

DESEABLES E INDESEABLES: EL DOBLE DISCURSO DE GÉNERO  
EN LAS REPRESENTACIONES DE CONVERSOS  
EN LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*

by

Robert Michael Philips

Thesis

Submitted in partial fulfillment of the requirements  
For the degree Master of Arts in Modern Languages at  
The University of Texas at Arlington  
Dec, 2017

Arlington, Texas

Supervising Committee

Amy Austin, Supervising Professor  
Sonia Kania  
Christopher B. Conway

Copyright by  
Robert Michael Philips  
2017



## ACKNOWLEDGEMENTS

First, I would like to thank my graduate committee for making this project possible. Your willingness to let me pursue this investigation is greatly appreciated. It has given me the opportunity to not only develop my writing and research skills but also has allowed me to gain a deeper understanding of how certain aspects of our culture work. Second, I would like to thank my Supervising Professor Amy Austin. Without her patience, guidance and knowledge this project would have never come to fruition.

## DEDICATION

I'd like to dedicate this thesis to my wife Celeste Rader-Philips who has always encouraged and supported all my academic endeavors. I would also like to dedicate this study to Dr. Austin who not only believed in me and my project but has also served as a major influence and an inspiration throughout my academic career.

## ABSTRACT

DESEABLES E INDESEABLES: EL DOBLE DISCURSO DE GÉNERO  
EN LAS REPRESENTACIONES DE CONVERSOS  
EN LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*

Robert Michael Philips, Masters in Modern Languages

The University of Texas at Arlington, 2017

Supervising Professor: Amy Austin

Con la victoria de los reinos cristianos ibéricos sobre las fuerzas almohades en las Navas de Tolosa en 1212, los cristianos tomaron control de la mayor parte de la Península Ibérica. Para consolidar su control sobre el territorio, los reinos cristianos tuvieron que instalar familias cristianas y lidiar con las poblaciones musulmanas y judías que quedaron. La política acerca de estas poblaciones no-cristianas vacilaba entre tres opciones: la tolerancia, la expulsión y la conversión.

Alfonso X, El Sabio nació diez años después de la victoria en las Navas de Tolosa y fue coronado en 1252. Heredó no solo los terrenos, sino también el proyecto de la Reconquista y el reto de qué hacer con las poblaciones no-cristianas. Sin embargo, Alfonso X es más conocido por sus proyectos académicos y culturales. La disminución

de la amenaza musulmana permitió que Alfonso emprendiera proyectos que no solo enriquecieron el conocimiento europeo, sino que resultaron en los primeros brotes de la cultura española.

Entre sus obras más conocidas y el enfoque de mi investigación, es su compendio de milagros marianos, las *Cantigas de Santa María*. Con más de mil ilustraciones y 400 poemas, la obra es un espejo de la vida peninsular en el siglo XIII. De interés particular son las representaciones y poemas que tratan de conversos porque revelan las actitudes y preocupaciones de los cristianos viejos acerca de los nuevos integrantes. Por medio de un análisis detallado, mostraré un patrón en el que conversas y niños conversos son representados de una manera favorable y sin las marcas étnicas asociadas con musulmanes y judíos. En cambio, las representaciones de conversos muestran una hostilidad que se manifiesta en imágenes que humillan, deshumanizan y recuerdan al lector de que el otro masculino sigue siendo el otro, incluso después de convertirse, debido a las preocupaciones étnicas.

## TABLE OF CONTENTS

ACKNOWLEDGEMENTS.....	iii
ABSTRACT:.....	v
CAPÍTULO 1: Introducción.....	1
CAPÍTULO 2: Resumen de la literatura: Desde el anonimato al renombre.....	5
CAPÍTULO 3: Trasfondo histórico: Consolidación y la necesidad de tolerar.....	10
CAPÍTULO 4: Conversas: Más cuerpo que alma.....	16
CAPÍTULO 5: Niños: Almas y cuerpos maleables.....	19
CAPÍTULO 6: Conversos: Cuerpo marcado, alma manchado.....	24
CAPÍTULO 7: El moro blanco: Tolerancia por vigilancia.....	29
CAPÍTULO 8: El moro negro: Conversión, coacción y etnicidad.....	41
CAPÍTULO 9: Conclusiones.....	48
APÉNDICE	
IMÁGENES.....	64
BIBLIOGRAFÍA.....	80

Deseables e indeseables: El doble discurso de género en las representaciones de  
 conversos en las *Cantigas de Santa María*

Capítulo 1

Introducción

Durante las últimas décadas, las *Cantigas de Santa María* (CSM), y en particular *el Códice Rico* (T) de El Escorial, compuesto durante el reino de Alfonso X (1252-1284)<sup>1</sup>, llegaron a ser conocidas en varios campos académicos y no solo por los medievalistas. La variedad, la cantidad y la calidad del contenido presente en la obra justifica, en gran parte, su renombre. Con música, letra e imagen, las CSM atraen a investigadores de diversos campos. Históricamente, la obra atestigua a un período de transición en la Península Ibérica y por extensión, Europa. Esta riqueza de materia, combinada con su relevancia histórica, hace que las CSM sigan como una obra imprescindible para poder estudiar y entender la vida cotidiana europea durante la Edad Media.

