los usados por las cristianas son prácticamente indistinguibles. Para las judías, el atuendo se diferenciaba únicamente en la ausencia de adornos, ausencia prescrita por las leyes tal como se documenta en las cortes de Jerez de 1268: “Las judías non puedan vestir orfres, nin cintas, nin tocas con oro nin çapato dorado”.⁹ Pero esta ley contradice una parte de la dictada para los judíos en general, en la que se ordenaba un distintivo especial para la cabeza a hombres y mujeres (véase nota 4). De cualquier modo, en ninguna de las miniaturas se retrata a las mujeres judías con tocas, gorros o tocados especiales que las distingan de los usados por las cristianas. Nada nos dice Guerrero Lovillo en su estudio arqueológico sobre el atavío de las moras, excepto que el color amarillo estaba reservado para ellas y prohibido para los hombres. Renée Levine Melammed documenta una vestimenta tradicional que exigía el encubrimiento casi total: “Their required mode of dress scarcely allowed for recognition” (117). Sin embargo, en las imágenes de las miniaturas llevan el rostro descubierto, haciendo caso omiso de la costumbre musulmana, y no se detecta ninguna vestimenta especial que las distinga de las cristianas.¹⁰

Todas estas consideraciones llevarían a la conclusión de que las mujeres de las creencias hebraica y musulmana aparecen en los textos y las representaciones gráficas de las *Cantigas* con un tratamiento diferenciado del de los hombres de las mismas profesiones religiosas, tratamiento que muestra una actitud más positiva hacia sus representantes femeninas. Así lo han estimado un grupo numeroso de estudios críticos. Bagby argumenta que las judías y moras reciben un tratamiento más compasivo que los miembros masculinos (1968, 202); como prueba de su afirmación remite a las cantigas 89, 107, 167 y 205. Benaim de Lasry concluye que en la cantiga 107 la judía adúltera aparece descrita en el texto bajo una luz positiva y nota su “striking non-racist neutrality” (301); mientras que Bagby lo atribuye al hecho de que los personajes femeninos que se convierten reciben invariablemente una caracterización positiva (1987, 242). Lo mismo se ha observado sobre la representación de las miniaturas: todas son mujeres hermosas desprovistas de cualquier signo de fealdad o caricaturización propios de los hombres (Hatton & Mackay 194).

Pero ésta puede ser una conclusión precipitada. Es cierto que, en general, se trata de retratos que contrastan con la animadversión mostrada hacia los hombres de las culturas árabe y judía, tanto en el aspecto textual como en el pictórico. Con la excepción de Marisaltos en la cantiga 107, no han cometido ningún pecado y su

⁹ *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla* [Madrid: Rivadeneyra, 1861-1903]. La información aparece en I, 68 [cit. en Guerrero Lovillo 188].

¹⁰ Se sabe poco sobre los estadios del uso del *hijab*, velo o tapamiento para todo el cuerpo. Pasó de ser una elección a una imposición para las mujeres musulmanas en todas partes, pero puede confirmarse que ya hacia la mitad del siglo VIII su uso había sido sancionado como obligatorio y se aplicaba en una gran parte del dominio musulmán (Stowasser 93).

bondad natural queda resaltada desde el principio, sobre todo en el caso de las figuras de madres.¹¹ Como se ha podido apreciar, se marca una distancia expresa entre los personajes masculinos y femeninos, tanto en su apariencia exterior como en su catadura moral. No me parece, sin embargo, que esta caracterización responda a una concepción gratuitamente positiva por parte de Alfonso X y de sus colaboradores en cuanto a las Otras de la sociedad castellana. En su configuración han intervenido varios agentes con un ideario político-social muy concreto, como veremos.

En general, la voz de las mujeres en las *Cantigas* llega al lector a través de varios filtros (Scarborough 16). La audiencia recibe a la mujer mediatizada en una triple vertiente: la de la voz narrativa, la del signo religioso y una última producida por la autoría narrativa masculina. En primer lugar, estas historias no son relatadas usando una técnica autobiográfica, sino en tercera persona por un narrador omnisciente que controla en todo momento el discurso.¹² Rachel, la madre de la cantiga 4, horrorizada al ver que su esposo ha echado al hijo de ambos al horno “deu grandes voces” (v. 74), pero el lector las percibe como gritos amortiguados por la perspectiva del narrador, nunca en primera persona. Este mismo milagro, narrado en los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, tampoco concede la voz en primera persona a Rachel; como en la cantiga, solamente se reflejan las palabras textuales del hijo, porque él es quien ha comenzado la devoción a María. Sin embargo, Berceo omite el detalle de la conversión de la madre y el hijo judíos y narra con mucha más extensión la reacción de dolor de la madre, además de describir pormenorizadamente el terrible castigo que recibe el padre.¹³

Tampoco se halla ni una sola palabra puesta en boca de las mujeres moras o judías en las cantigas 6, 89 y 205. En nuestros ejemplos de madres, únicamente la madre mora de la cantiga 167 (a la que la Virgen le resucita su hijo muerto) dialoga en seis versos con otras moras y lo hace para defenderse de sus acusaciones por implorar a María:

Mais ela lles dis’: “Amigas, / se Deus me de mal defenda,

¹¹ Incluso en este caso, la cantiga de Alfonso X nunca señala explícitamente cuál era el pecado cometido, mientras que una versión anterior de la misma historia (Fidel Fita), declara la inocencia del pecado de adulterio del que es acusada. Sigo la traducción del texto en latín por el P. Fita ofrecida por Benaim de Lasry en su artículo.

¹² Todas las cantigas alfonsinas presentan en su narración un narrador omnisciente en tercera persona. Sin embargo, en algunas de ellas aparecen mujeres cristianas que intervienen en el relato con su propia voz en, al menos, dos ocasiones. Véanse las cantigas 5, 7, 17, 21, 43, 55, 58, 62, 64, 68, entre otras.

