

LA DIALÉCTICA TEXTO-IMAGEN
A PROPÓSITO DE LA REPRESENTACIÓN DEL JUDÍO
EN LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA* DE ALFONSO X¹

*THE RELATION TEXT-IMAGE
WITH REGARD TO THE REPRESENTATION OF JEWS
IN LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA BY ALFONSO X*

PAULINO RODRIGUEZ BARRAL
Georgetown University, Washington DC

Resumen: El tratamiento de la imagen del judío en las *Cantigas* de Alfonso X oscila entre la condena sin paliativos y la perspectiva de la salvación. La primera toma cuerpo en algunos de los motivos clásicos del antisemitismo medieval como la alianza con el diablo, el infanticidio, el crimen ritual, o la profanación sacrílega. Una visión extremadamente negativa que se matiza en aquéllas cantigas en las que sus protagonistas, a instancias de la intervención mariana, acaban abrazando la fe cristiana.

Probablemente haya que ver en todo ello un reflejo de la ambigüedad que, en relación al judaísmo, caracteriza el reinado de Alfonso X, marcado por el prejuicio tanto en determinadas actuaciones del monarca como en las disposiciones de *Las Partidas* relativas a los judíos, pero también por la colaboración de éstos en las empresas culturales y científicas del rey o en importantes cargos administrativos.

Palabras clave: Antijudaísmo; *Cantigas*; Alfonso X; Códice Rico; Iconografía.

Abstract: The treatment of the image of Jews in the *Cantigas* by Alfonso X fluctuates between their total condemnation and the perspective of salvation. The condemnation of Judaism embodies some classic topics of medieval anti-Semitism such as alliance with the devil, infanticide, ritual murder, or sacrilegious desecration. This negative vision is tempered in some *cantigas* in which their jewish protagonists embrace the Christian faith as a result of Virgin Mary's intervention.

This ambiguity may be a reflection of the monarch's attitude towards Judaism. On the one hand his reign is marked by prejudice both in certain proceedings and in the regulations of the *Partidas*, but on the other some Jews cooperate actively with the king's cultural and scientific undertakings and even hold important public positions.

Keywords: Anti-Judaism; *Cantigas*; Alfonso X; Códice Rico; Iconography.

¹El trabajo que aquí presento forma parte de un proyecto de investigación de mayor amplitud dedicado al estudio de la imagen del judío en la plástica gótica hispánica. Su realización se inscribe en el marco de la concesión de una beca por parte de la Secretaría de Estado de Educación y Universidades al amparo de los Convenios de Cooperación suscritos entre el MEC y varias universidades de los Estados Unidos de América.

SUMARIO

1. El judío como aliado del diablo.- 2. El judío infanticida.- 3. El judío profanador.- 4. Del infierno como regla a la conversión como excepción.- 5. Cantigas y antijudaísmo.- Ilustraciones.

La historiografía mariológica tiende a coincidir en hacer de san Bernardo referente esencial en el desarrollo del culto a la Virgen en Occidente al punto de considerar al siglo XII como una especie de edad de oro de la mariología. Consideración que debe hacerse extensible a la centuria siguiente a juzgar por el fuerte arraigo popular de su culto (baste pasar revista a las muchas catedrales levantadas bajo su invocación) y del impulso que éste recibe tanto de las grandes figuras de la escolástica como de las órdenes mendicantes. Como no podría ser de otro modo, tales tendencias van a adquirir una adecuada proyección en el ámbito de lo milagroso, de tal modo que los siglos XII y XIII serán testigos de una intensa proliferación del género de las compilaciones de milagros marianos, de la que los reinos hispánicos no van a quedar al margen. Si los mariales catalano-aragoneses se van a caracterizar por el anonimato, en Castilla destacan entre todos ellos los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, el *Liber Mariae* de Gil de Zamora y, particularmente, las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X.

Estas últimas han llegado hasta nosotros a través de cuatro manuscritos, de los que tres de ellos se hallan ricamente decorados. Si el conocido como *Códice de los Músicos* (El Escorial, Ms. B. I. 1) limita su ilustración al apartado musical, a través de la representación de parejas de músicos tañendo sus instrumentos, los otros dos (Biblioteca de El Escorial, T. I. 1, y *Biblioteca Nazionale Centrale* de Florencia, B. R. 20) presentan un amplísimo corpus iconográfico por el cual se traslada cada una de las cantigas al terreno de lo visual². Ello no implica forzosamente una dependencia directa entre el texto y lo representado en las miniaturas. Por el contrario éstas, atendiendo a una lógica propia, adquieren un considerable grado de autonomía, de tal modo que su secuencia narrativa puede modificar, tanto por adición como por omisión, el contenido del texto³.

En conjunto ambos códices presentan el que es, probablemente, el más rico repertorio plástico de toda la Edad Media hispánica en cuanto a representaciones de judíos se refiere, bien sea como protagonistas (en un total

² Ambos códices se integran en una misma empresa artística, debiéndose considerar por tanto como dos volúmenes de una misma edición. El código de El Escorial incluye 212 cantigas ilustradas, a falta de los tres últimos folios con miniaturas. El de Florencia, que no se acabó de iluminar, cuenta en su esto actual con 113. Su fecha de ejecución debe situarse entre 1272 y 1284 (M. V. CHICO PICAZA, *Cronología de la miniatura alfonsí: estado de la cuestión*, "Anales de la Historia del Arte", 4 [1994], pp. 569-576).

³ M. V. CHICO PICAZA, *La relación texto-imagen en las Cantigas de Santa María*, "Reales Sitios", 23 (1986), pp. 61-72. Véase también J. YARZA, *Reflexiones sobre la iluminación de las Cantigas*, en *Metropolis Totivs Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la Corona castellana*, Sevilla, 1998, pp. 163-179.

de 11 cantigas)⁴ o desempeñando un papel secundario o accesorio. En ellas no sólo se suele recurrir al tipo del judío de nariz ganchuda, rasgos afilados y barba puntiaguda (el perfil supuestamente *semita* que con frecuencia se constituye en signo de identidad plástica del judío en el arte medieval), a caballo entre la caricatura y la estigmatización⁵. También asistimos a la proyección visual de algunos de los mitos que, como la alianza diabólica, el infanticidio, el crimen ritual, o la profanación sacrílega contribuyeron a forjar el imaginario cristiano del judío en sus aspectos más negativos. Ello no obsta para que algunas cantigas se abran a la perspectiva de la salvación a través de la intervención mariana provocando la conversión.

1. EL JUDÍO COMO ALIADO DEL DIABLO

Uno de los tópicos más manidos en la mitología antisemita medieval es el de presentar al judío en alianza con el diablo. Esa interacción entre el judaísmo y el demonio arranca ya de las escrituras. De *sinagoga de Satán* califica san Juan a los judíos en el Apocalipsis (2:9; 3:9), mientras que en su evangelio se refiere a ellos como *vosotros que tenéis por padre al diablo* (8:44). Una concepción que a lo largo de la Edad Media no hará sino intensificarse⁶ y que, más allá del discurso teológico, va a encontrar en el estereotipo literario y en las artes visuales su principal medio de propagación. Desde este punto de vista no va ser en absoluto ajena a la popularización del cliché del judío como agente diabólico la enorme difusión que el *milagro de Teófilo* adquiere, particularmente entre los siglos XII y XIV⁷.

⁴Núms. 4, 6, 12, 25, 27, 34, 85, 89, 107, 108 y 286.

⁵Paradigma morfológico para caracterizar en las *Cantigas* al judío, la miniatura castellana había recurrido al mismo desde tiempo atrás. Tal es el perfil que ostentan en un ejemplar de *De Virginitate Beatae Mariae* de San Ildéfonso (Madrid, Biblioteca Nacional, MS 21546, fol. 36 v.) el grupo de judíos en disputa con el santo (D. RAIZMAN, *A Rediscovered Illuminated Manuscript of St. Ildelfonsus's De Virginitate Beatae Mariae in the Biblioteca Nacional in Madrid*, "Gesta", XXVI/1, 1987, pp. 37-46). Por las fechas en que fueron iluminados los manuscritos de las *Cantigas* la miniatura catalana recurría igualmente al tópico visual del "perfil semita" a la hora de caracterizar a los judíos. Así lo vemos en diversas ilustraciones de una Biblia catalana (*British Library*, Add. 50003) copiada e iluminada en 1273 para el obispo de Vic Ramón de Anglesola (B. BLUMENKRANZ, *Le juif médiéval au miroir de l'art chrétien*, París, 1966, pp. 30-31).

⁶Para la demonización de la imagen del judío en la Edad Media véase el libro de J. TRACHTENBERG, *The Devil and the Jews*, Philadelphia, 1983 (1a ed. 1943), así como los trabajos de F. RAPHEL, *Le juif et le diable dans la civilisation de l'Occident*, "Social compass", 19 (1972), 549-566; D. IANCO-AGOU, *Le diable et le juif: Représentations Médiévales Iconographiques et Ecrites*, "Senefiance", 6 (1979), pp. 261-276; R. BONFIL, *The Devil and the Jews in the Christian Consciousness of the Middle Ages*, en *Antisemitism through the Ages* (S. ALMOG, ed.), Oxford, New York, 1988, pp. 91-98; D. SANSY, *L'image du juif en France du Nord et en Angleterre du XII^e au XV^e siècle*, Universidad de París X-Nanterre, 1993, p. 438 y ss. (tesis doctoral microfichada). G. DAHAN dedica algunas páginas al tema, centrándose en la Alta Edad Media en su artículo *Saints, demons et juifs, en Santi e demoni nell'alto Medioevo occidentale (secoli V-XI)*, Spoleto, 1989, pp. 638-641.

⁷De origen bizantino la pone por escrito por vez primera Eutychianus (que se presenta como miembro de la familia de Teófilo) en el siglo VI. La primera versión latina se debe a Pablo Diácono de Nápoles (s. IX), convirtiéndose a partir de entonces en materia temática de un amplio catálogo de obras poéticas (especialmente compilaciones de milagros marianos) y dramáticas, e integrándose en buena parte de las compilaciones de *exempla* (M. LAZAR, *Theophilus: Servant of Two Masters. The Pre-Faustian Theme of Despair and Revolt*, "Modern Language Notes",

A él se dedica la cantiga número 3 que, aunque no es la única que plantea la cuestión de la alianza judío-diablo, sí es la que lo hace de un modo más explícito, cuando menos en lo visual. Relata como Teófilo, por consejo de un judío, establece un pacto con el demonio. El objetivo del mismo es aumentar su poder, y su concreción práctica la firma de un documento en el que reniega de la Virgen y de Dios. Después de servir a su nuevo amo durante años, finalmente, arrepentido, implora el perdón ante una imagen de la Virgen. Ésta, conmovida, obliga al diablo a entregarle el documento y procede a devolvérselo a Teófilo.

En el campo de las artes visuales sus primeras manifestaciones remontan al románico. En un manuscrito de mediados del siglo XI procedente de Saint-Germain-des-Prés (París, *Bibliothèque Nationale*, ms. lat. 11750, fol. 51 r.) se ilustra únicamente el momento en que Teófilo recibe el pergamino de manos de la Virgen. No hay pues alusión alguna al papel del judío en la historia. Tampoco la hay en su representación escultórica en la abadía de Souillac (s. XII, primer tercio), a pesar de que la narrativa se secuencia en tres escenas, entre ellas la del pacto⁸.