Al nivel cultural, una lectura de las CSM ofrece una oportunidad para conocer la península durante la etapa fundamental en la creación del estado e identidad castellano/español como nota John Keller en su ensayo pionero “Daily Life as Presented

---

<sup>1</sup> Existen cuatro códices de la obra, que en conjunto contienen 416 poemas con música y más de mil iluminaciones (miniaturas), que documentan detalladamente cada aspecto de la vida en la Península Ibérica del siglo XIII. Individualmente, hay gran variedad en los formatos y contenido. La versión de *Toledo* (To) contiene 100 poemas sin ilustraciones y se supone que es el ejemplo más antiguo. El *Códice de los músicos* (M) contiene 400 poemas y la notación musical sin las ilustraciones. El *Códice Rico* (T) (Escorial) contiene 194 cuentos ilustrados con 1300 ilustraciones/miniaturas (Scarborough 27) y es el ejemplo más elaborado y completo. Junto con (T) hay la versión de *Florencia* (F) que debió ser la segunda parte del *Códice Rico*, pero está incompleta. La inclusión de imagen con texto no simplemente reitera el mensaje de las cantigas, sino que también abre espacios contradictorios. Cabe mencionar que hay una versión aun más extensa y elaborada de cada cantiga (E), pero en el *Códice Rico*, las descripciones e imágenes aparecen juntas y funcionan como unidad visual y oral. Mientras me enfocaré en esa unidad de descripción e imagen, a veces es necesario referirme a otras versiones con los cuentos más largos para aclarar un punto, despejar dudas o profundizar un tema.

in the *Canticles* of Alfonso the Learned.” Según Keller, “[t]he Canticles contain such a wealth of material concerning daily life in medieval Spain that one hardly knows where to begin” (484-489). Al nivel político, su combinación de palabra, letra, música e imagen funciona como propaganda de estado que coincide con un período de transición política y cultural. El siglo XIII fue clave para la Reconquista y por primera vez desde la llegada de los musulmanes en 711, los estados cristianos tomaron la delantera. La acumulación de tierras trajo consigo poblados y poblaciones no-cristianos que obligaron a los estados cristianos a desarrollar nuevas políticas para lidiar con sus nuevas poblaciones. Las opciones fueron limitadas: la tolerancia, la exterminación/expulsión o la conversión, voluntaria o no.

Mi análisis se enfoca en esta última opción, el mecanismo social de la conversión religiosa en la Península Ibérica durante la Reconquista en el siglo XIII, la política oficial de la iglesia sobre el asunto y la subsiguiente representación de los conversos en las *CSM*. En un ámbito de competencia religiosa donde gran parte del conflicto se concentra en el debate sobre la concepción inmaculada, las *CSM* no solo promueven las creencias católicas de Alfonso X, sino que también demuestran su política en acción y la justifican a la vez. Visto así, los poemas que se tratan de conversos revelan actitudes culturales hacia el fenómeno social de la conversión que influyeron profundamente en el desarrollo racial, sociopolítico y cultural en la Península Ibérica. Muchos investigadores se han enfocado en estas representaciones y sus usos sociopolíticos con conclusiones diversas. Por ejemplo, José Vicente Niclós Albarracín en *Tres culturas, tres religiones* (2001), arguye que las representaciones de conversos son generalmente favorables. Otra investigadora importante es Connie Scarborough, quien toca los temas de conversos y el

poder propagandista de las CSM en su libro *A Holy Alliance: Alfonso X's Political Use of Marian Poetry* (2009). En esta obra, ella ofrece un resumen de las conclusiones de otros investigadores, como Albert J. Bagby, Vikki Hatton, Angus MacKay, Dwayne Carpenter entre otros, acerca de las representaciones de conversos y toma una posición más neutral con sus propias interpretaciones. Mi estudio emula estas investigaciones, pero de una perspectiva diferente, enfocándose específicamente en las representaciones de hombres conversos no-cristianos. Por medio de un análisis de las representaciones de conversos, se revela un claro patrón de representaciones positivas de mujeres y niños, sean judíos o musulmanes, con respecto a sus homólogos masculinos (adultos) que son ridiculizados, deshumanizados y humillados. Esta distorsión en la representación de los hombres conversos sirve para deshumanizarlos, una acción que les quita, en gran parte, una de las mayores garantías asociadas con el acto de convertirse, la inclusión y la incorporación en la sociedad. Esta tendencia revela una fluidez social y un ambiente acogedor para las mujeres conversas y los niños conversos, además de una hostilidad hacia los hombres conversos.