¹³ La cantiga presenta a la madre del niño judío dando grandes voces; Berceo nos la presenta gritando y arañándose las mejillas, que tiene rotas (estrofa 364). Por otra parte, del judío infanticida de la cantiga se sabe que recibe la misma muerte que él quiso imponer a su hijo y se le dedican 4 versos (101-104); en el texto de Berceo se describe en tres estrofas completas (371-3) el apresamiento, condena y ejecución de la pena del judío, describiendo cómo el fuego le va quemando y su ropa se va convirtiendo en carbón y cenizas dentro del horno y cómo los cristianos, en lugar de rezar oraciones por su alma, le dicen que “Qual fizo, atal prenda”. El sentimiento de venganza y de antisemitismo está mucho más acentuado en Berceo, que ni siquiera narra al final la conversión del niño y de su madre.

a mia esperança creo / que vossa perfia vença.
 Ca eu levarei meu fillo / a Salas desta vegada
 con ssa omagen de cera, / que ja lle tenno comprada,
 e velarei na igreja / da mui benaventurada
 Santa Maria, e tenno / que de mia coita se sença.” (vv. 17- 23)



Cantiga 167, *Hijo muerto* (Ms T-I-1, fol. 224r)

La protagonista del milagro tiene derecho a su propia voz únicamente en el preciso momento en que se inicia su proceso de conversión. Existe un fin claramente propagandístico cuyo propósito último es una defensa de la fe verdadera, a la que pertenece el autor cristiano. Esta fe se contrapone a otra errónea, una creencia en la que las divinidades no conceden el favor que se produce en la fe cristiana, en nuestro caso, el milagro de la resurrección del pequeño hijo de la mujer mora.

Tras el filtro más evidente del discurso indirecto, se percibe un segundo tamiz producido en el terreno religioso, el del mensaje evangelizador. Todas las mujeres moras y judías tratadas resultan ejemplos positivos en cuanto que abandonan su religión por una nueva, la cristiana del autor y, por extensión, también la de la audiencia a la que el texto va dirigido. Las *Cantigas*, resulta necesario recordarlo, responden a un texto diseñado con el propósito de fomentar el culto mariológico, tan fructífero en el siglo XIII.¹⁴ Cada uno de los milagros narrados posee un desenlace que

¹⁴ En el curso del siglo XIII se produjeron en Europa, en un espacio de veinte años, tres colecciones principales de milagros conseguidos a través de la intervención de la Virgen: la de Gautier de Coinci en

refuerza, a través de un ejemplo individual, las ventajas de la devoción mariana. En un intercambio espiritual con tonos mercantiles, la Virgen concede a sus devotos, o potenciales devotos, favores sobrenaturales reservados únicamente para quienes invoquen su nombre en tono suplicante. Es en este contexto donde debemos situar a las madres moras y judías de las *Cantigas*, todas modelos de casos de un error, la religión judaica o musulmana, rectificado en una conversión. El mensaje didáctico señala la supremacía de la religión cristiana sobre la islámica y la hebrea y refuerza el carácter ecuménico de la Iglesia; el propósito fundamental es convencer con obras sobre el yerro espiritual en el que las otras creencias se hallan y conseguir la conversión a la única fe verdadera, el cristianismo. Las conversiones no forzadas eran un punto programático del impulso evangelizador de la Iglesia y aparecen, asimismo, contempladas en las *Siete Partidas*:

Fuerça, nin premia non deuen fazer en ninguna manera a ningund Judio, porque se torne Christiano; mas por buenos exemplos, e con los dichos de las Santas Escripturas, e con falagos los deuen los Christianos convertir a la Fe de nuestro Señor Jesu Christo. (7.24.6). Por buenas palabras, e conuenibles predicaciones, deuen trabajar los Christianos de conuertir a los Moros, para fazerles creer la nuestra Fe, e aduzirlos a ella, e non por fuerça, nin de premia. (7.25.2)

Las mujeres moras y judías de las *Cantigas* renuncian a su religión para abrazar la nueva fe, y nunca dirigen sus acciones contra la cristiandad o sus representantes, frente a una abrumadora mayoría de hombres de las mismas religiones que no renuncian a ellas y actúan, de una forma u otra, contra los creyentes cristianos. La elección de las mujeres como vía más accesible para la evangelización de otras culturas resulta premeditada.

Tras considerar el filtro del discurso indirecto y el del mensaje evangelizador, aún debemos remitir a un tercer filtro, común a la representación de todas las mujeres de las *Cantigas*, el del sexo del autor. La autoría de esta obra es unánimemente atribuida al monarca Alfonso X y a su grupo de colaboradores, entre los que no figura, que se sepa, ninguna mujer, y menos una mujer musulmana o hebrea. Debemos asumir, pues, que el artífice o artífices de las historias narradas son representantes masculinos inscritos en una sociedad de corte patriarcal. Entendemos que el sistema de valores patriarcales es ampliamente compartido por autor y audiencia y que, tal como lo utiliza Scarborough siguiendo las ideas de Spender, se refiere a un marco de referencia para la obra literaria. De este modo, el autor controla el discurso, pero debe hacerlo accesible a su público a través del uso de una serie de convenciones que ambos, el

Francia, *Miracles de Nostre Dame* (ca. 1255), la de Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora* (ca. 1250) y la de Alfonso X, *Cantigas de Santa María* (ca. 1270). Para un estudio global sobre la devoción mariana véanse, entre otros, los estudios de Raitt y O'Sullivan. Sobre el mismo tema, pero con un estudio específico en España, McCormick y González-Casanovas.

autor y el público, comparten. El significado de una obra se convierte así en un asunto institucional (16).