Es en el siglo XIII cuando la adopción del milagro de Teófilo por las artes visuales adquiere, de la mano de su mayor difusión textual, carta de naturaleza. La plástica monumental recurre al mismo con frecuencia. No menos de nueve catedrales francesas le dedican sendas vidrieras⁹, al tiempo que en Notre-Dame de París es incluso tema de un tímpano de su portada septentrional y de uno de los relieves aplicados en el muro norte¹⁰. Otro tanto cabe decir del libro iluminado, al punto que, más allá de la ilustración al texto en ejemplares de *Les Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci, será recogido igualmente en libros de horas¹¹, salterios e, incluso algún apocalipsis. Un corpus iconográfico caracterizado, en general, por la secuenciación de la historia en varias escenas, entre las que no suelen faltar las dedicadas a glosar el papel desempeñado por el judío. La progresiva importancia que cobra su actuación en el desarrollo de los acontecimientos contrasta con el desinterés románico en todo ello, al punto que, en las escasas ocasiones en que la plástica gótica limita la ilustración de la historia a una o dos imágenes

87.6 (1972), pp. 31-50). En lo hispánico lo recogen los *Milagros de Nuestra Señora de Berceo*, el *Liber Mariæ* de Gil de Zamora, el *Corbacho* del Arcipreste de Talavera y los *Castigos y documentos del rey don Sancho*. En cuanto a compilaciones de *exempla* aparece en el *Libro de los exemplos por A.B.C.* redactado por Clemente Sánchez de Vercial a finales del siglo XIV (ex. 261 en la ed. de J. ESTEN KELLER, Madrid, 1961) y en la traducción al castellano del *Speculum laicorum* (ex. 361 en la ed. de J. M. MOHEDANO, *El Especulo de los legos. Texto inédito del siglo XV*, Madrid, 1951).

⁸ Para ambas obras véase M. SCHAPIRO, *Las esculturas de Souillac*, en *Estudios sobre el románico*, Madrid, 1984, pp. 121-151.

⁹ M. W. COTHREN, *The Iconography of Theophilus Windows in the First Half of the Thirteenth Century*, "Speculum", 59/2 (1984), pp. 308-341.

¹⁰ E. MÅLE, *L'Art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1995 (1ª ed. 1908), pp. 469-473.

¹¹ Una circunstancia que se da ya en una de los primeros ejemplares del género, la *Horas de William de Brailes*, escritas y miniadas en Oxford hacia 1240. La historia de Teófilo se ilustra con una cierta prolijidad en un total de seis miniaturas, en las que no se incluye referencia alguna al judío (C. DONOVAN, *The de Brailes Hours*, Toronto y Buffalo, 1991, p. 69 y ss.).

sinécticas una de ellas acostumbra a ser la del pacto diabólico con el judío como inductor¹².

En la cantiga alfonsina el texto, contrariamente a lo que ocurre en Gautier de Coinci¹³, se limita a aclarar, en un único verso, cómo Teófilo actúa *por consello dun judeu*¹⁴. Sin embargo su traslación en imágenes otorga a este último un protagonismo muy superior (fig. 1). La primera viñeta nos muestra a ambos personajes conversando en un interior. La leyenda explicativa reza: *Cómo Teófilo demandou consello ao judeu encantador*. El recurso al calificativo *encantador* (ausente en el texto) viene determinado, en este contexto, por la arraigada creencia medieval que vinculaba la reputada habilidad de los judíos como magos a su trato con los demonios¹⁵. Este se hace explícito en la viñeta contigua. Vemos en ella como Teófilo, postrado ante el diablo, entrega a su nuevo señor el documento en que manifiesta su apostasía¹⁶. Tras él el judío se dirige igualmente al diablo para reivindicar con sus gestos su papel como inductor. La escena acontece ante una nutrida corte diabólica que asiste alborozada al acontecimiento. En este punto difícilmente la mirada del espectador puede pasar por alto el estrecho paralelismo que la miniatura establece entre el perfil del judío y el que ostenta el demonio situado inmediatamente tras él (fig. 2). Aquí la apelación al *perfil semita* excede la mera caracterización de tipo para decantarse a favor de la demonización de quien lo ostenta. El recurso no es en absoluto excepcional. La plástica hispánica medieval proporciona otros ejemplos en contextos diversos. Vale la pena sin embargo citar, por tratarse también del milagro de Teófilo, el caso

¹²Muy elocuente en cuanto al tratamiento del papel del judío por parte de la plástica gótica es la ilustración de la historia en los *Miracles* de Coinci. Mientras que el ms. 818 de la Biblioteca Nacional de París (primera mitad del s. XIII) opta en la única imagen que la acompaña (fol. 70 v.) por la Virgen entregando el documento a Teófilo (coincide por tanto con el ms. románico citado anteriormente), otros ejemplares posteriores ofrecen un desarrollo más prolífico de la historia. El ms. 551 de la Biblioteca Municipal de Besançon (segunda mitad del s. XIII) lo despliega, excepcionalmente, en un total de 27 miniaturas (fols. 6 r.-18 v.), en el ciclo más amplio de cuantos conozco. De ellas un total de cinco dan pormenorizada cuenta del activo papel que otorga Gautier al judío en el poema. Por el contrario los manuscritos fr. 1533 (fol. 37 r.) y fr. 1613 (fol. 1 r.) de la Biblioteca Nacional de París (último tercio del s. XIII) combinan en una sola miniatura la intermediación del judío ante el diablo con la plegaria de Teófilo ante la Virgen. Por su parte, el ejemplar miniado por el taller de Jean Pucelle hacia 1330-35 para Juana de Borgoña opta por una única imagen representando la consumación del pacto diabólico a instancias del judío (fol. 8 v.). Cuando el arte monumental se inclina por un tratamiento sintético nunca pasa por alto esta última escena. Así en el relieve del muro norte de Notre Dame de París es la que acompaña a la de la Virgen recuperando el documento de manos del diablo. Para los manuscritos a los que hago referencia en esta nota véase, además del artículo de COTHREN citado anteriormente, SANSY (*L'image du juif...*, pp. 440-448 y 678-682), y H. FOCILLON, *Le peintre des Miracles de Notre-Dame*, París, 1950. Las miniaturas del manuscrito de Besançon son consultables en la base de datos www.enluminures.culture.fr.

¹³Bajo el título de *Coment Theophilus vint en penitance* consta de un total de 2087 versos (ed. de F. KOENIG, *Les Miracles de Notre Dame*, Ginebra, 1966, vol. 1, pp. 50-176), en contraste con los 44 de la cantiga. La amplitud con que Gautier aborda la figura del judío está en consonancia con la longitud de su poema.

¹⁴Todas las citas textuales se hacen según la ed. en dos volúmenes de W. METTMANN, *Cantigas de Santa María*, Vigo, 1981.

¹⁵TRACHTENBERG, *op. cit.*, p. 59 y ss.

¹⁶Aunque no sea aquí el caso, buena parte de las imágenes ilustrando el pacto han tendido a interpretarlo en términos feudo-vasalláticos, recurriendo para su representación a la *inmixtium manuum*, algo que se da ya en una de sus manifestaciones más tempranas, como es el relieve de Souillac.

de su ilustración en el Apocalipsis Lambeth (Londres, *Lambeth Palace Library*, ms. 209, fol. 46 r.) no muy anterior (ca. 1260) a la realización del *Códice Rico*. En ella el miniaturista establece un idéntico paralelismo morfológico entre el judío (también calificado, por cierto, de mago) y el diablo¹⁷.

Un segundo ejemplo de la alianza judaísmo-diablo nos lo ofrece la cantiga 109. Aunque se centra en como la Virgen salva del ataque de cinco demonios a un peregrino¹⁸, introduce colateralmente el elemento antisemita a través de un judío que los conjura para preguntarles porqué nunca hostigan a los hebreos. La respuesta es categórica:... *Ca meus / sodes e punnades de me servir*. La ilustración limita la presencia del judío a una única viñeta en la que juega (en este caso como en el texto), un papel accesorio, conjurando, desde el exterior de una iglesia, a los demonios que revolotean en torno al cristiano, postrado ante la Virgen en agradecimiento por su protección.

2. EL JUDÍO INFANTICIDA

La de infanticidio se cuenta entre las primeras acusaciones desplegadas contra la comunidad judía. El recurso a la misma como arma de propaganda no es, sin embargo, privativo del antijudaísmo. Ya los primeros cristianos habían sido objeto de este tipo de infundios¹⁹ que, paradójicamente, el antisemitismo cristiano medieval va utilizar contra el pueblo hebreo. Sin que falten referencias a la asociación del canibalismo con este tipo de prácticas²⁰, se tendió sin embargo con más frecuencia a relacionarlas con la necesidad de sangre, bien para su utilización en la fabricación de pociones mágicas y ungüentos curativos, o con vistas a la confección de la *matza* que la comunidad judía consumía en la celebración de la Pascua²¹. También para compensar la pérdida periódica de sangre que la mitología cristiana atribuía a los varones judíos en una especie de menstruación masculina²². Cuando la acusación de infanticidio se aderezaba con tintes rituales (algo que ocurre desde las primeras manifestaciones de la misma) su narrativa tendió a presentarla como una actualización de la Pasión de Cristo, por la que, al reproducir ésta sobre la víctima elegida, los judíos darían rienda suelta a su odio contra el cristianismo.

¹⁷Véase la ed. facsímil con volumen de estudio complementario a cargo de N. MORGAN, *The Lambeth Apocalypse, Manuscript 209 in Lambeth Palace Library: a Critical Study*, Londres, 1990.

¹⁸El ataque se produce en camino a Santa María de Salas en Huesca. Procede pues de una tradición local, de ahí su escasa repercusión al margen de las *Cantigas*.

¹⁹N. COHN, *Los demonios familiares de Europa*, Barcelona, 1997, p. 19 y ss.

²⁰Remito a las referencias que proporciona al respecto TRACHTENBERG, *op. cit.*, pp. 138-139.

²¹*Ibid.*, pp. 147-150.

²²Para los orígenes y evolución de tal creencia remito al artículo de W. JOHNSON, *The myth of Jewish male menses*, "Journal of Medieval History", 24 (1998), pp. 273-295). Una convicción todavía arraigada en la España del siglo XVII (J. L. BEUSTERIEN, *Jewish Male Menstruation in Seventeenth-Century Spain*, "Bulletin of the History of Medicine", 73 [1999], pp. 447-456).

Tres son las cantigas que se inscriben dentro de la tipología que de un modo u otro relaciona al judío con el infanticidio o el crimen ritual (núms. 4, 6 y 12). La primera de ellas (núm. 4) relata la historia del niño judío al que su padre, un vidriero de Bourges, arroja a un horno tras enterarse, de labios del pequeño, de que éste había recibido la comunión. Alertados los vecinos por los gritos de la horrorizada madre irrumpen en la casa comprobando admirados como la criatura ha sido respetada por las llamas. La cantiga se cierra con el conveniente castigo del padre, arrojado a su vez al horno, y el bautismo de la madre y del niño. En este caso el milagro es doble: la propia Virgen es quien administra la comunión al pequeño judío y la que, en el horno, lo protege de las llamas con su manto.

Es, como el de Teófilo, milagro de muy amplia difusión textual y, juntamente con éste, el más representado de todos los milagros marianos de contenido antijudío²³. Su plasmación plástica desborda igualmente el campo del libro ilustrado, de tal modo que al nutrido inventario de miniaturas que se hacen eco del mismo²⁴ debe sumarse su adopción por el arte de la vidriera (catedrales de Le Mans y Lincoln, mediados del s. XIII), la pintura mural (capilla de los corporales de la catedral de Orvieto, 1337-1339; iglesia de Chalfont St. Giles, Buckinghamshire, ca. 1330; Lady Chapel, catedral de Winchester, principios del s. XVI)²⁵ e incluso la escultura monumental (clave de bóveda del claustro de la catedral de Norwich, primer cuarto del s. XV). El tratamiento plástico del mismo suele ser sintético, limitándose las más de las veces a concentrarse en una o dos escenas. Cuando su ilustración se remite a una única escena, ésta es, sin excepción, la del padre arrojando al niño al interior del horno, es decir, la de mayor contenido dramático y la que más directamente incide en la idea de los extremos a que el judaísmo puede llegar en su odio a la religión cristiana. Cuando son dos las escenas la anterior se suele acompañar bien de la imagen del niño recibiendo la comunión, o de la Virgen auxiliándolo en el horno. Pocas veces se aborda a partir de una secuenciación *in extenso* como la que la organización de la página de las

²³Véase al respecto M. RUBIN, *Gentile Tales. The narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven, Londres, 1999, p. 7 y ss. Sus orígenes se sitúan en Oriente donde aparece por vez primera en la *Historia ecclesiastica* de Evragius Scolasticus (ca. 536-600). En Occidente se hará eco del mismo, poco más tarde, Gregorio de Tours que la incluye en su *De gloria martirum*, para pasar a integrar a partir del siglo XII la mayor parte de compilaciones de milagros de la Virgen, siendo igualmente recogido por la *Leyenda Dorada* y por los más importantes repertorios de *exempla*.