Las CSM ilustran cada aspecto de la vida castellana de la Edad Media y ya que la conversión era una cuestión de estado durante el reinado de Alfonso X, hay un notable número de cantigas que tratan este tema. Según las *Siete partidas*, un compendio de leyes compuesto bajo Alfonso X, la conversión era la política oficial del reino y el *Códice Rico* contiene, según mis cálculos, dieciocho cuentos sobre conversos con aproximadamente una mitad de ellos sobre hombres. Un análisis detallado de las representaciones de conversos en las miniaturas revela una marcada diferencia en su tratamiento y representación en comparación con mujeres y niños conversos. Las mujeres y los niños



son representados como castellanos, sin las señales y los símbolos asociados con su raza o religión previa, mientras los hombres conversos siguen marcados, incluso después de convertirse. Al otro lado, el hombre converso, se representa como una amenaza no solo religiosa, sino también sexual. En la imaginación castellana representada en las *CSM*, el converso tiene el poder de contaminar espiritualmente y físicamente y, por consiguiente, tiene que ser marcado, incluso después de haberse convertido al cristianismo. El contraste en las representaciones establece un doble estándar en la actitud hacia conversos que después de convertirse a la cristiandad siguen llevando los símbolos de su etnia y religión previa. En las *CSM*, los conversos son representados en posiciones que enfatizan su rendición y en maneras que resaltan su etnia. En los ojos de los cristianos viejos, estos nuevos conversos siguen siendo el otro masculino amenazante. Por consiguiente, son rechazados o eliminados. Para los conversos, el rechazo por parte de los cristianos viejos no solo estorbó su integración, sino también los puso en una posición peligrosa en la cual cualquier descuido o infracción podía ser visto como evidencia de actos cripto-religiosos. Esta percibida falta de sinceridad tuvo repercusiones severas en un ambiente religioso en el cual cualquier desgracia pudo ser atribuida a la falta de sinceridad, o de fe de los nuevos cristianos. La desconfianza de los cristianos viejos se volvió una obsesión que aisló a los conversos a la periferia y eso los convirtió fácilmente en chivos expiatorios.

## Capítulo 2

### Resumen de la literatura: Desde el anonimato al renombre

La obra es una ventana que se abre y revela el mundo ibérico medieval. Sus retratos y representaciones están meticulosamente hechos y documentan muchos aspectos de la vida medieval de una manera muy detallada. Estas imágenes son aumentadas por los poemas/cuentos, las descripciones y la notación musical. A la misma vez, según Parkinson, la obra no fue muy conocida hasta el siglo XX. Desde entonces las *CSM*, con esta abundancia de materia cultural, han atraído la atención de investigadores de disciplinas distintas.

Gran cantidad de investigadores han hecho estudios enfocados en los aspectos arqueológicos. Son estudios enciclopédicos que organizan la obra de una manera arqueológica e histórica, sin entrar profundamente en otros análisis o discursos. Por ejemplo, *Daily Life Depicted in the Cantigas de Santa María* (1998), por Keller y Margaret Grant Cash y *La España del siglo XIII leído en imágenes* (1986), por Menéndez Pidal, son ejemplos muy conocidos de este estilo. Estas obras describen la ropa, la comida, las actividades sociales, el contexto histórico, los rituales, etc., en un intento de categorizar y documentar. Otro ejemplo de este tipo de estudio arqueológico es *Iconography in Medieval Spanish Literature* por Keller y Richard Kinkade. Publicado en 1984, es una descripción detallada de las miniaturas en varios manuscritos peninsulares medievales y contiene un capítulo sobre las *CSM*. El primer capítulo trata de las *CSM* y contiene una contextualización histórica, además de descripciones detalladas de las escenas de trece de las cantigas (*XLII, LXIII, LXVII, LXXIV, XCIV, CCIX, XLVII, CLVII, VIII, XVIII, CXLIV, CVII, CVIII*). Su descripción es exhaustiva e incluye detalles sobre la

escena, la estructura, los personajes y la acción. No obstante, Keller y Kincade casi nunca salen del modo arqueológico e incluso sugieren que algunas cantigas “have no subtle concepts that can be interpreted allegorically” (*Iconography* 10). Keller y Kincade se limitan a una lectura enciclopédica. Sin embargo, la obra es importante por su detalle (a veces inconsistente), su amplitud y, en particular, la idea que proponen Keller y Kincade en su introducción cuando critican la falta de colaboración entre investigadores de arte e investigadores de literatura. Keller y Kincade enfatizan que las investigaciones artísticas y literarias se complementan y se entrelazan; una profundiza la otra y viceversa. Es desde esta perspectiva que hay que acercarse a las cantigas para demostrar que las miniaturas son tan importantes como las otras partes de las *CSM*. En gran parte, mi investigación se enfoca directamente en el espacio que Keller y Kincade abandonan y arguyo que cada ilustración ofrece amplia oportunidad para la interpretación. Mientras no hay un tema, o temas, que conectan la secuencia de las trece cantigas descritas en su obra, justificaré mi selección basada en un tema recurrente. Finalmente, en vez de una documentación arqueológica, ofrezco una lectura de las miniaturas con el propósito de lograr un mejor entendimiento de la condición y representación de los conversos en la península durante la Edad Media.