El número de representaciones posibles de la mujer y, más concretamente, de la Otra, en la sociedad castellana del siglo XIII y los siguientes está limitado por razones intrínsecas al propio sistema patriarcal. El autor masculino no desea, ni prefigura, mujeres fuera de los parámetros establecidos por las reglas patriarcales, está marcado por ellas, mientras que la audiencia, o receptor del discurso, en general, no espera un retrato femenino que sobrepase las fronteras establecidas de la dominación masculina.¹⁵ El tipo de mujer transgresora que aparece a veces en los romances, las colecciones de ejemplos, la épica o el teatro, a menudo es una infractora provisional, que utiliza el atuendo y los comportamientos propios del hombre con un objetivo muy preciso y regresa a su papel de subordinación una vez conseguido su propósito. En el caso de que su sumisión no se produzca, siempre debe autoexiliarse a un subsistema en el que el contacto con el orden masculino sea mínimo o inexistente.¹⁶

Volviendo a las *Cantigas*, observamos que el tipo de rol asignado a las mujeres moras y judías es una representación que se conforma dentro de las expectativas masculinas más institucionales. En la mayoría de las cantigas en las que el personaje femenino pertenece al islamismo o al judaísmo, inicialmente se sitúa a la protagonista dentro del ámbito del matrimonio o no expresamente fuera de esta institución, como veremos en la cantiga 167. En la cantiga 4 se trata de una mujer judía, casada y con un hijo; en la 6 se presenta a una viuda judía, asimismo con un hijo. La 167 describe a una madre mora a la que se le ha muerto un hijo tras una enfermedad; el texto nunca menciona su condición de casada, pero en la tercera miniatura se representa a una pareja de camino con una mula sobre la que se transporta el cadáver del niño; el texto que la encabeza dice: “Como el padre y la madre llevan el fijo muerto alla.” Se da la extraña circunstancia de que el padre aparece retratado en traje de cristiano peregrino.¹⁷ Aunque el texto no lo menciona expresamente, podemos interpretar por la apreciación de la miniatura que el lector de la cantiga asocia inconscientemente a la mujer mora con una mujer casada. La mujer judía de la cantiga 89 es un caso de parto con complicaciones y, de nuevo, no aparece mención expresa del estatus marital de la

¹⁵ Anne C. McCormick señala como público más probable para las *Cantigas* una audiencia noble, la de la corte del monarca, así como la de los visitantes de la iglesia donde fue enterrado. Su redacción en lengua vernácula, y no en latín, apunta hacia una audiencia de amplio espectro, si bien los primeros destinatarios parecen ser nobleza y clerecía (20). En los casos de relaciones sexuales mixtas estudiados, el representante masculino es siempre un caballero cristiano noble (20).

¹⁶ Recuérdese el romance de la doncella guerrera, disfrazada de caballero, y modelos de *virgo bellatrix* de la época medieval como las que aparecen en la *General Estoria* o la *Primera Crónica General* de Alfonso X, la *Historia troyana* y el *Libro de Alexandre*, por ejemplo.

¹⁷ Dada la expresa prohibición legal de los matrimonios mixtos, es poco probable que nos hallemos ante un esposo cristiano. Quizá el miniaturista lo representa con el atuendo propio de cualquier persona que iba en peregrinación a un santuario cristiano en busca de un milagro. La madre mora había decidido acudir al amparo de la Virgen de Salas. Podría interpretarse que el padre obedece a un impulso producido por un primer paso hacia la conversión, pero ni el texto menciona que él se convierta, ni la miniatura que presenta a la madre y al hijo recibiendo el bautismo incluye figura masculina alguna.

protagonista, pero, puesto que no se alude a una situación irregular, creo que el lector asume, por un proceso de exclusión, que se trata de una mujer casada. El mismo procedimiento sería aplicable a la cantiga 205 en la que una madre mora es salvada de la muerte al caer de una torre en llamas con su hijo en brazos: puesto que no existe un interés evidente en mostrárnosla en una situación extramarital, asumimos que se trata de una mujer casada. Muy al contrario, cuando alguna de estas protagonistas se halla en una situación de irregularidad, la cantiga es explícita sobre el tema. Este es el caso de la mujer judía Marisaltos, acusada de cometer adulterio con un hombre cristiano casado en la cantiga 107.

Si bien la religión judaica predica la monogamia, históricamente se han documentado corrientes poligámicas en la ley hebraica. Levine Melammed atestigua un incumplimiento de la ley promulgada por Rabbenu Gershom contra prácticas de poliginia que nunca fue universalmente aceptada en España.¹⁸ Por otro lado, las leyes coránicas contemplan la poligamia como una práctica encomiable, y, sin embargo, esta tradición -que seguramente afectaba a un buen número de mujeres islámicas- es ignorada en la configuración de los personajes de las cantigas. Como ocurrió en el caso del atuendo indiferenciado del de las mujeres cristianas, se representa a una mujer que en su estatus social se acerca al ideal de su contraparte cristiana. En la convivencia heterosexual, el matrimonio permanece como el estado modélico para la mujer, pilar fundamental de la vida social. Para M. E. Lacarra la vida doméstica, entendida como la familia y la casa (*familia* y *domus*), forma la base de la sociedad civil medieval (17). La pareja casada detenta una posición dominante respecto a hombres y mujeres solteros y es únicamente en el matrimonio cuando ambos pueden adquirir plenamente sus privilegios legales. La mujer posee el poder dentro de la casa y lo ejercita de forma más ostensible cuando produce descendencia, lo cual, por otra parte, constituye su función más destacable y la razón principal por la que un hombre la ha tomado por esposa.

Otra técnica utilizada en las *Cantigas* con referencia al marco de la mujer en general se percibe en el terreno de las emociones. La madre judía de la cantiga 4 sale dando grandes voces en ayuda de su hijo; la hebrea de la 6 busca a su hijo toda la noche “ya muito chorando” (v. 52); la madre en trance de parto de la 89 aparece “braadand’ e gemendo / e chamando-sse mui cativa” (vv. 24-25). Las reacciones de estas madres, aparte de naturales, se magnifican en intensidad en un esfuerzo por conformar la identidad femenina dentro del patrón patriarcal. Según Ugalde, “feminine identity lingers precariously in the space of the irrational [...] because it is a realm traditionally associated with patriarchal dominance: woman’s emotivity versus man’s rationality” (228).