²⁴En el ámbito del libro iluminado, más allá de la ilustración al texto en mariales, se representa igualmente en libros de horas y salterios. Mencionaremos entre los primeros las *Horas Carew-Poyntz* (*Fitzwilliams Museum*, Cambridge, MS. 48, fols. 188 v. y 189 r.), las *Horas de María de Bohun* (ms. Thot 547 de la de la *Det Kongelige Bibliotek* de Copenhage, fol. 14 v.), y las *Horas de Isabel de Bretaña* (Lisboa, Museo Calouste-Gulbenkian, ms. LA 143, fol. 202 v.) y entre los segundos el salterio de la reina Mary (Londres, *British Library*, Royal 2 B. VII, fols. 207 v. y 208 r.).

²⁵En el caso de Orvieto el milagro prescinde de la intervención mariana. En correspondencia con la exaltación eucarística que caracteriza al ciclo en que se inscribe, la protección del niño frente a las llamas es efecto de su comunión previa.

cantigas posibilita²⁶ (Escorial, fol. 9 v.) [fig. 3]. Las dos primeras viñetas nos muestran, respectivamente, al niño judío compartiendo con otros niños cristianos el aprendizaje de la lectura, y recibiendo la comunión de manos de la Virgen (imagen ésta que se yuxtapone a la de sus compañeros cristianos comulgando, en la misma iglesia, de manos de un sacerdote). En las cuatro restantes la acción acontece en casa del judío. El horno se erige en todas ellas en el motivo visual dominante. Primero como testigo mudo de la confesión del niño y después como cómplice necesario del milagro. En su interior vemos, sucesivamente, al pequeño judío (su padre se ocupa entretanto en avivar el fuego), a la Virgen con su Hijo en brazos (en el momento en que el pequeño es rescatado por los cristianos que acaban de irrumpir en la casa), y al padre arrojado a las llamas por éstos últimos.

Elemento visual de importancia en el tratamiento de los personajes es, por lo que tiene de *unicum* en la miniatura medieval, la caracterización del niño. Bernard Blumenkratz manifiesta, a propósito del recurrente *perfil semita* con que la plástica gótica suele abordar la morfología de los personajes judíos, como éste atiende más a una consideración de cualidad adquirida que hereditaria. Aduce a favor de esta tesis las representaciones de niños judíos: *rien ne les distingue d'un enfant chrétien*²⁷. Una regla de la que las miniaturas alfonsíes se constituyen en excepción: el *judeic ýo* ostenta, como su padre, la típica nariz aguileña que, caricaturizada casi hasta la deformación, adorna, con escasas excepciones, la cara de los judíos de las *Cantigas*²⁸. Es pues atributo congénito, deformidad que refleja, en lo físico, la de un alma sumida en las tinieblas y la obcecación. Sintomático, a este respecto, es lo que vemos en la penúltima viñeta. El niño sale del horno transformado en lo espiritual (la consecuencia inmediata será el bautismo, que no se representa visualmente), pero también en lo físico: el perfil de su cara ha cambiado.

La cantiga número 6 refiere igualmente un caso de infanticidio. La víctima es aquí un niño cristiano que, ofrecido por su madre a la Virgen, cuenta con unas excepcionales cualidades para el canto. La irritación que provoca en un judío su interpretación durante una fiesta del *Gaude Virgo María* será el factor desencadenante del crimen. Rapta al niño y, una vez en su casa, lo mata de un hachazo en la cabeza para, acto seguido, enterrarlo en la bodega. Enterada la madre de que su hijo había sido visto en compañía del

²⁶Se da esa circunstancia en un ejemplar de la Biblioteca Nacional de Rusia (Fr. F.v. XIV.9, fol. 71 r.) iluminado, probablemente, en Soissons a finales del siglo XIII (I.P. MOKRETSOVA y V.L. ROMANOVA, *Frantsuzskaja knizhnaia miniatura XIII veka v sovetskih sobranijakh, 1270-1300*, Moscú, 1984, p.107). Como en el *Códice Rico*, la historia se secuencia, en seis viñetas. Otro tanto ocurre en su representación en el ms. fr. 22928 de la *Bibliothèque National* de París (fol. 75 r.) que presenta una iluminación estrechamente relacionada con el de San Petersburgo. Se ha señalado a ese respecto una posible influencia de los ejemplares iluminados de los *Miracles* de Gautier en el diseño de las páginas iluminadas de las cantigas (R. SÁNCHEZ ALMEJEIRAS, *Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María*, en E. FIDALGO, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, 2002, pp. 264-268).

²⁷B. BLUMENKRANZ, *Le Juif Medieval...*, p. 24.

²⁸La cantiga 108 nos ofrece, como se verá más adelante, otro ejemplo de un niño representado conforme a la convención del *perfil semita*.

judío, irrumpe en la casa de éste acompañada de un nutrido grupo de gente²⁹. Una vez en su interior oyen los acordes del *Gaude* entonados desde su tumba por el niño que, tras su rescate, cuenta como fue despertado por la Virgen. El final feliz se culmina con una matanza de judíos³⁰ y la ejecución del asesino en la hoguera³¹.

Su traslación visual (Escorial, fol. 13 v.) sigue estrechamente el texto del poema, si bien en lo que afecta a la imagen que proyecta del elemento judío se toma una licencia significativa (fig. 4). En la segunda viñeta asistimos al momento en que el pequeño cantor entona su alabanza a la Virgen en un entorno festivo. Entre los presentes figura un único hebreo, claramente discernible por su inequívoco perfil y vestimenta. El mismo que en las dos siguientes descarga el hacha sobre la cabeza de su víctima, para, a continuación, arrastrar su cadáver y cavar el foso que habrá de servir para sepultarlo. En ningún momento el texto hace referencia alguna a la participación de otras personas en tales hechos. Sin embargo en las imágenes que aluden a ellos podemos comprobar como el principal actor procede en compañía de varios cómplices, a su vez judíos (uno de ellos se ensaña incluso con el cadáver del niño propinándole una patada). Se proyecta así una imagen por la que la culpabilidad deviene de individual en colectiva, asociando al judío, en un sentido genérico, con el odio visceral al cristianismo.

Si las dos cantigas que acabamos de comentar entroncan con el binomio judío/infanticidio ninguna de ellas puede adscribirse, sin embargo, a la tipología del crimen ritual. Sí parece apuntar en esa dirección la cantiga núm. 12, a pesar de que, a primera vista, parezca más bien relacionada con la profanación de imágenes. La historia acontece en Toledo el día de la Asunción. Cuenta como la Virgen, durante la celebración de la misa mayor, deja oír su voz para, tras acusar a los judíos de haber matado a su Hijo, denunciar como, en ese mismo momento, se aplican en reproducir los tormentos de la Pasión en una imagen de cera a semejanza de Cristo. Finalizado el oficio el arzobispo da cuenta a la feligresía de las palabras de Nuestra Señora provocando con ello el asalto de la aljama, donde, efectivamente, un grupo de judíos es descubierto enfrascado en la actualización, en

²⁹Probablemente haya que relacionar también con el mito del rapto de niños cristianos por los judíos el temor que expresa la Virgen en la cantiga 403 a que Jesús hubiese sido raptado por ellos (... *cuidando / que judeus ascondudo / llo ti ian...*).

³⁰En los versos iniciales de la cantiga se hace mención expresa a los judíos como enemigos de la Virgen (*con que judeus an gran guerra*). Una enemistad a la que se alude en varias ocasiones lo largo de la obra.

³¹A diferencia de la cantiga anterior la historia no aparece en Berceo ni en Gil de Zamora, aunque en el siglo XV la incluirá Alonso de Espina en su *Fortalium Fidei* entre otros supuestos crímenes atribuidos a los judíos. Fuera del ámbito hispánico la recogen Gautier de Coigny y Jean Miélot. Chaucer hace lo propio en *The Prioress Tale*. En el terreno del *exemplum* figurará en el *Bonum Universalis de Apibus* de Tomás de Cantimpré (núm. 108 de la ed. de H. PLATÉLLE, *Les exemples du Livre des Abeilles*, Turnhout, 1997, p. 157).

una imagen de cera, de la Pasión de Cristo. La narración finaliza con la ejemplarizante muerte de los sacrílegos³².

De las seis viñetas que secuencian la historia (Escorial, fol. 20 v.), las dos últimas son las que, de modo más directo, concentran el mensaje antijudío (fig. 5). En ambas la composición se organiza en torno al motivo central de la imagen de Cristo (coloreada, como corresponde a su carácter cerúleo, de un amarillo intenso) y la cruz que, dispuesta tras ella en un segundo plano, alude a la intención de los profanadores de culminar su acción procediendo a la crucifixión. En la viñeta de la izquierda los judíos se disponen a representar el episodio de la coronación de espinas: uno de ellos dirige la corona hacia la cabeza de la imagen, mientras otro de sus compinches lo secunda manejando la caña que, según los evangelios, sirvió a los verdugos de Cristo para hundir la corona hasta lo más profundo de su frente. En ese momento irrumpe un grupo de gente armada que, en la viñeta contigua, procede a pasar por la espada a los hebreos. Lo que más llama la atención en el tratamiento visual de la escena es la imagen de cera representando a Cristo, concretamente su carácter infantil, tanto en tamaño como en rasgos. Todo parece indicar que se ha pretendido aludir, subliminalmente, a la acusación de crimen ritual que a esas alturas del siglo XIII se había extendido ya por diversas zonas de Europa. La primera acusación documentada recayó sobre los judíos de Norwich a raíz del descubrimiento del cadáver de un niño cristiano, de nombre William, en 1144. Cuando Thomas de Monmouth escriba hacia 1150 la biografía del niño-mártir a efectos de estimular el incipiente culto surgido en torno al mismo, no dudará en aderezar el supuesto crimen con los elementos adecuados a tal fin, presentándolo como víctima de una parodia de la Pasión con coronación de espinas y crucifixión incluidas³³. El modelo de acusación desborda rápidamente el ámbito inglés para extenderse, con un comportamiento *quasi* epidémico, al resto del continente a lo largo de la segunda mitad del siglo XII³⁴, e incrementarse a lo largo del XIII. En él acontece, en 1255, el más difundido caso de crucifixión en la figura del niño Hugo de Lincoln), al punto que se va a producir la intervención del papado desmintiéndolas o intentando al menos

³²De gran difusión en la Edad Media procede del *Speculum Historiale* de Vicent de Beauvais, siendo recogida por diversos mariales, entre los que figuran, en lo hispánico, además de las *Cantigas*, los de Berceo y Gil de Zamora. El *exemplum* también se hará eco del mismo, con su inclusión en la *Scala coeli* de Jean de Gobi (*ex.* 635 en la ed. de M. A. POLO DE BEAULIEU, París, 1991).