Otro acercamiento histórico/enciclopédico se puede encontrar en *Alfonso X, the Learned Cantigas de Santa Maria: An Anthology* (2015), escrito por Stephen Parkinson. Su antología contiene una introducción que sitúa las *CSM* dentro de la tradición poética occitana, además de explicar su estructura y los patrones que reflejan la influencia del zéjel árabe. El volumen también contiene una traducción al inglés, al lado del texto gallego-portugués original que lleva anotaciones y explicaciones extensas sobre las

aceptaciones y las variaciones para 45 de las cantigas. Otro aspecto útil es que el texto hace referencia y está enlazado a la base de datos de las *CSM* de Oxford. Desde el punto de vista interpretativo, Parkinson tampoco sale del modo enciclopédico que comparte con Keller y Kinkade. No obstante, su selección de cantigas es menos arbitraria que la selección de Keller y Kinkade y aunque no hay un tema común, más allá de los milagros, es una selección más representativa y muestra la variedad y amplitud de las *CSM*. Dentro del proyecto más grande, es importante porque representa un intento de hacer que las *CSM* sean más accesibles para todos los investigadores. Esto es especialmente visible en la manera en que la base de datos de Oxford respalda el texto y viceversa. Finalmente, cabe mencionar la importancia de la base de datos de Oxford de las *CSM*. Fue inaugurado en 2005 y es un recurso imprescindible en esta investigación. A través de los años, lo he visto crecer y es inestimable como referencia. Aun así, todavía falta el texto completo de las cantigas y no hay base de imágenes. Con estas adiciones y con más obras como la de Parkinson, la base de datos de Oxford de las *CSM* sería la herramienta perfecta para investigadores.

Un segundo tipo de investigación que se encuentra tiende a enfocarse en la mujer con un análisis de sus representaciones. Por ejemplo, “Where Are the Gothic Jewish Women?” (2008) por Sara Lipton es un análisis de las representaciones de mujeres judías en las *CSM* y su falta de marcas étnicas. Ella nota las similitudes en las representaciones entre mujeres cristianas y judías en comparación con las representaciones monstruosas y exageradas de hombres judíos en comparación con los hombres cristianos. La iconografía, una influencia de la *Bible moralisée*, un producto de la cultura manuscrita franca, incluye una nariz grande, una postura jorobada, un hombre peludo/barbudo, con

un gorro puntiagudo o con emblema como estableció la IV Concilio de Letrán que por cierto, también promulgó la conversión como política oficial de la iglesia. Notablemente, esta iconografía solo se aplica a los hombres y el argumento de Lipton es que son los hombres que definen y defienden los dogmas religiosos y no la mujer. Por eso, ella ocupa un espacio más permeable y menos definido. Al contrario, el hombre es una amenaza religiosa y sexual y, por consiguiente, es marcado físicamente. Notablemente, Lipton no ve la misma representación cuando se trata del ejemplo de la mora que se convierte en la cantiga *CLXVII, El niño musulmán resucitado a Salas*, y arguye que hay una diferencia en la representación de ella en comparación con las judías conversas. Como dice ella “A complicating factor is the fact that Muslim women are not shown as visually indeterminate” (159). No obstante, hay evidencia suficiente para mostrar que las representaciones de mujeres musulmanas son tan indeterminadas como las de las mujeres judías y, como mostraré, no hay una diferencia marcada. Su argumento resta en el pelo más oscuro de la mora en la cantiga *CLXVII, El niño musulmán resucitado a Salas*. No obstante, su representación es igualmente ambigua como las de las judías. Lipton tampoco considera las representaciones de los niños que, igual a las mujeres, aparecen sin los símbolos asociados con los hombres judíos y musulmanes. No obstante, su análisis visual de las escenas es sumamente detallado, ejemplar e inspirador y su análisis de las judías es claro y revelador.