Las judías y moras de las *Cantigas* son Otras, puesto que son mujeres en una sociedad de dominio patriarcal, pero el narrador realiza un notable esfuerzo por

¹⁸ En concreto, los rabíes de Aragón nunca se definieron claramente sobre este tema. En Castilla, tradicionalmente la sede de una influencia árabe más notable, hubo varios intentos de prevención contra esta costumbre.

desmarginalizar su adscripción a las culturas marginales. Este proceso desmarginalizador se realiza en varios niveles. Como ya señalé, su descripción física y de atuendo no las diferencia entre sí y las equipara al conjunto de las cristianas, y, por extensión, al de las mujeres en general. El mismo efecto produce su clasificación como monógamas, casadas (o al menos no en relaciones extra-maritales) y con hijos; el objetivo perseguido es un alejamiento gradual de su inicial estado de *outsider*, como mujer fuera de la religión y de las normas sociales del patriarcado cristiano y un paulatino acercamiento al modelo conformado para la mujer de la cristiandad. En este desplazamiento de los márgenes hacia el centro se consigue, además, desvincular a la mujer de la parte masculina de su cultura originaria y dejarla en un evidente estado de necesidad e indefensión. Scarborough conviene también en este punto y nota que en las *Cantigas de Santa María* hay una propensión a mostrar a las mujeres en circunstancias vulnerables o lastimosas (18).

Observamos este hecho en la cantiga 4. Es la historia de un niño judío, Abel, hijo de un vidriero, que tenía trato con los niños cristianos, de modo que un día durante la misa la Virgen se revela ante él en una aparición y le ofrece una hostia consagrada en comunión. Cuando el muchacho cuenta este hecho en casa, su padre pierde los estribos y lo arroja al horno de fundir vidrio. Rachel, su madre, sale a la calle pidiendo ayuda. El niño es salvado de la muerte por la Virgen y su padre echado al horno por los cristianos testigos del milagro. Aunque el personaje central del relato es el niño, los padres aparecen representados en cuatro de las seis miniaturas, lo cual muestra la importancia de sus papeles en el desenlace final. Esto es cierto especialmente para la madre, cuyas acciones sólo merecen en el texto ocho versos (vv. 70-78). La mayor parte de la narración pictórica tiene lugar en el espacio cerrado de la casa de la familia hebrea, el espacio confinado que representa la alteridad. Es en este gueto familiar de intramuros donde se produce el horrendo crimen. Se observan dos salidas, la de Abel, que convive algunas horas cada día con los niños cristianos fuera de su casa, y la de Rachel, su madre, quien huye a la calle de los cristianos pidiendo a gritos socorro para su hijo, lo que permite que la justicia civil se restablezca, pues el padre infractor es castigado con la misma pena que él había impuesto al hijo. Rachel es el personaje que rompe el silencio de la marginalidad e inicia el proceso de integración de ambos, su hijo y ella, en la corriente mayoritaria a través de la conversión final. El padre, caracterizado como un ser cruel en extremo, desprovisto incluso de un nombre que lo individualice, ha quedado excluido del proceso de transculturación. Con la desaparición del padre es más que probable que la situación económica en la que quedarían el hijo y la madre fuera de desamparo y penuria. La madre ha pasado de casada a viuda. Baer atestigua una situación de mayor libertad y poder económico para las viudas cristianas y musulmanas en la Edad Media, pero no así para las judías, cuya posición se debatía entre la ley talmúdica y las ordenanzas locales, siendo las leyes

hebreas más desfavorables en cuanto a la herencia de propiedades (I, 318).¹⁹ Este estado de indefensión de la viuda es el expresado en la cantiga 6:

Avia en Engraterra / hua moller menguada,
a que morreu o marido, / con que era casada;
mas ficou-lle del un fillo / con que foi mui confortada,
e log' a Santa Maria / o offereu porende. (vv. 11-15)

Nótese que el adjetivo que caracteriza a la madre es “menguada” y tanto, que para mantenerse debe recurrir a mendigar. El hijo, con gran talento para el canto, pide a su madre que abandone la mendicidad porque quien le oye cantar le suministra dinero y dádivas en alimentos: “Madre, fe que devedes, / des oge mais vos consello que o pedir leixedes, / pois vos dá Santa Maria por mi cuanto vos queredes” (vv. 32-34). La tragedia, como antes, se produce de la mano de un representante judío masculino, puesto que al oírle cantar a la Virgen decide llevarse al muchacho a su casa y matarlo con un hacha. La crueldad del crimen queda reforzada por las miniaturas que muestran al judío infiriendo un hachazo en la cabeza al niño, golpe que, como cuenta el texto, le llega hasta los dientes y lo parte como si fueran leña: “E deu-lle tal dua acha, que ben atro enos dentes / o fendeu bees assi, ben como quen lenna fende” (vv. 44-45). Los versos 49 y 52 describen a su madre como “mesquña” y “coitada” mientras busca con angustia por toda la ciudad alguien que le dé noticias de su hijo desaparecido. Y como en la cantiga anterior, es la comunidad cristiana en masa quien se encarga de hacer pagar el crimen no sólo al judío asesino, al que queman, sino a toda la comunidad judía, a la que linchan. Aunque el texto no lo relata, en la cantiga 6 debemos suponer que la madre, devota de María, a quien había ofrecido su hijo desde el principio (v.10), y el niño objeto del milagro, escapan a esta masacre por su previa y probada devoción a María.

No menos explícita es la cantiga 89, el caso de una judía en un parto complicado. La cantiga la describe a lo largo del relato como “astrosa,” “coitada,” “cativa,” “desanparada,” “desasperada”. Todos estos adjetivos pueden muy bien referirse al dolor físico por el que pasa durante el parto, pero se hacen también eco de una situación de desamparo social. En ningún momento se habla de un cónyuge o un progenitor de sus hijos, pero tampoco se la califica con una mujer que hubiera tenido sus hijos en una relación extramarital; en esta ocasión se trata de una madre con una hija pequeña y un recién nacido resultante del parto. Su aislamiento es tan notorio que las otras mujeres judías la abandonan, llamándola “ereja.” Se trata otra vez de una mujer sola con sus hijos que termina por convertirse, bautizarse y hacer bautizar a su descendencia.