³³G. I. LANGMUIR, *Thomas of Monmouth: Detector of Ritual Murder*, en *Toward a Definition of Anti-Semitism*, Berkeley, 1996, p. 232.

³⁴En 1147 se reproduce en Würzburg, en París en 1163, en Gloucester en 1168, en Blois, en 1171, en Bury St. Edmunds en 1181, en Wincheston en 1192. Aunque en algunos de estos casos no hay mención alguna a la crucifixión como método de ejecución del crimen, en otros sí se da esa circunstancia, como en la acusación de París de 1163, o en la de 1171 en Blois (G. LANGMUIR, *Historiographic Crucifixion*, en *Toward a Definition...*, pp. 284-285). Para la Península Ibérica véase P. RODRÍGUEZ BARRAL, *La acusación de crimen ritual. Una aproximación a su iconografía a partir del caso del Santo Niño de la Guardia*, "El Olivo", 63 (2006), pp. 65-100.

limitar sus efectos³⁵. Sí parece dar pábulo a las mismas el propio Alfonso X al hacerse eco de ellas en una de las *Partidas*, texto que, por la luz que arroja de cara a la interpretación iconográfica de la cantiga, creo conviene reproducir en su literalidad:

E porque oymos dezir que en algunos logares los judios fizieron e fazen el día del uernes santo remembrança de la pasión de Nuestro Sennor Jhesu Christo en manera de escarnio, furtando los ninnos e poniendolos en cruz o faziendo ymagenes de cera e crucificandolas quando los ninnos non pueden auer, mandamos, que si fama fuere daqui adelante que en algund logar de nuestro sennorio tal cosa sea y fecha, si se podiere aueriguar, que todos aquellos que se acertaren en aquel fecho que sean presos e recabdados e aduchos antel rey, e despues que el sopiere la uerdad, deue los mandar matar aultadamiente, quantos quier que sean³⁶.

Habida cuenta de que en ningún momento el texto de la cantiga describe la imagen de cera como infantil, el hecho de que adopte precisamente ese aspecto en la miniatura apunta hacia una asimilación de lo representado con la crucifixión ritual de niños cristianos en los términos en que se alude a ella en el texto de las *Partidas haciendo imágenes de cera e crucificándolas*.

Al margen de las *Cantigas* el milagro ha sido escasamente representado en las artes visuales. Lo recoge Jean Miélot en su *Vie et Miracles de Nostre Dame* de modo que aparece ilustrado en alguno de los pocos ejemplares iluminados de la misma. En el manuscrito de origen flamenco Douce 374 de la *Bodleian Library* de Oxford, de mediados del siglo XV, la imagen de cera, lejos de lo visto en el manuscrito alfonsí, se muestra como un pequeño crucifijo (fol. 11 v.)³⁷, prescindiendo, por tanto, de cualquier connotación relacionada con el crimen ritual.

3. EL JUDÍO PROFANADOR

Las acusaciones de carácter profanatorio vertidas contra la comunidad judía en el mundo medieval se centraron básicamente en dos motivos: la profanación de la hostia consagrada y la profanación de imágenes. La primera

³⁵Hasta en dos ocasiones promulgó Inocencio IV bulas contra la persecución de los judíos por las acusaciones de asesinato ritual, actitud reiterada por Gregorio X en 1272 (S. GRAYZEL, *The Church and the Jews in the XIIIth Century*, Nueva York, 1966, pp. 79-80 y 274, n. 4). Con todo el posicionamiento del papado no deja de ser ambiguo. Un ejemplo, entre otros muchos, lo proporciona el estímulo eclesiástico (no sin algunas reticencias previas) al culto de Werner de Oberwesel, supuesta víctima de un crimen ritual en 1287 (A. VAUCHEZ, *Anti-Semitism and Popular Canonization: the Cult of St. Werner*, en *The Laity in the Middle Ages*, Notre Dame, 2002, pp. 141-152), o el hecho de que nunca en las condenas papales se produzca un explícito rechazo de la acusación específica de crucifixión, algo en lo que LANGMUIR ve una omisión interesada al servicio de la arraigada idea de los judíos como asesinos de Cristo (*The Knight's Tale of Young Hugh of Lincoln*, en *Toward a Definition...*, p. 260).

³⁶Cito según la edición de D. E. CARPENTER, *Alfonso X and the Jews: an edition of and commentary on Siete partidas 7.24 "De los judíos"*, Berkeley, 1986, p. 29.

³⁷G. F. WARNER, *Miracles de Nostre Dame collected by Jean Miélot Secretary to Philip the Good, Duke of Burgundy. Reproduced in Facsimile from Douce Manuscript 374 in the Bodleian Library for John Malcolm of Pottaloch*, Westminster, 1885.

de ellas guarda estrecha relación con la reafirmación del dogma de la transubstanciación por el IV Concilio de Letrán (1212). A partir de ese momento se multiplican los milagros eucarísticos en los que la hostia manifiesta, como reacción a la incredulidad o al sacrilegio, la presencia real de Cristo a través prodigios tales como de la secreción de sangre o su transformación en un recién nacido. No faltan milagros eucarísticos en los que ese tipo de reacciones milagrosas se producen como respuesta a agresiones contra la sagrada forma por parte de judíos³⁸. A pesar de que tres de las *Cantigas* remiten a milagros relacionados con la profanación de la hostia (núms. 104, 128 y 208), ninguna de ellas guarda relación alguna con los judíos.

Por el contrario la profanación de imágenes por parte de éstos, particularmente de representaciones marianas y crucifijos, al tiempo que entronca con la narrativa de la cantiga analizada anteriormente, a caballo entre el mito del crimen ritual y la profanación de imágenes, es tema central de la número 34. En ella un judío de Constantinopla roba un icono de la imagen de la Virgen y la arroja a una letrina. El castigo no se hace esperar: muerto por el diablo que se lo lleva consigo, no se volverá a saber más de él. Posteriormente un cristiano recupera la tabla, que, inmune a la agresión sufrida, exhala una fragancia con la que ni *specias d'Ultramar*, *balssamo nen onguento* pueden competir. Tras lavarla y depositarla en su casa en lugar privilegiado el milagro se culmina con la secreción por parte de la imagen de una sustancia oleosa como testimonio de lo ocurrido.

En este caso, de las seis viñetas en que se despliega la historia (Escorial, fol. 50 r.), las tres primeras se dedican a la acción del judío y sus consecuencias³⁹ (fig. 6). Asistimos en la primera de ellas al robo de la tabla, al que sigue, en la viñeta contigua, la representación del momento en que ésta es arrojada al interior de la letrina. En este punto la ilustración se aparta de la literalidad del texto para introducir una digresión visual. Nada se dice en la cantiga acerca de las motivaciones del judío. Por el contrario la leyenda que acompaña a la miniatura nos informa de *Como o judeo deitôu a omage de Sancta María na privada per consello do demo*, algo que plásticamente se expresa a través de la presencia del diablo incitando al judío a la profanación. Estamos por tanto de nuevo ante el *topos* del judío como agente y aliado del diablo, sobrevenido al del judío profanador.

El apartado más explícitamente antijudío de la página se cierra, en la viñeta siguiente, con la imagen de los diablos haciéndose cargo del cuerpo del sacrílego.

Las diversas representaciones plásticas del milagro se encuentran en ilustraciones al mismo en ejemplares de los *Miracles* de Gautier de Coinci y

³⁸Para la iconografía de la profanación de la hostia en el ámbito hispánico véase P. RODRÍGUEZ BARRAL, *Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispánica*, "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", 97 (2006), pp. 279-348.

³⁹Las tres restantes, contrapunto a las anteriores, dan cuenta de la acción piadosa del cristiano y la reacción milagrosa de la imagen.

Jean Miélot⁴⁰. Mientras que el primero no hace, como Alfonso X, referencia a inspiración diabólica alguna en la acción del judío (ello se corresponde en su traslación visual con la omisión de la presencia del diablo como instigador), el texto de Miélot sí atribuye el comportamiento del hebreo al demonio, lo que adquiere su oportuna proyección visual en el ya citado ms. Douce 374 de la *Bodleian* de Oxford (fol. 13 r.).

4. DEL INFIERNO COMO REGLA A LA CONVERSIÓN COMO EXCEPCIÓN

Hemos visto en una de las viñetas que ilustran la cantiga anterior al responsable de la profanación de una imagen de la Virgen acabar en manos del diablo. Si en ese caso estábamos ante la justificada condena de un comportamiento individual, la cantiga núm. 85 aborda la cuestión del destino escatológico del pueblo hebreo como colectividad. La narración da cuenta de las vicisitudes sufridas por un judío que, raptado por una partida de ladrones (por cierto, cristianos), es sometido a toda clase de vejaciones y tormentos. En estas se le aparece la Virgen, primero en sueños curando sus heridas, y, al despertar, de forma tangible. Sorprendido, el judío inquiera por la identidad de la aparecida. La respuesta de Ésta condensa en un par estrofas un pequeño tratado *contra iudaeos*:

E ela lle dise logo: “Para-mi ben mentes,
ca eu sôo a que tu e todos teus parentes
avedes mui gran desamor en todas sazões,
e matastes-me meu Fillo come mui felões

[...]

E poren mostrar-te quero e ben que perdedes
e o mal que, pois, morredes, logo averedes,
que en min e en meu Fillo vos[aj]as ente[n]çoes
tornedes e reçebades bôos gualardões.”

Para despejar toda duda acerca de la naturaleza de tales galardones la Virgen lleva al judío a la cima de un gran monte. Desde esa privilegiada atalaya puede asistir a los tormentos que sus correligionarios sufren en el infierno:

Que mais de çen mil maneiras as almas pëavan
dos judeus, que as cozian e pois ar assavan
e as fazian arder assi como tições,
e queimando-lle las barvas e pois os grinões.

⁴⁰Lo recoge también Vicent de Beauvais en el *Speculum Historiale*, así como la mayor parte de mariales (en lo hispánico el de Gil de Zamora). Su narrativa se inscribe en el marco de toda una serie de historias relacionadas con la imagen de la Virgen difundidas desde Bizancio como reacción al movimiento iconoclasta.

Trasladado a una segunda montaña la visión anterior se ve complementada con la de la gloria celestial, destino que la Virgen le augura en caso de que se convierta (en sus propias palabras, no exentas de sentido del humor, que deje de degollar cabritos y pase a comer lechones). La cantiga finaliza, en efecto, con la conversión.

Desde el punto de vista de su iluminación, estamos ante una de las cantigas cuya ilustración se despliega a lo largo de dos páginas, secuenciándose, por consiguiente, en doce viñetas⁴¹. De todas ellas nos interesa particularmente la que muestra al judío contemplando las penas del infierno (fig. 7). La imagen sigue muy estrechamente el texto. Vemos sobre la cima de una montaña al protagonista, en compañía de la Virgen. Ésta señala hacia el infierno que, *cheo de dragões e outros diablos*, se localiza en un valle, todo ello en consonancia con lo que se lee en la cantiga. En dos calderos superpuestos las almas de los judíos son sometidas al tormento del fuego (*as cozian e pois ar assavan*). El aspecto de los desventurados que penan en las ollas nada tienen que ver con la arquetípica imagen con que se suele representar al judío en las *Cantigas*, y que, sin ir más lejos, ostenta el protagonista de la que nos ocupa. Muestran, por el contrario, el aspecto infantil con que la Edad Media tendió a representar al alma en las artes visuales⁴², sin que ningún rasgo específico aporte mayor información⁴³. Todo lo contrario de lo que ocurre con otras imágenes de los judíos penando, como colectivo, en el infierno. Entre las primeras y más conocidas figura la que nos proporciona el *Hortus Deliciarum* de Herrada de Landsberg (ca. 1185)⁴⁴. Una de las calderas de su infierno está destinada a los judíos. Por si el *pileum cornutum* con que cubren sus cabezas no fuese un signo suficientemente distintivo, un letrero (*judei*) disipa toda duda acerca de la identidad de los penados. Método al que se recurre igualmente en un grabado inciso en una patena procedente del monasterio de Wilten en el Tirol (ca. 1160-1179, Viena, *Kunsthistorisches Museum*) que representa a un grupo de condenados avanzando hacia las puertas del infierno⁴⁵. El que los encabeza sostiene, a modo de identificación, una filacteria con el término SINAGOGA. La imagen no es sino la ilustración de la inscripción que circunda esa parte de la patena: *QVE REPROBAT CHRISTUM SINAGOGA MERETUR ABISSUM* (es decir, la sinagoga que rechaza a Cristo

⁴¹Se da esa misma circunstancia en todas las cantigas cuyo numeral acaba en cinco.