Otra categoría de investigaciones se concentra en los aspectos políticos y propagandísticos de las *CSM*. Además de ser una documentación de la vida peninsular medieval, es una representación de la codificación de normas y creencias de un nuevo poder continental durante su etapa formativa. Mi estudio depende mucho del análisis

detallado de Scarborough en su libro, *A Holy Alliance: Alfonso X's Political Use of Marian Poetry* (2009). La autora sitúa las *CSM* históricamente e ideológicamente mientras muestra cómo las cantigas revelan la política de Alfonso X en teoría y en acción. Scarborough ubica al lector históricamente con una cronología de los eventos importantes en la vida, personal y política, de Alfonso X. Scarborough contextualiza las *CSM* dentro de la tradición cancioneril y muestra su importancia como propaganda política. De interés particular para el presente estudio es el Capítulo 5, “Dealing with a Diverse Populations – Moor and Jews,” donde detalla los grupos religiosos/étnicos y su interacción. El libro revela las interacciones religiosas y sociopolíticas ibéricas nítidamente con evidencia abundante y ejemplos concretos.

Mi estudio llena una laguna sobre la representación de hombres conversos y cómo estas representaciones discrepan con las de las conversas y los niños conversos. La literatura crítica que toca el tema de los conversos ha tenido la tendencia de juzgar las representaciones de una manera positiva. Por ejemplo, en las *Tres culturas, tres religiones*, Nicolás Albarracín determina que los conversos y las conversas son representados igualmente bien, pero en el este estudio arguyo que hay mucha evidencia contraria a su teoría.

### Capítulo 3

#### Trasfondo histórico: Consolidación y la necesidad de tolerar

La primera parte del siglo XIII vio la acción militar decisiva de la Reconquista en las Navas de Tolosa (1212). Esa derrota condenó a los musulmanes almohades y por mediados de aquel siglo, los estados cristianos controlaban la gran parte de la península, con la excepción de Granada que sólo sobrevivió como estado vasallo de Castilla. El control trajo consigo varios retos sociopolíticos. Primero, los reinos cristianos necesitaban consolidar sus avances y para cumplir esto, necesitaban repoblar las áreas no pobladas, además de integrar las poblaciones de judíos, musulmanes y mozárabes ya presentes. Esta necesidad creó un intercambio volátil entre la ya existente población musulmana/judía y los estados cristianos que oscilaban entre los puntos extremos de la tolerancia y la exterminación. Al principio del reino de Alfonso X (1252-1284), hubo una relativa libertad religiosa controlada como muestran las *Siete partidas* de Alfonso X que contienen las leyes de Castilla y delinean las reglas de comportamiento entre los grupos religiosos. Esta libertad religiosa se basó parcialmente en el patrón árabe que ofreció un ejemplo conveniente y efectivo ya que ellos habían podido consolidar sus victorias contra los visigodos por tolerar e incorporar a los judíos y a los cristianos, que se consideraron como “dhimmi”, o en otras palabras, la gente del libro.<sup>2</sup> No obstante, hubo períodos de

---

<sup>2</sup> “Christians living under Islam who did not wish to convert attained *dhimmī* status: they were permitted to keep and practice their religion and were later called Mozarabs because of their Arabization. The *dhimmī*, or *ahl al-dhimma*, is the Arabic word for People of the Book, or People of the Scriptures (Jews and Christians): Muslims guarantee them security to life and property, protection in the exercise of their religion and defense against others. In return they were expected to pay poll-tax (*djizya*) and land-tax (*kharādj*)” (Ibrahim 215-216).

intolerancia cuando los estados cristianos recurrieron a la eliminación, por expulsión o ejecución, de las poblaciones no cristianas, a pesar de la resultante pérdida del capital financiero e intelectual. Entre estos extremos se encuentra la conversión religiosa que representaba la gran esperanza de la Iglesia y los poderes políticos.<sup>3</sup>

Conviene repasar la posición y la política de la iglesia católica y Alfonso X hacia la conversión. La política que el rey quería implementar fue codificada en las *Siete partidas*, de lo cual el IV Concilio de Letrán (1215) sirvió como base. Como mencioné anteriormente, las *Siete partidas* fue una colección de códigos jurídicos alfonsíes. Dentro de este cuerpo, se encuentran no solo las reglas para la interacción y el comportamiento de los musulmanes y los judíos, sino también las maneras en las que los cristianos deben promulgar la conversión, en las palabras de Alfonso X, “mas com buenos exemplos, et com los dichos de las santas escripturas” (672). Esto es importante por dos razones. Primero, la existencia de este mandamiento muestra que la conversión era de interés público y político. Segundo, sugiere que el opuesto, la conversión forzada, había ocurrido. Esto es un punto importante del cual hablaré más tarde porque las circunstancias detrás de la conversión religiosa de una persona, o a veces una comunidad entera, tienen una influencia sobre la actitud pública hacia los conversos y cómo se percibe su sinceridad. Alfonso X también decreta que se debe tratar y respetar a los nuevos cristianos, igual que a los viejos. Las leyes delineadas en la Séptima Partida, Título 24, de los judíos (669) y el Título 25, de los moros (675) son casi iguales con respecto a su mensaje socio-político. La presentación consecutiva resulta en una reiteración de los mandamientos, en particular los que estipulan que la conversión es algo