¹⁹ Según Baer, “generally speaking, according to Jewish law, widows do not inherit from their husbands. Rather, they either receive their *ketubah* (marriage portion) or are maintained out of their husband’s estate. It was not uncommon for husbands in many periods of Jewish history to have recourse to non-Jewish legal systems in order to leave a greater part of their estates to their wives” (I, 318).

En la 167, encontramos paralelismos obvios con las situaciones descritas anteriormente. Una mujer mora pierde a su hijo tras una enfermedad fatal y lleva el cadáver del pequeño ante la Virgen de Salas pidiendo un milagro. La Virgen se lo concede y resucita a su hijo después de llevar éste tres días muerto. También en este caso el personaje muestra su dolor “con coita do fillo” (v. 10) y es amonestada por las otras mujeres de su comunidad, quienes le reprochan su conducta: “Mais las mouras sobr’ aquesto lle davan mui gran contenda” (v. 16). Igualmente es presentada en el texto con carencia de una contraparte masculina. De nuevo la conversión afecta a la madre y al hijo resucitado. Por último, la madre mora de la 205 es salvada de morir quemada y asfixiada en el asalto de una fortaleza musulmana a cargo de tropas cristianas. Al verla los caballeros cristianos atrapada por el fuego con su hijo pequeño en brazos, les recuerda la imagen de la Virgen con el niño y todos le ruegan para que estos dos inocentes sean salvados a pesar de que se trata de paganos: “Que os de morte guardasse, pero que eran pagãos” (v.59). La cantiga no describe a la mora asociada a ningún hombre, ni muestra ningún varón de su religión dispuesto a ayudarla, pero sí la caracteriza con el arquetípico adjetivo de “mesquña” (v. 42); por otro lado, la conversión les afecta sólo a ella y a su hijo después del milagro: “E a moura foi crischã e seu fillo batiçado” (v. 70).

El resultado de la conversión, tras el milagro de la Virgen, produce mujeres solas con hijos a su cargo. La representación masculina se corta de raíz como en las cantigas 4 y 6, o se difumina en el resto de los casos de tal forma que lo que el lector percibe es la sola presencia femenina idealizada en su representación de la maternidad. Como Susanne Kappeler observa, las mujeres imaginadas, las de la mente, se reagrupan en otras categorías:

The cultural marginalization of women is, of course, a more complex process than their physical marginalization. The women of the mind cannot be so easily dispersed. Sayings, dreams, games, stories, superstitions, the language itself, recall them. The women of the mind, instead of being dispersed, have been co-opted into other categories so that the category *woman* has lost its central importance. Mostly they have been co-opted into the *family* and into the *spectacle*. (72-3, énfasis mío)

Esta reagrupación coincide en gran medida con la experimentada por las mujeres moras y judías en las cantigas. Existe una intención obvia de conectar estas imágenes de madres con la madre divina por excelencia, la Virgen María. El rol de la maternidad no se puede adjudicar con exclusividad a moras y judías en las *Cantigas*, ya que existen otros muchos ejemplos que afectan a mujeres cristianas, pero resulta revelador que sea el elegido para representar mayoritariamente al sexo femenino de las culturas marginales. La castidad o la maternidad son los parámetros ideales dentro de los que a menudo se enmarca a las mujeres en la obra mariana alfonsí. Ambos parámetros reflejan dos facetas básicas con las que la Iglesia había formado la

imagería cristiana de María: su virginidad y su rol como madre de Cristo. La insistencia en el primer aspecto se reserva con exclusividad para mujeres cristianas (ninguna de las mujeres moras o judías es ya una doncella) y sin embargo se las inscribe casi con monotonía dentro del segundo, es decir, en el rol de la maternidad.²⁰ Como en el cruel caso expuesto en la cantiga 105 (véase la nota 20), el estado de virginidad mantenida a través de la castidad convierte a estas mujeres en inaccesibles sexualmente a perpetuidad. Con frecuencia es presentado con carácter sagrado, bien ya sea por decisión propia de la mujer o bien por imposición de la Virgen, y su interrupción violenta acarrea para el infractor castigos divinos que afectan a su alma y a la integridad de su cuerpo terrenal.

La autoría patriarcal de las *Cantigas* no marca a las mujeres moras y judías con la cualidad de intocables, sino con el signo de la accesibilidad. Varios medios han sido utilizados para lograr este objetivo: primero, la falta de diferenciación respecto a cualquier mujer cristiana en el aspecto exterior (raza y atuendo); segundo, su caracterización sexual como no-virgenes; tercero, su adscripción a uno de los roles modélicos sociales, el de madre; cuarto, su desvinculación radical del dominio patriarcal de los hombres de su cultura y, por tanto, su representación como mujeres vulnerables; y quinto, su conversión a la fe cristiana dominante, con lo que se salva el último obstáculo que hacía socialmente inviable una relación sexual de carácter mixto. Las mujeres moras y judías alfonsinas se presentan como “fair game” en caso de que un varón cristiano decidiera aproximarse a ellas. Esta visión contrasta con las disposiciones legales vigentes en Castilla, como ya se vio.

No pretendo afirmar que exista una caracterización rotundamente sexualizada de las mujeres moras y judías en las *Cantigas de Santa María* y que el mensaje moral-religioso quede oscurecido como el más evidente, pero creo que un análisis atento revela que esta condición se plantea como una posibilidad, o quizá como una fantasía erótica masculina, algo no tan infrecuente en otros ejemplos de los milagros alfonsinos. El subtexto sexual no forma parte de un discurso velado, sino que aparece con profusión en las *Cantigas*, con ejemplos explícitamente sexuales y otros connotados como tales: uno de los casos más conocidos es el de la cantiga 7, que narra el milagro de la abadesa encinta a la que el obispo examina desnuda.²¹ El voyeurismo

²⁰ El caso más extremo de virginidad corresponde a la cantiga 105, en la que una doncella cristiana tiene voto de castidad impuesto por la Virgen. Al ser casada, la Virgen la protege de la consumación del matrimonio mediante un milagro que impedía la penetración a su marido. Tras varios intentos fallidos, el esposo –exasperado– efectúa un corte en la vagina de su esposa empleando un cuchillo, pero ni aun en este caso consigue su intento.