⁴²J. BASCHET, entrada *anima* en la *Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma, 1991-2002.

⁴³La representación de los condenados subrayando su condición de almas separadas, es decir, en un estadio anterior al de la resurrección de la carne en el momento del Juicio Final, es característica común a todas las representaciones del infierno en el *Códice Rico* (cantigas 58, 111 y 119; Escorial, fols. 86 r., 158 v. y 169 v.). Sin duda la imagen contrasta con muchos otros infiernos contemporáneos en los que la caracterización de los condenados nada tiene que ver con el aspecto infantil (es decir, a modo de *almas*), que presentan en el manuscrito escurialense.

⁴⁴*Hortus Deliciarum*, ed. de A. D. CARATZAS con comentario y notas de A. STRAUB y G. KELLER, Nueva York, 1977, pl. LXXIII.

⁴⁵H. SCHRECKEMBERG, *The Jews in Christian Art. An Illustrated History*, Nueva York, 1996, p. 242.

merece el infierno). La frase no deja de condensar la posición que el pensamiento teológico sustenta, mayoritariamente, al respecto. Es la misma idea que, más elaborada, encontramos en las biblias moralizadas⁴⁶ y la que expresa la cantiga que nos ocupa⁴⁷. Si las analizadas anteriormente remiten a la idea de la culpabilización del judaísmo y de su justo castigo (unas veces por obra de la justicia humana, otras de la divina)⁴⁸ ésta se mueve en un terreno ambiguo que (más adelante volveremos sobre ello) ejemplifica a la perfección el modo en que las *Cantigas*, en su globalidad, abordan la cuestión del judaísmo, combinando su condena (en el doble sentido moral y escatológico) con la posibilidad de la salvación.

Esto último es, lejos del rigor de las analizadas anteriormente, motivo central de varias otras. La número 89 da cuenta de cómo una mujer judía (de *astroso* la califica el texto), llegado el momento en que debe parir, se ve, ante las dificultades del alumbramiento, enfrentada a la muerte. En esa situación oye una voz que la insta a encomendarse a Santa María. Sigue la recomendación (con gran escándalo de las mujeres, a su vez judías, que la asisten en el parto y que la tildan de hereje y renegada) de modo que todo culmina felizmente con el nacimiento de un niño (... *e ouve fillo e saudade*)⁴⁹. En la número 107 es una judía segoviana la que encontrada en falta (no se especifica la naturaleza de su supuesto delito) es precipitada desde lo alto de una peña. Auxiliada por Santa María, a la que se había encomendado previamente, sale ileso del trance⁵⁰. Por su parte, en la número 25 el futuro converso es un judío del que un cristiano obtiene un préstamo poniendo por fiadora a la Virgen. Un día antes de que expire el plazo de devolución introduce el importe de la deuda en un arca y la echa al mar confiando en que la intervención divina la haga llegar a manos de su acreedor. El arca arriva al puerto de Bizancio donde, efectivamente, será recuperada por el judío. Sin embargo éste, viendo la oportunidad de doblar arteramente el capital reembolsado, reclamará al

⁴⁶Véase al respecto S. LIPTON, *Images of Intolerance: The Representation of Jews and Judaism in the Bible moralisée*, Los Angeles y Berkeley, 1999, p. 118 y ss.

⁴⁷La convicción de que los judíos pertenecen a la *massa perditionis* es antigua en el pensamiento cristiano. La sustentan Fulgencio de Ruspe en el siglo VI, Pedro el Venerable y Gualterio de Chatillon en el XII, y ya en el XV el concilio de Basilea-Ferrara-Florenza los condena igualmente al fuego eterno, todo ello por citar únicamente algunos de los jalones que marcan el devenir de tal idea a lo largo de la Edad Media.

⁴⁸Si la primera suele ser implacable (lo hemos visto en las cantigas relativas al infanticidio) no es menos rigurosa la divina, incluso ante faltas de escasa entidad. En la cantiga 286 dos judíos se mojan de un cristiano atacado por un perro mientras rezaba a Santa María. Está, sin demasiadas contemplaciones, castiga la actitud de los hebreos haciendo caer sobre ellos el portal bajo el cual se cobijan.

⁴⁹Vicent de Beauvais incluye la historia en el *Speculum Historiale*. Se recoge en algunos otros mariales (Garland, Herolt).

⁵⁰Esta cantiga que podemos calificar de plenamente autóctona no aparece en otros mariales aparte del alfonsino. De la popularidad de que gozó la historia de *Marisaltos* dan cuenta las muchas versiones conservadas. Para una relación de las mismas remito al artículo de J. FRADEJAS LEBRERO, *La Cantiga CVII o de Mari Saltos*, "Fragmentos", 2 (1984), pp. 24-25. Véase también L. MIRRER, *Women, Jews and Muslims in the Texts of Reconquest Castile*, Ann Arbor, 1996, pp. 31-44, y A. BENAÏM DE LASRY, *Marisaltos: artificial Purification in Alfonso el Sabio's Cantiga 107*, en *Studies on the "Cantigas de Santa Maria"*, Art, Music, and Poetry, Madison, 1987, pp. 299-311. Esta última interpreta lo que acontece a la mujer judía como "a poetic jump from the Hispanic-Jewish World of severity and perfidy to the idealized World of faith and mercy".

cristiano el pago de lo adeudado⁵¹. El litigio se solventa ante una imagen de la Virgen que procede a denunciar el engaño sin ahorrar invectivas contra *a falsidade dos judeus*⁵².

En los tres casos la intervención mariana arroja como balance la conversión de los protagonistas, de tal modo que, en lo visual, se culminan sus ilustraciones con sendas miniaturas mostrando a los conversos en el interior de la pila bautismal en el momento en que el sacerdote procede a verter sobre sus cabezas el agua sacramental⁵³.

La cantiga 108, orientada igualmente a poner de manifiesto la superioridad del cristianismo sobre la religión judía y a hacer apología de la conversión, presenta, en relación a las anteriores, una serie de especificidades que vale la pena reseñar. El relato, ubicado en Escocia, echa mano a la materia de Bretaña, otorgando un especial protagonismo al mago Merlín. Éste, enzarzado en una disputa teológica sobre la Encarnación con un *judeo traedor* llamado Caifás (no hace falta insistir en las connotaciones negativas del nombre), ruega a la Virgen que, a fin de poner en evidencia la falsedad y locura de la ley judaica, haga nacer al hijo de su obstinado contrincante con la cabeza vuelta hacia atrás. Tras el parto, al comprobar el judío como efectivamente el niño presenta tal deformidad, intenta matarlo. Merlín salva a la criatura para hacer de ella testimonio del poder del cristianismo e instrumento de conversión (... *e polos judeus tirar / de seu erro, pois creceu, / con el os convertia*).

Contrariamente a lo que ocurre en las tres anteriores el judío, lejos de convertirse, reacciona ante el prodigio propiciado por la Virgen intentando matar a su hijo. Así pues uno de los niveles de lectura que, en relación al judaísmo, presenta la cantiga apunta, como en la número 4, a la acusación de infanticidio con el agravante parricida, frustrado aquí por la intervención de Merlín. En ambos casos la reacción airada ante el niño responde a un mismo rechazo compulsivo del cristianismo. Si el vidriero de Bourges no soporta la idea de la comunión de su hijo, otro tanto le ocurre al judío escocés con la

⁵¹A pesar de su sentido positivo general no deja, como vemos, de estar presente el socorrido recurso al judío avariento dispuesto siempre a aprovecharse de los cristianos. Otras referencias puntuales a la avaricia judía pueden verse en las cantigas 51 y 312.

⁵²Estamos de nuevo ante una historia de muy amplia difusión literaria cuya representación plástica se va a limitar, por lo general, al libro iluminado. Excepcional es su representación en la panda Norte del claustro de la catedral de Norwich, desplegada sobre tres de sus claves de bóveda, formando parte de un ciclo de milagros marianos (nos hemos referido ya a la presencia en ese mismo ámbito del milagro del niño judío en el horno). Para lo referente a sus fuentes y difusión remitimos a E. BOMAN, *Deux miracles de Gautier de Coinci*, Goteborg-París, 1935, y J. MONTOYA MARTÍNEZ, *El Burgués de Bizancio en Gonzalo de Berceo*, "Anuario de Estudios Medievales", 15 (1985), pp. 139-149. Es de reseñar que en una de sus versiones el milagro se atribuye a san Nicolás, ante cuya imagen se habría contratado la deuda. Así lo vemos representado en la iglesia de San Fructuoso de Bierge (Huesca) en una pintura mural de hacia 1280-1300 (M. C. LACARRA, *Milagro póstumo de san Nicolás de Bari*, en *Signos: arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Zaragoza, 1994, p. 352).

⁵³No siempre la intervención milagrosa de la Virgen culmina con la conversión. La cantiga número 27 relata la compra por parte de los apóstoles de una sinagoga a los judíos. Cuando éstos se enteran de que el edificio se ha destinado al culto cristiano intentan recuperarlo. Tras diversas vicisitudes acaban desistiendo de su actitud debido a la aparición en uno de sus muros de una imagen de la Virgen. El milagro genera una reacción de estupor en los judíos que no va, sin embargo, más allá.

deformidad del suyo por ser ésta exponente del poder de Santa María. La negatividad de su actitud se contrarresta sin embargo con lo representado en la ilustración. En ella lo que el poema expresa sintéticamente en sus tres últimos versos (la utilización que Merlín hace del niño en orden a convertir a los judíos) se explicita visualmente en las dos viñetas que culminan la secuenciación plástica de la cantiga (Escorial, fol. 155 v.) [fig. 8]. La primera de ellas viene introducida por la leyenda *Cómo Merlín convertía os judeos con aquele judeic'yo*. La acción transcurre en el interior de una sinagoga⁵⁴. Asistimos al momento en que el mago de Caledonia insta a un grupo de judíos a abrazar el cristianismo. A tal fin les muestra al pequeño, representado con unos años más pero manteniendo su deformidad, símbolo viviente del judaísmo que vive a espaldas de la verdad de Cristo⁵⁵ (fig. 9). Los efectos de los esfuerzos de Merlín se explicitan en la siguiente viñeta: el interior de una iglesia con un judío recibiendo las aguas del bautismo ante una imagen de la Virgen, recordatorio de su papel en el desarrollo de los acontecimientos.

Estamos pues ante una narrativa que al presentar al judaísmo entre la tradicional idea de su *obstinata malitia* (encarnada aquí en el personaje de Caifás) y la permeabilidad a la evangelización, ejemplifica a la perfección la ambigüedad que, ante la cuestión del judaísmo, subyace en las *Cantigas*. Una ambigüedad que alcanza al tratamiento plástico de los personajes, particularmente en lo tocante a la utilización que hace el miniaturista del recurso al *perfil semita*. Aunque es el que caracteriza a Caifás, se omite en los judíos que, en la penúltima viñeta, atienden a las explicaciones de Merlín así como en el que, en la siguiente, recibe las aguas del bautismo. Probablemente haya que ver en ello un elemento diferencial inducido por la predisposición de estos últimos a la conversión, en contraposición a la contumacia del primero. El niño, por su parte, adolece de idéntico apéndice nasal que su padre, es decir, se halla, como aquél, marcado por el estigma del judaísmo. Lo que no sólo responde al hecho de que no haya recibido el bautismo (no se hace mención alguna a ello en el texto). Es también un recurso ligado al papel que el personaje desempeña en la narrativa: su efectividad instrumental de cara a propiciar la conversión depende de que los judíos lo reconozcan como un signo de la superioridad del cristianismo sobre el judaísmo⁵⁶.