---

<sup>3</sup> Kaplan nota cómo las *Siete partidas* de Alfonso respalda la conversión como política oficial y destaca la influencia del cuarto Concilio de Letrán en la elaboración de las *Siete Partidas*.



que se promueve con buenas palabras y la ejemplaridad y no por la fuerza, la coerción o la compensación. Esta línea oficial igualitaria choca con el comportamiento y la realidad de los cristianos viejos o, como resalta Gregory Kaplan en su libro *The Development of Converso Literature* (2002), “the old Christians maintained the same attitude towards the converts as they had against the Jews” (19). Igualmente, no hay razón para creer que la actitud de los cristianos viejos hacia los conversos musulmanes fuera diferente. No obstante, hay suficiente evidencia para sugerir que esta actitud fue dirigida principalmente hacia los hombres conversos y no hacia las mujeres ni a los niños. Así, lo que se ve en las *CSM* es un rechazo social por parte de los cristianos viejos hacia los conversos, a pesar de una política oficial que promueve la aceptación y la integración.

Este influjo de nuevos cristianos resultó en la creación de una jerarquía nueva, marcada por la preocupación de los viejos cristianos sobre la fidelidad religiosa de los nuevos adeptos. No es solamente una cuestión de religión, sino de identidad étnica. Esta desconfianza se manifestó en una preocupación bien extendida sobre la supuesta limpieza de sangre en la sociedad peninsular medieval que repercute hasta hoy. Debido a estas sospechas, los nuevos se encontraban vigilados constantemente. Un converso, morisco o marrano,<sup>4</sup> se encontró siempre bajo sospecha de estar secretamente practicando su religión anterior y corrió peligro porque cualquier despiste podría ser interpretado como un acto recidivante. Esto resultó en un estado precario en el cual una costumbre podría ser interpretada como falta de sinceridad hacia la nueva fe, o peor aún, como un acto de reincidencia. Por ejemplo, la abstinencia del consumo de puerco puede ser vista como

---

<sup>4</sup> Es importante notar que estos términos tienen un sentido peyorativo. En este contexto, un morisco es un musulmán que se convirtió a la cristiandad. Igualmente, la palabra marrano se refiere a los judíos conversos, pero también significa cerdo o un ser sucio (Real Academia Española). Es importante notar que estos términos siguieron siendo usados para describir los descendientes de los primeros conversos.

acto apócrifo. No obstante, después de analizar las representaciones de conversos en las *CSM* queda claro que esa desconfianza recae principalmente sobre los hombres conversos y no en las mujeres conversas. Por ejemplo, se representan judíos apócrifos que profanan la figura de Jesús, no judías, y aparece un judío que asesina a su niño porque aceptó la comunión después de convertirse, pero no su esposa, quien aparece horrorizada al acto a lo cual atestigua. Las mujeres conversas no aparecen representadas de manera diferente a sus homólogas castellanas, pero los hombres conversos son diferenciados y puestos en posiciones que sugieren la inferioridad de éstos y la dominación de aquéllos. Este fenómeno se debe al hecho de que los hombres fueron considerados los encargados de la transmisión y protección de fundamentos religiosos, o, como explica Lipton:

This is largely because of the nature of the issues at stake. From the Christian perspective, Jewish ‘testimony’—both positive and negative—rested upon Jewish scripture, law and ceremony, which were seen as the unique province of the Jewish male. Jewish women neither perverted nor distorted the words of the scripture, they did not dispute about Christian image worship, they exercised no inappropriate religious or political authority. (156)

Lo determinante cuando se trata de conversos adultos es su sexo. En este entorno, la mujer no era la enemiga y, por consiguiente, cruzaba las líneas religiosas y étnicas con más frecuencia y con más éxito que los hombres. Como destaca Lipton, “[i]n the Christian imagination, for better or for worse, the Jewess’ female-ness trumped their Jewishness. Just as the Christians woman’s sex was often feared to engulf her faith” (158). Su potencia sexual sopesa su origen religioso y hasta cierto punto, su etnia. Estas

discrepancias sugieren que, dentro de la nueva configuración jerárquica, un hombre cristiano (viejo) podría tomar cualquier mujer conversa como esposa, pero el opuesto sería imposible. La dominación del otro resulta en la dominación sexual de la otra. El acto de tomar una mujer no cristiana reforzaba la posición superior del cristiano y reiteraba la posición inferior de los no cristianos. Simon Barton, en su libro, explica la interacción en términos foucaultianos, “Penetration symbolizes power. For men of one group to have sex with women of another is an assertion of power over the whole group” (38). Barton delinea el doble estándar por medio de las leyes de los fueros que castigaron a las mujeres cristianas “[c]aught in flagrante delicto with a Muslim or Jewish man was to be burned at the stake” (50). En cambio, Barton destaca que ‘the taking of minority women – the majority of them slaves- as concubines (*barraganas*) was widespread” (52), y señala que no había una prohibición explícita que prohibiera que un hombre cristiano tomara a una mujer judía o musulmana. En otras palabras, la conquista de mujeres de otras etnias por hombres cristianos cosifica el paradigma de poder en la península mientras las mujeres cristianas involucradas con hombres de otras etnias subvierten y minan el poder cristiano.