²¹ La aparición de motivos profanos sexuales en textos sacros y a la inversa aparece profusamente documentado en obras literarias de la Edad Media. Para un estudio detallado del aspecto sexual de las *Cantigas* remitimos al trabajo de McCormick. El caso del poema de la *Vida de Santa María Egipcíaca* en el que se cuentan sus pecaminosas aventuras sexuales en su etapa de prostituta, y cuando se retira a hacer penitencia al desierto como una eremita, se la describe en traje harapiento de ermitaña. Benjamin Liu estudia el caso de una cantiga d’escarnio y maldecir en la que una prostituta llamada María realiza una felación y la compara con la pasión de Cristo. Sobre la influencia de la literatura profana en la

aparece en este milagro y en los de las moras y judías convertidas. En las miniaturas, a menudo más explícitas en el terreno sexual que el texto de las *Cantigas*, se da cuenta del bautismo de las mujeres moras y judías como casos de bautismo por inmersión. De este modo, aparecen mujeres desnudas de la cintura para arriba, sentadas dentro de una pila bautismal. Las cantigas 89, 107, 108 y 167 retratan a mujeres en esta situación, con la salvedad de que en los casos de conversión familiar los hijos también aparecen dentro con la madre, e igualmente desnudos. A pesar de que las mujeres en los tres casos se cubren los pechos con las manos unidas en signo de oración, la mirada de la audiencia masculina interna, es decir, la del texto pictórico de la obra, se dirige directamente a su cuerpo; y esta observación es válida tanto para los personajes legos retratados como para los de la clerecía.²² Poco o nada impide suponer que la representación gráfica de mujeres sin ropa no fuera diseñada también para la mirada de la audiencia externa masculina, la del lector / espectador de las *Cantigas*. Sin embargo, las mujeres cristianas presentes en las miniaturas normalmente mantienen sus ojos a la altura de la cabeza de la bautizada, o son situadas detrás de ella, o delante en un segundo plano.

Kappeler en su estudio sobre el significado de mirar a las mujeres, un estudio que parafrasea el realizado por John Berger respecto a las razones por las que se mira a animales y que equipara a ambos, señala las implicaciones sociales de este hecho:

In the accompanying ideology, women are always observed. The fact that they can observe us has lost all significance. They are the objects of our ever-extending knowledge. *What we know about them is an index of our power*, and thus an index of what separates us from them. The more we know, the further away they are. (74, énfasis mío)

Al igual que en otro discurso religioso, el hagiográfico, la exposición del cuerpo femenino ofrece en las *Cantigas* una oportunidad para la deleitación visual erótica. Como McCormick puntualiza, “the religious narrative erotically titillates the audience, and yet stylizes a taboo object of vision into an acceptable, even moralizing package” (157). En nuestro caso, el objeto-tabú eróticamente estilizado es el de la mujer exótica, previamente inaccesible, miembro de la cultura marginal; en el paquete moral se

religiosa, véanse los estudios que rastrean la influencia de canciones de amor seculares en la literatura religiosa, especialmente la mariológica (Drzewicka, Jeanroy y McClellan).

²² Frente a las cuatro cantigas de mujeres convertidas y retratadas desnudas durante el bautismo, sólo hemos hallado dos de hombres convertidos en la misma situación, las cantigas 46 y 192. Ambos son moros, el primero es un hombre blanco, al que se bautiza mientras permanece desnudo de rodillas en el altar. Las miradas del clérigo y de los fieles masculinos se concentran en el jarro con el que se echa agua. Las mujeres presentes en la ceremonia tienen el acceso visual al hombre desnudo parcialmente amurallado por los cuerpos de los hombres que se sitúan delante de ellas. La 192 presenta a un moro negro bautizado por inmersión en la pila bautismal, también desnudo; sin embargo, la mirada del sacerdote que administra el sacramento se enfoca en los ojos del nuevo creyente.

destaca la inclusión de esta mujer entre las mujeres accesibles, las de la propia religión, las de la cultura central.

En el proceso mismo de desmarginalización reside, por extensión, un intento de erotización de la parte marginada, y un procedimiento de transculturación, fenómenos comunes al sistema histórico de la colonización. Anne McClintock describe los avances imperialistas del período colonial con dos características ya mencionadas para moras y judías en territorio castellano: la feminización de los terrenos nuevos e inexplorados y la condición de la mujer como el primer elemento que la cultura dominante intenta asimilar (24). La conexión con las mujeres musulmanas y hebreas de las *Cantigas* salta a la vista. El discurso literario de la Reconquista feminiza también al elemento marginal como el más frágil, aquel punto donde la frontera se hace más vulnerable y puede ser traspasada. Se trata del mismo punto donde se enfatiza una afirmación del varón cristiano como agente del poder establecido, un poder usado *de facto* como supremacía cultural a través de la elección de la religión correcta, imaginado, por otro lado, como dominio sexual. La misma autora llama la atención sobre el fenómeno de la transculturación:

At the same time, the dangers represented by liminal people are managed by rituals that separate the marginal ones from their old status, segregating them for a time and then *publicly* declaring their entry into their new status. Colonial discourse repeatedly rehearses this pattern –dangerous marginality, segregation, reintegration. (25, énfasis mío)

Musulmanas y hebreas en las *Cantigas* reflejan al menos los dos últimos estadios descritos por McClintock. La segregación comienza con la separación entre varones y mujeres de la misma religión y se reafirma en el momento en que la transculturada decide invocar a una divinidad cristiana. De hecho, sufren primero la exclusión de su cultura ejercida por su propia gente: recordemos que tanto la mujer judía en parto complicado como la madre mora que ruega un milagro por su hijo muerto son verbalmente rechazadas por las mujeres de su comunidad y abandonadas por ellas a su suerte. Los milagros muestran invariablemente su reintegración en la nueva cultura por medio de un acto público, el bautismo. El aspecto público debe ser enfatizado puesto que responde a un intento didáctico-moral dirigido a toda la comunidad. Si el acto de la conversión no fuera atestiguado por una representación de la colectividad, el código religioso en el que está inscrito no quedaría erigido como el único sistema moral válido para esa determinada comunidad.