⁵⁴El detalle de la hilera de lámparas colgando del techo resulta categórico a la hora de identificar el espacio representado como correspondiente a una sinagoga. Nunca falta en otras imágenes alusivas al templo judío en *Haggadas* hispánicos (véase por ejemplo los ejemplares Add. 14761, fol. 65 v., y Or. 2884, fol. 17 v., de la *British Library* de Londres).

⁵⁵A. A. MACDONALD, *The Figure of Merlin in Thirteenth Century French Romance*, Lewiston, 1990, p. 178.

⁵⁶Superioridad que viene corroborada, adicionalmente, por el hecho de que sea un *fillo de Satanás* (tal es el epíteto con que en la cantiga se califica a Merlín) el que, consciente de tal superioridad, toma en sus manos la defensa de la Encarnación y, posteriormente, la evangelización del pueblo hebreo.

5. CANTIGAS Y ANTIJUDAÍSMO

No parece que tenga mucho sentido, a tenor de lo visto hasta aquí, negar la presencia de antijudaísmo en las *Cantigas*. Es componente consustancial al género de los mariales y la obra alfonsí dista, como hemos podido comprobar, de ser una excepción a la regla. Los milagros marianos de tono antijudío no hacen otra cosa sino cumplir una función básica de afirmación cristiana, construida en oposición a una alteridad judía que se perfila cada vez más como tal⁵⁷.

Sentada esta premisa es, sin duda, pertinente plantearse hasta que punto en la obra del Rey Sabio se cargan las tintas respecto a la imagen que, tanto en el aspecto textual como en el figurativo, se proyecta del judío. Los especialistas en literatura medieval hispánica, particularmente anglosajones, han vertido bastante tinta al respecto. Sus conclusiones son contradictorias y, por lo general, extremas. Vamos a centrarnos aquí en las aportaciones de Bagby y de Hatton/Mackay. Sus posturas definen lo esencial de la polémica al respecto y, lo que es importante desde la perspectiva con que se ha abordado la cuestión en estas páginas, recurren en apoyatura de sus postulados, aunque sea muy tangencialmente, a las ilustraciones del *Códice Rico*. En lo esencial, mientras Bagby entiende que las *Cantigas* adolecen de un marcado sentimiento antisemita, reflejo de los prejuicios del rey⁵⁸, Hatton y Mackay, tienden por su parte a atenuar al máximo ese aspecto de las mismas, poniéndolo en relación con una supuesta predisposición del monarca a la tolerancia⁵⁹.

Difícilmente se puede, sin embargo, minimizar el intenso contenido antijudío de las cantigas que, dedicadas a glosar *topoi* clásicos del antisemitismo medieval como el de la alianza con el diablo, el infanticidio/crimen ritual, o la profanación de imágenes, han sido objeto de atención preferente en páginas anteriores. No deja de resultar curioso que Hatton y Mackay tomen, precisamente, algunas de ellas como ejemplificadoras de su hipótesis. En el caso de la historia de Teófilo al comparar la versión alfonsina con la de Berceo, aprecian en esta última una mayor hostilidad antijudía (algo que podría hacerse extensible a Gautier de Coinci). Aunque ello es así en el plano

⁵⁷R. WORTH FRANK, Jr., *Miracles of the Virgin, Medieval Anti-Semitism, and the Prioress's Tale*, en L. D. BENSON y S. WENZEL, eds., *The Wisdom of Poetry. Essays in Early English Literature in Honor of Morton W. Bloomfield*, Kalamazoo, 1982, pp. 177-188; C. STONE, *Anti-Semitism in the Miracle Tales of the Virgin*, "Medieval Encounters", 5/3 (1999), pp. 364-374.

⁵⁸A. I. BAGBY, Jr., *The Jews in the Cantigas of Alfonso X, El Sabio*, "Speculum", 46 (1971), pp. 670-688. Del mismo autor es, sin novedades reseñables en relación al anterior, el artículo *The Figure of The Jews in the Cantigas of Alfonso X*, en *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry* (I. J. KATZ y J. E. KELLER, eds.), Madison, 1987, pp. 235-245. D. W. CARPENTER se inclina por unos postulados similares en su artículo *The Portrayal of the Jews in Alfonso the Learned's Cantigas de Santa Maria*, en *Iberia and Beyond. Hispanic Jews between Cultures*, Newark y Londres, 1998, pp. 15-42, de gran utilidad por el vaciado que, en apéndice, aporta recogiendo todas las menciones a los judíos en las *Cantigas*. Entre los investigadores españoles coincide con esa visión E. FIDALGO, *Consideración social de los judíos a través de las Cantigas de Santa María*, "Revista de Literatura Medieval", 8 (1996), pp. 91-103.

⁵⁹V. Hatton, y A. MACKAY, *Anti-Semitism in the Cantigas de Santa Maria*, "Bulletin of Hispanic Studies", 60 (1983), pp. 189-199. Su artículo constituye, en cierto modo, una respuesta al del Bagby, al que citan repetidas veces para oponerse a buena parte de sus afirmaciones.

literario no se entiende que trasladen esa misma opinión al ámbito de la imagen al señalar que ésta evita el recurso a la demonización del judío *sorrounded by devils who in no way resemble him*, afirmación más que discutible, como hemos visto al analizar las ilustraciones de la cantiga en cuestión. Otro tanto puede afirmarse de la lectura que hacen de la número 6 al presentar el asesinato del niño cantor como un acto individual (... *his murder was the work of a man and not of the group*). La presencia de varios judíos en las miniaturas como cómplices del actor principal desmiente esa afirmación y apunta a una culpabilización colectiva. En el caso de la cantiga número 12, en mi opinión la que expresa un antijudaísmo más virulento, ven la crucifixión de la imagen de cera de Cristo como algo *fairly innocuos*, lo que, a la vista de las referencias en *Las Partidas* al crimen ritual, debe ponerse igualmente en entredicho.

Sus apreciaciones respecto a la utilización que se hace en el *Códice Rico* del recurso al *perfil semita* como signo distintivo no son menos discutibles. Se trataría de un elemento sin duda caricaturesco pero meramente denotativo, sin otra intencionalidad⁶⁰. Aducen a favor de esta idea el hecho de que ... *Jewish children and women are wholly indistinguishable physically from Christians*. Hemos visto, sin embargo, que eso no es exacto, cuando menos en lo que a los niños judíos se refiere⁶¹ y que tanto en ellos como en los judíos varones adultos la morfología del rostro puede adquirir connotaciones significativas adicionales.

Al margen del terreno figurativo, las numerosas invectivas puntuales de tono peyorativo dirigidas hacia los judíos en diversas cantigas, son minimizadas por ambos autores en función de su incidentalidad. Creo, sin embargo, que es este un factor que debe interpretarse precisamente en sentido contrario: el carácter gratuito de tales referencias no responde sino a la explicitación del prejuicio. Así en la cantiga número 5 la afirmación de que los pasajeros de una embarcación son *bõa gente, que non avia y mouros nen judeus*, o la de que el conde de Poitiers explota al pueblo *come judeus*. De que la intencionalidad de tales invectivas va más allá de su carácter incidental da cuenta la reiteración con que se alude a la acusación de deicidio (cantigas 12, 22, 133, 135, 149, 238, 390, 415, 419, 426). Lo que la imagen se encarga igualmente de poner de manifiesto en dos representaciones de la crucifixión (cantigas 50 y 140, Escorial, fols. 74 v. y 196 r.). En ambos casos, se nos muestra a personajes judíos participando activamente en ella. Si es difícil

⁶⁰ Coincide en ello J. MOLINA (*Las imágenes del judío en la España medieval*, en *Memoria de Sefarad*, Madrid, 2002, pp. 373-379).

⁶¹ La mujer judía goza en las *Cantigas* de mejor imagen que sus correligionarios masculinos, no sólo en lo físico, sino también en cuanto a actitudes. Ello no es privativo de la obra alfonsí. Por lo general la narrativa antijudía medieval tiende a presentarla como menos ofuscada por el error y, consiguientemente, más permeable a la conversión. Es significativo a ese respecto el final de la historia del vidriero de Bourges (cantiga nº 4): mientras la mujer y el niño optan por la conversión, el padre es pasto de unas llamas que, trascendiendo lo terrenal, se manifiestan como un anticipo de su justo castigo en el más allá. También las historias tejidas en torno a la mitología de la profanación de la hostia presentan un similar posicionamiento hacia la mujer judía. No suéle participar en los actos profanatorios (se limita a adoptar un papel de mero espectador pasivo) y, por lo general, acaba abrazando la fe cristiana.

pronunciarse acerca de los sentimientos que abrigan los hebreos que contemplan la escena en el fol. 74 v., la expresión del que procede, encaramado en la cruz, a clavar la mano de Cristo, no ofrece margen para la duda⁶² (fig. 10). Algo extensible a la mayor parte de los que asisten en el fol. 196 r. a la agonía del Salvador (fig. 11), sosteniendo uno de ellos un martillo y otro la lanza, mientras un tercero señala a la Virgen que, embargada de dolor, abraza los pies del crucificado⁶³. Es decir asistimos a la sustitución de los soldados romanos por personajes judíos como agentes activos de la Pasión, acuñando con ello una imagen que concentra en sí misma la esencia de la acusación de deicidio. Un recurso al que el arte nórdico y centroeuropeo habían echado mano ya desde mediados del siglo XII, otorgando a los judíos el protagonismo, como verdugos de Cristo, en los acontecimientos de la Pasión⁶⁴ o, en un plano más simbólico, dotando de los instrumentos de ésta a la personificación de la Sinagoga⁶⁵. Por el contrario la caracterización del judío como *deicida* en el imaginario de la Pasión no es recurso habitual en el arte hispánico hasta la segunda mitad del siglo XIV, lo que viene a subrayar la importancia de ambas imágenes no sólo como exponente de la vertiente antijudía de la obra de Alfonso X, sino también como antecedente de esa iconografía en los reinos hispánicos⁶⁶.

Respecto a las posiciones de Bagby y los que como él aprecian en las *Cantigas* un muy subido tono antisemita, suelen tender a su vez a minimizar el valor de aquéllas que culminan con la conversión o, incluso, a negar que tal planteamiento implique una connotación positiva⁶⁷. Es sintomático a este

⁶²A. DOMÍNGUEZ ha señalado la originalidad de la escena por cuanto la representación del momento en que Cristo es clavado en la cruz no empieza a ser frecuentada por las artes plásticas hasta finales del siglo XIV (*Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María*, en *Studies on the "Cantigas de Santa María"...*, p. 61). Conviene por lo demás incidir en las referencias en el muy difundido *Speculum Humanae Salvationis*, probablemente recogiendo tradiciones anteriores, a la enclavación como un invento judío destinado a aumentar el sufrimiento de Cristo (S. ROHRBACHER, *The charge of deicide. An anti-Jewish motif in medieval Christian art*, "Journal of Medieval History", 17 [1991], p. 310).

⁶³Probablemente haya que interpretar el gesto del judío en un sentido acusatorio. No es un recurso infrecuente en el drama pasionístico bajomedieval el que los judíos reprochen a la Virgen su condición de madre de Cristo. Así ocurre en la *Pasión trovada* de Diego de San Pedro (de *madre del engañador* la califican) o en *Lo Passi en cobles* de Bernat Fenollar y Pere Martines. Aunque en ambos casos estemos ante obras de finales del XV no es improbable que recojan, a ese respecto, tradiciones muy anteriores.