En las próximas secciones mostraré varios patrones y convenciones utilizados por los escribanos en la elaboración de las cantigas que se tratan de conversas y niños. Mientras el enfoque de mi trabajo es el tratamiento del hombre converso, para tener un punto de partida en la discusión del tratamiento de los conversos es necesario mencionar las técnicas utilizadas por los artistas en las representaciones de las mujeres y los niños que no solo borran las líneas éticas, sino eliminan el otro masculino. Primero, hay una tendencia de representar a las mujeres de una manera homóloga y casi indistinguible

étnicamente. Segundo, en las cantigas que se tratan de conversas, el esposo no es representado o desaparece a lo largo de la cantiga. Con respecto a las cantigas que se tratan de los niños conversos, hay una fuerte conexión entre la conversión y la resurrección. Estos patrones ocurren solamente con las conversas y los niños conversos.

## Capítulo 4

### Conversas: Más cuerpo que alma

El acto de tomar mujeres no cristianas como pareja revela la fluidez social de la mujer. Esta fluidez se manifiesta en las *CSM* por medio de representaciones en las cuales las mujeres no cristianas no llevan las marcas étnicas que se utilizan para marcar a los hombres. Étnicamente, las mujeres conversas aparecen físicamente como las mujeres cristianas y sin las descripciones en las cantigas, sería difícil, y a veces imposible, distinguirlas. En algunos casos, se notan las diferencias sutiles como el color de los vestidos y el color de su pelo, pero son blancas y les faltan los rasgos étnicos estereotípicos que caracterizan las representaciones de los hombres conversos. La Cantiga *LXXXIX*, *La judía quien María ayudo en el parto*, [Figura 1] muestra esta tendencia. La protagonista judía está rodeada de otras judías mientras sufre un parto difícil. Lo notable es que estas mujeres son más o menos iguales a las mujeres cristianas que rodean a la conversa en las últimas escenas [Figura 1]. Quizás son un poco más morenas, pero es muy sutil la diferencia. A primera vista, no se distinguen étnicamente y sin la información de las estrofas, hay muy poca evidencia de su etnia. Esta ambigüedad da la impresión de que los cristianos viejos vieron más a la mujer en términos sexuales que en términos de etnicidad.

Otro fenómeno que se ve con las mujeres conversas es el marido desaparecido. En múltiples cantigas, hay una tendencia de no mostrar, o perder, el marido de una conversa antes de la escena final del bautismo. Mientras a un nivel, esta técnica respalda la idea de Lipton sobre los papeles de hombres y mujeres en los conflictos religiosos, a otro nivel, revela la cosificación de la mujer. Esta desaparición da la impresión de que las

diferencias entre mujeres musulmanes y cristianos son superficiales y en el caso de la Reconquista, los vencedores se adueñaron de todo. La Cantiga *CLXVII, El niño musulmán resucitado en Salas*, [Figura 2] destaca esta técnica. El marido musulmán aparece con su mujer en las primeras tres escenas en las cuales viajan a Salas con sus niños muertos porque ella ha escuchado que la Virgen ha llevado a cabo muchos milagros en esa ciudad. No obstante, el marido no aparece en las últimas tres escenas en las cuales el milagro y las subsiguientes conversiones suceden. Ella aparece con sus niños y ellos están rodeados por los cristianos, pero su marido está ausente. El posicionamiento del marido en las primeras tres escenas es aún más destacado por el hecho de que él anda detrás de ella. Ella dirige la acción y él es relegado a un segundo plano. Ella escucha y responde al llamado de la cristiandad y en la última escena se transforma en un reflejo de María y Jesús. Puede parecer intrascendente hasta que se considera la Cantiga *XLIII, El niño resucitado a Salas*, [Figura 3], que es la misma historia, pero con protagonistas castellanos cristianos (viejos), porque la representación del hombre en la imagen es marcadamente diferente. El marido está presente en cada escena y siempre va delante de su mujer, reiterando la jerarquía cristiana. Algo parecido ocurre en la Cantiga *LXXXIX, La judía quien María ayudo en el parto*, [Figura 1]. A pesar de estar embarazada y de estar representada con sus otros hijos, lo que supone la presencia de un hombre, no hay mención ni representación de él en ninguna de las escenas. Al final, ella y sus niños son bautizados, rodeados por cristianas viejas y los clérigos. Sus representaciones son marcadamente homogéneas. Ella y sus niños ya no pertenecen a la comunidad judía, ahora son propiedad de la comunidad cristiana.