Uno de los puntos más interesantes de las *Cantigas de Santa María* es el deliberado uso del contacto entre las tres culturas. Sería peligroso olvidar que el resultado de la transculturación resulta impuesto por el mismo género literario en que se insertan, el de los milagros, y por su intrínseco objetivo didáctico-moral, pero al mismo tiempo no podemos ignorar los términos de desigualdad social y la manipulación de género sexual en que coexisten sus personajes. La parte cristiana

delega en los varones la responsabilidad de la aproximación hacia las otras dos culturas (no hay ejemplos de cantigas en las que el contacto intercultural se produzca entre mujeres), mientras que la musulmana y hebrea consiguen el acercamiento casi exclusivamente de sus miembros femeninos.

La crítica alfonsina todavía debate el grado de tolerancia ejercido por el monarca en su tratamiento hacia las minorías religiosas castellanas. Historiadores como Antonio Ballesteros la confirman en sus relaciones con los sabios y nobles judíos y musulmanes que encontraron acogida en la corte de Alfonso X (243-53), pero esta actitud contrasta en ocasiones con las leyes dictadas en las *Siete Partidas* (7.24 y 7.25), en las que se legisla la necesidad de un distintivo exterior especial para los judíos, su confinamiento en guetos y las penas capitales para las relaciones sexuales interculturales y el intento de conversión de cualquier cristiano al judaísmo.²³ Todavía no había llegado el tiempo de la expulsión de ambas minorías y al judío se les permite jurídicamente la práctica de su religión, pero las *Partidas* se hacen ya eco de un sentimiento antisemita popular y creciente. Lo mismo puede decirse de las leyes que conciernen a los musulmanes. La ley 7.25.1 permite el ejercicio de su religión y costumbres en lugares específicos, y garantiza su seguridad mientras vivan entre cristianos sin hacer mal o denuesto a la cristiandad, pero pena al moro que haga acto de proselitismo entre los cristianos, las relaciones sexuales entre miembros de las dos culturas, etc. (7.25.10). Se puede hablar de coexistencia entre las tres culturas, si por ello entendemos cohabitar en el mismo territorio geográfico sin una guerra abierta, pero es obvio que las tres no ostentaban un poder jerárquico del mismo nivel y que la convivencia estuvo jalonada de episodios que evidencian un estado histórico progresivamente tenso.

En cuanto a la mujer, en las *Partidas* aparece mencionada únicamente como materia sexual y por exclusión: se pena al judío o moro que yazca con cristiana con la pena de muerte y a la cristiana hallada en la misma situación con la confiscación de sus bienes o la muerte si es reincidente (7. 24.9). Como ya dije anteriormente, la obra legal alfonsí ignora el caso de varón cristiano que yace con mora o judía. Es necesario acudir a los *Castigos e documentos de Sancho IV* para encontrar una referencia a esta situación. Los *Castigos* simplemente amonestan al hombre cristiano implicado en tales relaciones, por considerar poco apropiado que un cristiano se mezcle con moras y judías, a quienes se considera de una creencia religiosa inferior.²⁴ La descalificación moral no implica una condena absoluta del hecho, ni dictamina ningún tipo de penalización física sobre los bienes o la propia vida, como pesaban sobre los

²³ Dwayne Carpenter muestra con profusión estos síntomas de intolerancia. Los estudios de Teófilo Ruiz (67-72) y Angus MacKay (222) arguyen sobre la poca aplicación que estas leyes tuvieron en la realidad castellana, pero al mismo tiempo muestran síntomas de intolerancia entre las clases más bajas. En la misma línea apuntan las afirmaciones de Hillgarth (210-14).

²⁴ "... te ruego que te castigues e te guardes de non fazer pesar a Dios en pecados de forniçios. E entre todo lo al, te guarda sennaladamente de non pecar [...] nin [con] judia ni con mora, que son mujeres de otra ley e de otra creença," *Castigos e documentos* (117).

transgresores judíos y musulmanes. Las *Cantigas* se hacen eco de estas diferencias legales en las que la hegemonía del varón cristiano queda patente y se ejerce al mismo tiempo sobre los miembros masculinos de las culturas marginales, que son erradicados de la narración, y sobre sus representantes femeninas, segregadas y transculturadas, apropiadas como un elemento más de un proceso de reconquista. Como vimos, se ejerce sobre los miembros de las culturas marginales con dos aproximaciones inicialmente opuestas, según su sexo. Los hombres musulmanes y judíos son marcados con el signo de la exclusión a través de la diferencia en sus atuendos, su depravado comportamiento o su abierto anticristianismo. En el texto pictórico y en el escrito aparecen o bien demonizados o erradicados de la narración. Sin embargo, el tratamiento que las *Cantigas* ofrece sobre sus representantes femeninas es uno de integración. El narrador aproxima estas mujeres al modelo estándar de la *domina christiana*, presentándolas con vestimentas indiferenciadas de las cristianas, convirtiéndolas en esposas monógamas, madres ejemplares y en conversas devotas de la Virgen María. En este desplazamiento de los márgenes hacia el centro se consigue, además, desvincular a la mujer de la parte masculina de su cultura originaria y dejarla en un evidente estado de necesidad e indefensión.