⁶⁴Citaré a modo de ejemplos el misal Y-50 de la *Bibliothèque Municipale* de Rouen (fol. 157 v.), o la Biblia flamenca Add. Ms. 17738, fol. 187 r. de la *British Library* (reproducidos en R. MELLINKOFF, *Outcasts*, Berkeley-Los Angeles-Oxford, 1993, vol. 2, ils. III.18 y III.38).

⁶⁵Así se muestra la Sinagoga en el altar portátil de Stavelot hoy en los *Musées Royaux d'Art et Histoire* de Bruselas (ca. 1155). Para otros ejemplos de esa fórmula iconográfica véase W. SEIFERTH, *Synagogue and Church in the Middle Ages; two symbols in art and literature*, Nueva York, 1970, p. 97. Esa misma idea se expresa, de un modo más activo, a través de la imagen de *Synagoga* alanceando al cordero místico, como puede verse en la cruz de Bury St. Edmunds (Nueva York, *Cloisters Museum*, finales del s. XII) o en varios manuscritos franceses de la segunda mitad del s. XII y primera del XIII. Para estos últimos véase B. BLUMENKRANZ, *Géographie historique d'un thème de l'iconographie religieuse: les représentations de Synagoga en France*, en *Mélanges offerts à René Crozet* Poitiers, 1966, vol. 2, pp. 1148-1149).

⁶⁶Lo más próximo, conceptual y cronológicamente, a las miniaturas alfonsíes nos lo ofrecen las pinturas del ábside central de la cripta de la iglesia San Esteban de Sos del Rey Católico (mediados del siglo XIV). Se representa en ellas una crucifixión en la que tanto el personaje que ofrece a Cristo la esponja empapada en vinagre como el que le alancea el costado son, inequívocamente, representados como judíos.

⁶⁷CARPENTER, *The Jew in the Cantigas...*, p. 23.

respecto el hecho de que Bagby en el apartado en que pasa revista al *judío como símbolo de avaricia* opte como referente por la cantiga 25 en la que, como se ha visto, la intervención mariana acaba con la conversión del prestamista. Ello no obsta para que la tome en consideración como paradigma del binomio judío-avaricia. Piensa incluso que *Alfonso must have considered this particular characterization highly significant, for it is one of the few cántigas (sic) that occupies two full pages of miniatures*, una circunstancia que, sin embargo, obedece únicamente (lo hemos señalado ya) al factor aleatorio de su terminación numérica en cinco.

Decíamos al principio de este apartado que los milagros marianos con protagonismo judío jugaron un importante papel en la construcción de la identidad cristiana como oposición al *otro*. Sin duda eso es cierto. Pero también lo es el hecho de que una parte de ellos, al orientarse hacia la pedagogía de la conversión presentan al judío en su potencialidad para devenir cristiano, factor en absoluto desdeñable a la hora de calibrar globalmente la temperatura antijudía de las *Cantigas*.

Como tampoco lo es la consideración de la política alfonsina respecto al judaísmo. Es sabido que, en su valoración histórica, el reinado de Alfonso X ha sido visto tradicionalmente como una especie de edad de oro (dentro de los parámetros medievales) de la tolerancia religiosa. Incluso Bagby que, como se ha visto, atribuye a las *Cantigas* un fuerte componente antisemita se acoge a esa estimación (... *if one were to select one period in Spanish history which could be considered favorable to the jews, it would have to be the reign of Alfonso X*). Una visión idílica que, convenientemente matizada por la reciente historiografía, encuentra un difícil encaje en lo que fue la política del rey hacia las minorías religiosas⁶⁸. Si los esfuerzos orientados a suprimir las huellas del Islam de tierras béticas o la expulsión de los mudéjares de tierras andaluzas, difícilmente se avienen con la tolerancia alfonsí, tampoco los judíos parecen haber salido bien parados de la misma. De su reinado data la primera iniciativa tendente a limitar su libertad de residencia, obligados a establecerse en un barrio separado (Murcia, 1272), o la regulación del interés máximo que podían cobrar por sus créditos. Todo ello para no hablar de la dureza con que fue tratada, en la fase final de su reinado, la comunidad judía a raíz de la actuación de uno de sus miembros, el almojarife mayor Zag de la Maleha. La entrega por parte de éste al infante Sancho de buena parte de los fondos reales destinados a la toma de Algeciras acabó con el fracaso de la expedición contra la ciudad musulmana, la ejecución del hebreo y el arresto de todos los integrantes de las sinagogas del reino que hubieron de abonar por su libertad

⁶⁸Véase particularmente J. VALDEÓN, *Alfonso X el Sabio: la forja de la España moderna*, Madrid, 2003, pp.198-207. Una síntesis de sus posiciones al respecto puede consultarse en su artículo *Alfonso X y la convivencia cristiano-judía-islámica*, en *Estudios Alfonsíes* (J. MONDEJAR y J. MONTOYA, eds.), Granada, 1985, pp. 167-177. Remito igualmente a los artículos de D. ROMANO, *Los judíos y Alfonso X*, "Revista de Occidente", 43 (1984), pp. 203-217, y *Alfonso X y los judíos. Problemática y propuestas de trabajo*, "Anuario de Estudios Medievales" (*Estudios dedicados a la memoria de D. Claudio Sánchez Albornoz*), 15 (1985), pp.151-78.

la cantidad de 4.380.000 maravedíes⁶⁹. También *Las Partidas* arrojan en sus disposiciones no poca luz acerca del pensamiento del rey y sus juristas respecto al judaísmo⁷⁰. Aunque se establecen medidas de protección de las sinagogas⁷¹, el reconocimiento del Sabbath o la prohibición de la conversión forzosa, el tono general es marcadamente antijudío. No sólo se reitera la acusación de deicidio, también se da pábulo, como hemos visto, a la de crimen ritual⁷², al tiempo que se prohíbe a los judíos el acceso a los oficios públicos, o, bajo pena de muerte, las relaciones sexuales con cristianos y el proselitismo religioso. Se les conmina igualmente a llevar signos distintivos o a permanecer encerrados en las juderías el día de Viernes Santo. A pesar del carácter doctrinal de *Las Partidas* con ellas *el antijudaísmo se deslizaba desde el plano teórico en que había estado situado tradicionalmente hacia el terreno práctico de la normativa legal*⁷³.

En abierto contraste con todo ello, el reinado de Alfonso X sí representa, en el plano cultural, un paradigma de colaboración entre las tres religiones, y la llamada *escuela de traductores* un lugar de encuentro entre sus respectivas culturas⁷⁴. Es decir los prejuicios antijudíos que se desprenden de determinadas actuaciones del monarca o de *Las Partidas* quedaron al margen del ámbito de sus inquietudes intelectuales, no dudando en recurrir a colaboradores judíos en sus empresas científicas. Algo extensible, en abierta contradicción con lo formulado en su obra jurídica, a la administración del estado, en la que no pocos cargos de relevancia fueron igualmente ocupados por hebreos.

Un panorama pues, el del reinado alfonsí, caracterizado, en relación con la comunidad judía, por el signo de la ambigüedad. La misma que creo se desprende de una valoración global de las cantigas con protagonismo judío, en permanente tensión entre la condena sin paliativos y la perspectiva de la salvación. Lo que no deja de estar en consonancia con el carácter polifacético y contradictorio que, en palabras de Valdeón, caracteriza al conjunto de la obra de Alfonso X⁷⁵.

Fecha de recepción del artículo: junio de 2006

Fecha de aceptación y versión final: febrero 2007

⁶⁹J. F. O'CALLAGHAN interpreta la cantiga 348 como una alusión indirecta a estos hechos (*Alfonso X and the "Cantigas de Santa María"*. *A Poetic Biography*, Leiden, Boston, Colonia, 1998, pp. 162-165).

⁷⁰CARPENTER, *Alfonso X and the Jews: an edition of and commentary...*; M. RATCLIFFE, *Judíos y musulmanes en las Siete Partidas de Alfonso X*, en M. RODRÍGUEZ *et al.* (eds.), *Alfonso X el Sabio, vida, obra y época*, vol. I, Madrid, 1989, pp. 237-49.

⁷¹Se prohíbe igualmente la edificación de otras nuevas *a menos de nuestro mandado*.

⁷²Como señala ROMANO (*Los judíos*, p. 207) Alfonso X es tal vez el único monarca europeo en dar crédito a este tipo de acusaciones, en general rechazadas también por la jerarquía eclesiástica (*vid. supra*, nota 35).

⁷³VALDEÓN, *Alfonso X y la convivencia*, p. 170.

⁷⁴J. S. GIL, *La escuela de traductores de Toledo y los colaboradores judíos*, Toledo, 1985.

⁷⁵VALDEÓN, *Alfonso X y la convivencia*, p. 175.

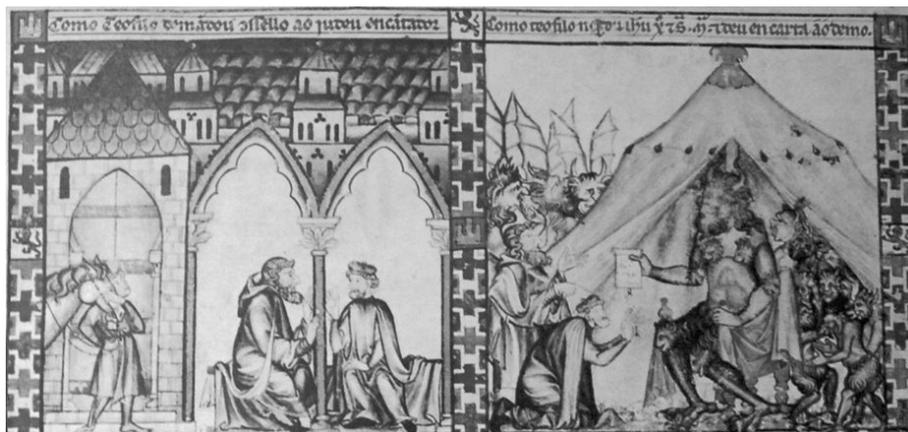


Fig. 1. Cantiga 3. Teófilo aconsejado por el judío pacta con el diablo (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 8 r.)



Fig. 2. Cantiga 3. Pacto entre Teófilo y el diablo a instancias del judío (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I.1, fol. 8 r.) Detalle.



Fig. 3. Cantiga 4. El niño judío arrojado al horno (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 9v.)

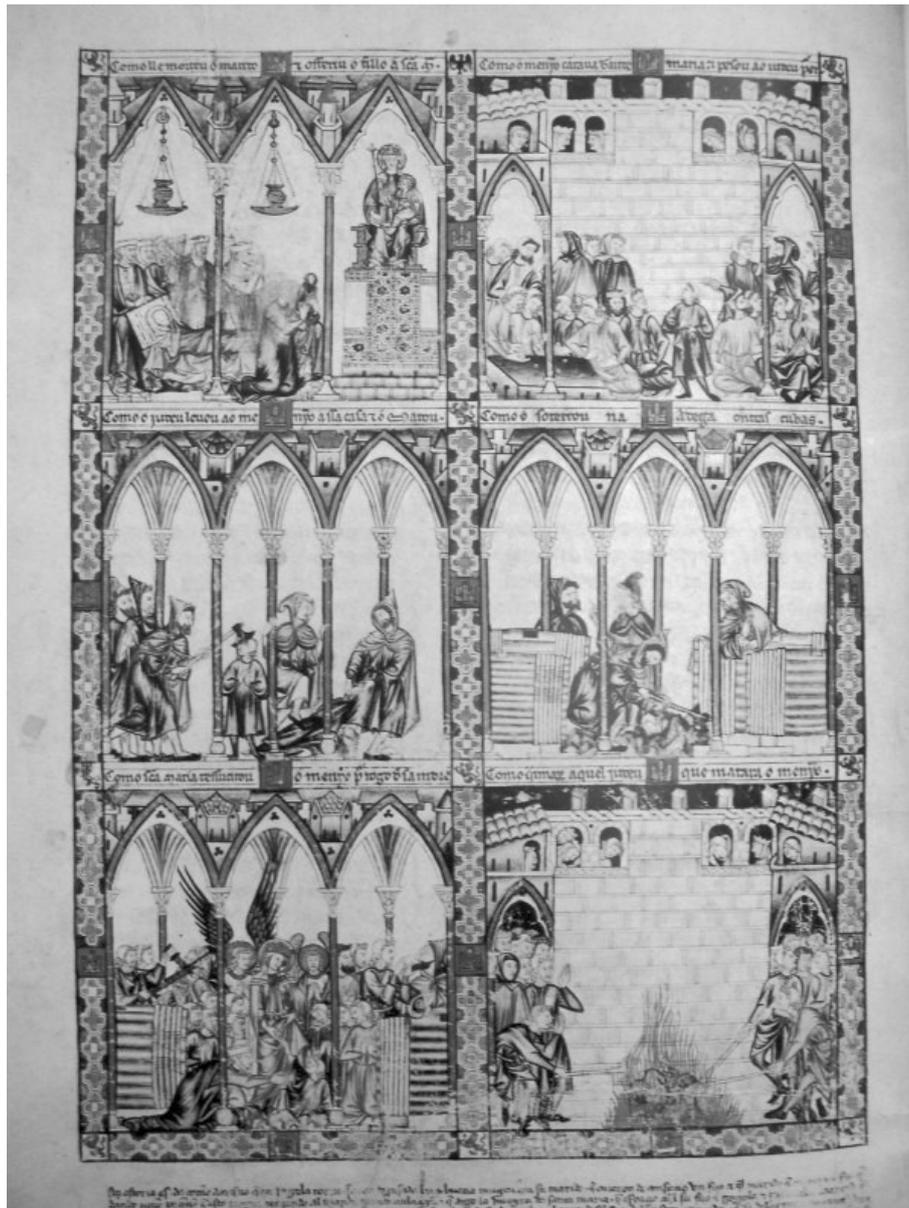


Fig. 4. Cantiga 6. El niño que cantaba “Gaude Maria” (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 13 v.)



Fig. 5. Cantiga 12. Crucifixión por los judíos de una imagen de cera de Cristo (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 20 v.)

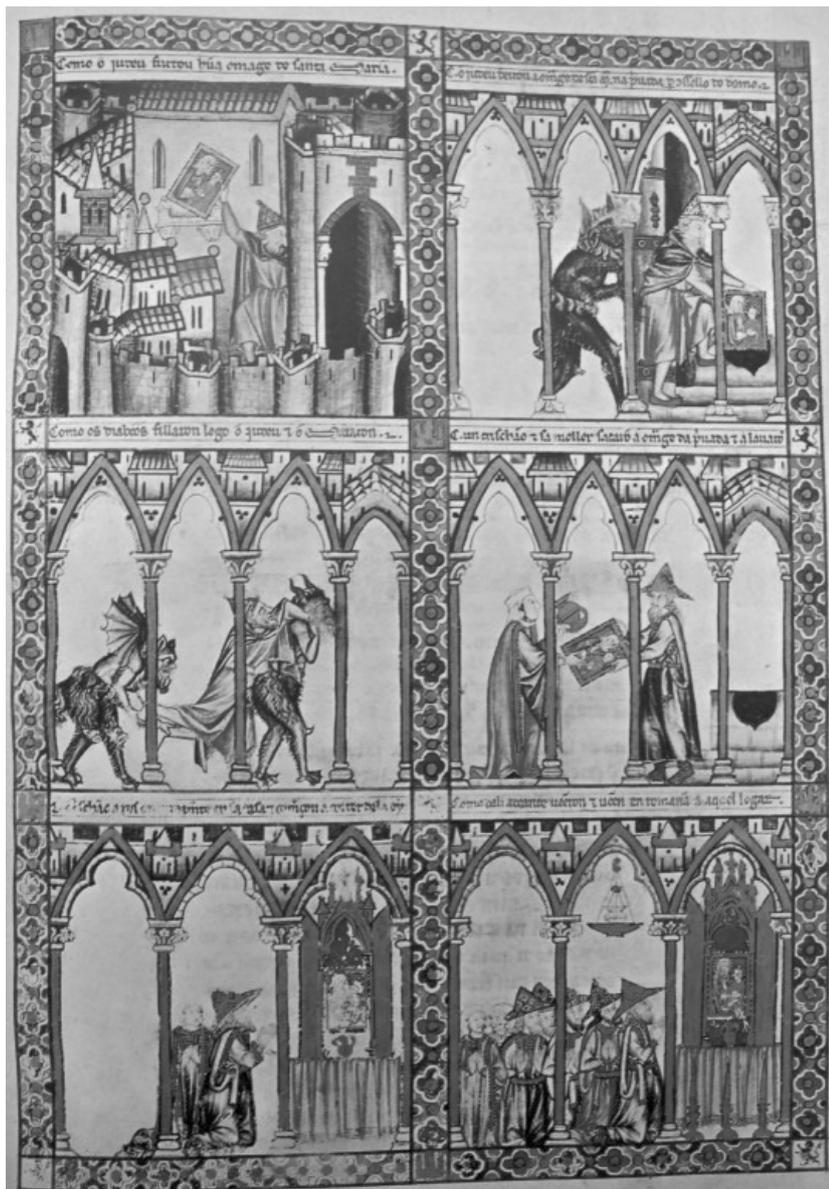


Fig. 6. Cantiga 34. Profanación de una imagen de la Virgen (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 50 r.)



Fig. 7. Cantiga 85. La Virgen muestra a un judío a sus correligionarios penando en el infierno (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 125 v.)

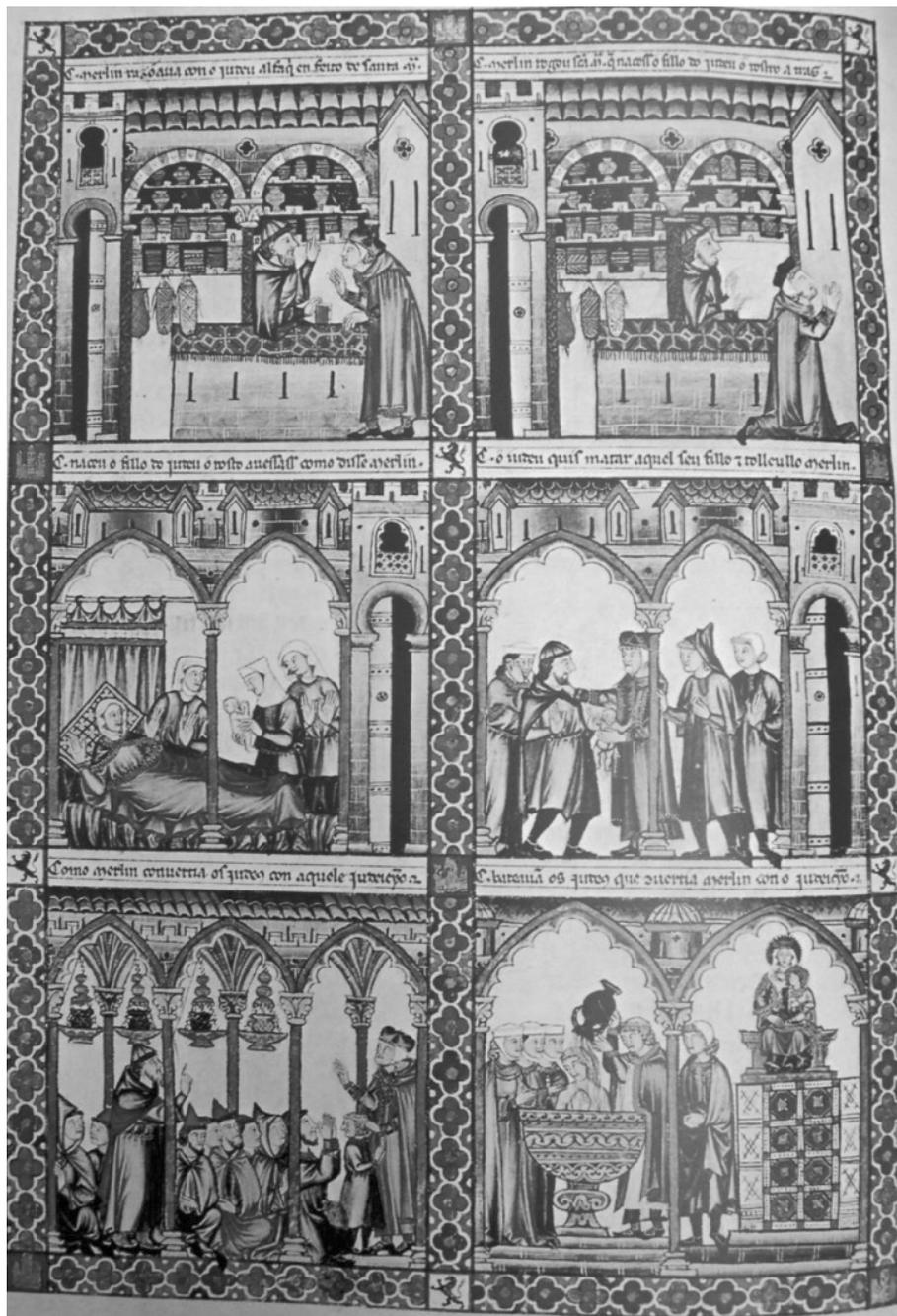


Fig. 8. Cantiga 108. Merlín como evangelizador de los judíos (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 155 v.)



Fig. 9. Cantiga 108. “*Cómo Merlin convertía os judeos con aquele judeicyo*” (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 155 v.)



Fig. 10. Cantiga 50. Crucifixión. (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 74 v.)

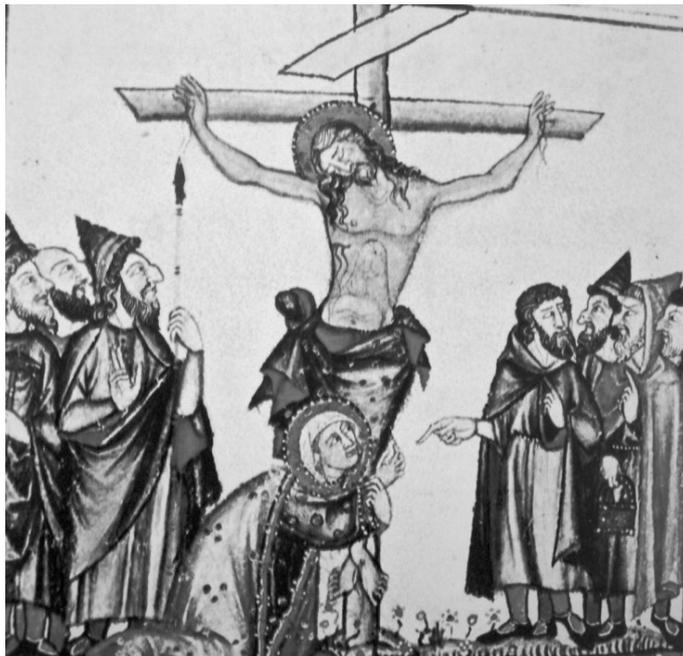


Fig. 11. Cantiga 140. Crucifixión (Biblioteca de El Escorial, Ms. B. I. 1, fol. 196. r.)