El discurso literario de la Reconquista preconiza el que siglos más tarde empleará la colonización y actúa con técnicas semejantes al que las naciones coloniales europeas impondrían sobre los territorios colonizados. En ambos casos el territorio conquistado se feminiza y se intenta su transculturación. En el proceso mismo de desmarginalización reside, por extensión, un intento de erotización de la parte marginada. Se feminiza al elemento marginal como el más frágil, aquel punto donde la frontera entre culturas se hace más vulnerable y puede ser traspasada. Se trata del mismo punto donde se enfatiza una afirmación del varón cristiano como agente del poder establecido, un poder usado *de facto* como supremacía cultural a través de la elección de la religión correcta, imaginado, por otro lado, como dominio sexual. En suma, las mujeres moras y judías de las *Cantigas* son segregadas y transculturadas por la voz narrativa cristiana, apropiadas, al fin y al cabo, como un elemento más de un proceso de reconquista.

Obras citadas

- Alfonso X, el Sabio. Ed. Walter Mettmann. *Cantigas de Santa María*. 3 vols. Coimbra: Acta Universitatis Coimbrigensis, 1986.
- . Ed. Gonzalo Martínez Díez. *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio*. 7 vols. Valladolid: Lex Nova, 1988.
- Baer, Ytzhak. *Historia de los judíos en la España cristiana*. 2 vols. Barcelona: Altalena, 1981.
- Bagby, Albert. 'The Moor and the Jew in the Cantigas de Alfonso X, el Sabio.' Tesis Doctoral Inédita. University of Kentucky, 1968.
- . "The Figure of the Jew in the *Cantigas* de Alfonso X, el Sabio." Eds. Israel Katz et al. *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. 235-45.
- Ballesteros Beretta, Antonio. *Alfonso X el Sabio*. Barcelona: El Albir, 1984.
- Benaim de Lasry, Anita. "Marisaltos: Artificial Purification in Alfonso el Sabio's *Cantiga 107*." Eds. Israel Katz et al. *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*. Madison, WI: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987. 299-311.
- Berceo, Gonzalo. Ed. M. Gerli. *Milagros de nuestra señora*. Madrid: Cátedra, 1985.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. New York: Penguin Books, 1977.
- Carpenter, Dwayne E. *Alfonso X and the Jews: An Edition of and Commentary on Siete Partidas 7.24 "De los judíos"*. Berkeley: University of California Press, 1986.
- Castigos e documentos para bien vivir ordenados por el rey don Sancho IV*. Ed. Agapito Rey. Indiana University Humanities Series 24. Bloomington: Indiana University Press, 1952.
- Domínguez Rodríguez, Ana, and Pilar Treviño Gajardo. *Las Cantigas de Santa María: formas e imágenes*. Madrid: A y N Ediciones, 2007.
- Drzewicka, Anna. "La fonction des emprunts à la poésie profane dans les chansons mariales de Gautier de Coinci." *Le Moyen Age: Revue Historique* 91.1 (1985): 33-51.
- Fita, P. Fidel. "Marisaltos, o la hebrea de la Fuencisla, siglo XIII." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 9 (1886): 372-89.
- González-Casanovas, R. J. "Marian Devotion as Gendered Discourse in Berceo and Alfonso X: Popular Reception of the Milagros and Cantigas." *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria* 4 (1992): 17-31.
- Guerrero Lovillo, José. *Las Cantigas: Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- Hatton, Vikki, and Angus Mackay. *Anti-Semitism in the Cantigas de Santa María*. Liverpool: Liverpool University Press, 1983.
- Hillgarth, J. N. *The Spanish Kingdoms. 1250-1516*. Oxford: Clarendon Press, 1976.
- Jeanroy, Alfred. "Modèles profanes de chansons pieuses." *Romania* 40 (1911): 477-86.

- Jesús, Teresa de. Ed. Dámaso Chicharro. *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Kappeler, Susanne. *The Pornography of Representation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Lacarra, María Eugenia. "Notes on Feminist Analysis of Medieval Spanish Literature and History." *La Corónica* 17.1 (1988): 14-22.
- Liu, Benjamin. "Obscenidad y transgresión en una cantiga de escarnio." Eds. Francisco Márquez Villanueva, and Luce López-Baralt. *Erotismo en las letras hispánicas: Aspectos, modos y fronteras*. México City: Colegio de México, 1995.
- MacKay, Angus. *La España de la Edad Media. Desde la frontera hasta el Imperio (1000-1500)*. Madrid: Cátedra, 1977.
- McClellan, William. "Radical Theology or Parody in a Marian Lyric of Ms Harley 1153." Eds. Deborah M. Sinnreich et al. *Voices in Translation: The Authority of "Olde Books" in Mediaeval Literature. Essays in Honor of Helaine Newstead*. New York: AMS Press, 1992. 157-68.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender, and Sexuality in the Colonial Context*. New York: Routledge, 1995.
- McCormick, Anne Catherine. 'Revealing Tales: Sex, Violence and Gender in the Marian Miracle Collections of Gautier De Coinci, Gonzalo de Berceo, and Alfonso X, el Sabio.' Tesis Doctoral Inédita, University of California at Berkeley, 1996.
- Melammed, Renée Levine. "Sephardi Women in the Medieval and Early Modern Periods." Ed. Judith R. Baskin. *Jewish Women in Historical Perspective*. Detroit: Wayne State University Press, 1991. 98-112.
- O'Sullivan, Daniel E. *Marian Devotion in Thirteenth-Century French Lyric*. Toronto: University of Toronto Press, 2005.
- Raitt, Hill Arit, et al. *Christian Spirituality: High Middle Ages and Reformation*. New York: Crossroad, 1987.
- Ruiz, Teófilo F. "'Trading with the Other': Economic Exchanges between Muslims, Jews, and Christians in Late Medieval Northern Castile." Eds. Roger Collins and Anthony Goodman. *Medieval Spain*. New York: Palgrave MacMillan, 2002. 63-78.
- Scarborough, Connie L. "Las voces de las mujeres en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X." Ed. Juan Villegas. *Actas Irvine-92, Asociación Internacional de Hispanistas*. California: University of California Press, 1994. II, 16-24.
- Stowasser, Barbara F. *Women in Qur'an, Traditions, and Interpretation*. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- Ugalde, Sharon K. "Process, Identity, and Learning to Read: Female Writing and Feminist Criticism in Latin America Today." *Latin American Research Review* 24.1 (1989): 222-32.