Esta tendencia de eliminar al otro masculino, combinada con la de igualar a todas las mujeres, se puede leer como el resultado de la necesidad de los poderes cristianos de consolidar su control sobre el territorio (re)conquistado. Sin poblados y poblaciones cristianos, no había manera de consolidar su poder territorial. Sin embargo, una infraestructura cristiana disuade e impide la vuelta de las fuerzas musulmanas. Para cumplir la consolidación, era necesario tolerar y explotar poblaciones no cristianas que ya estaban establecidas. En este ambiente, uno de los recursos para explotar eran las mujeres no cristianas. Esto explicaría la tendencia de ignorar o suavizar las características étnicas en las mujeres, igual que la eliminación del otro masculino. Los cristianos necesitaron a las mujeres para formar familias cristianas y con la falta de mujeres cristianas viejas, las mujeres judías y musulmanas satisficieron esta necesidad. A otro nivel, el sexo con las mujeres no cristianas muestra la posición del poder y dominancia de los hombres cristianos. Según David Nirenberg, el sexo con no cristianas recrea la idea de la Reconquista, por lo menos simbólicamente porque “when a Christian penetrated Muslim/woman slave he reiterated those very acts of conquest and degradation that formed much of the basis for Iberian Christian ideas of masculinity and honor” (Nirenberg 141). La sexualidad de la mujer era más importante que su etnia o religión, lo cual resultó en un intento de minimizar sus rasgos étnicos, optando, en lugar, en una representación más idealizada, según los ojos cristianos.

## Capítulo 5

### Niños: Almas y cuerpos maleables

Las mujeres no fueron las únicas en convertirse a la cristiandad y los niños parecen ser tan deseables como las mujeres, según su representación en las *CSM*. Los niños conversos son representados de una manera igualmente positiva y ocupan un espacio tan privilegiado como las mujeres en comparación con los hombres conversos. Para la iglesia, fueron los conversos idóneos por ser jóvenes impresionables y no totalmente inculcados con un dogma religioso. Incluso fueron vistos como herramientas, una extensión de las autoridades religiosas y los utilizaron como informantes y para presionar la conversión de otras personas. Según Mar Bollo-Pandero, esta preferencia refleja la política oficial de la iglesia y las preocupaciones de los teólogos cristianos en el siglo XIII. Hubo mucho debate acerca de la política hacia los niños judíos y musulmanas en los territorios cristianos. Muchos argumentaron que los niños ofrecieron una oportunidad para facilitar más conversión e infiltrar en la vida religiosa de sus padres.

In the thirteen-century, some theologians defended the idea that Jewish infants should be taken away from their parents and raised in the Roman Catholic faith. Such a threat would not only assure a gradual growth of the Christian faith [...] but could also serve as a means to force the conversion of parents. (Bollo-Panadero 168)

Esta política convierte a los niños en un arma y un blanco para obligar la conversión por coerción de sus padres.

Se puede ver esta política en acción en la *Cantiga CVIII, Merlín y el judío*, [Figura 4] y *Cantiga IV, Como la Virgen guardó el hijo del judío*, [Figura 1]. La



Cantiga *CVIII* comienza con el mismo tropo que la mayoría de las otras cantigas que tratan de conversos, con un debate entre un judío y un cristiano sobre cuestiones de la concepción divina. Después de varias negaciones por parte del judío, Merlín se enoja y le reza a la Virgen María, pidiendo que el niño del judío, que todavía no ha nacido, nazca con la cara hacia atrás. Como ha de suponerse, el niño nace con la cara hacia atrás. Es un insulto no muy sutil y se puede leer como una denuncia de los judíos que niegan algo que los cristianos ven como obvio, la concepción divina y el mensaje del nuevo testamento. El judío, viendo la deformación de su niño, planea matarlo, lo cual es otro tema recurrente en los cuentos de niños conversos y en las leyendas antisemíticas europeas que se originaron en Francia en el siglo XII. En la cuarta, quinta y sexta escenas, se percibe la maniobra descrita arriba por Bollo-Pandero. En la cuarta, Merlín interviene y con una mano al cuello del judío le quita el bebé deformado. La quinta escena muestra el niño, unos años más tarde, a pie enfrente de Merlín en una iglesia. Merlín está hablando a un grupo de judíos adultos y el niño está entre Merlín y los judíos sentados en el suelo. El niño es el fulcro de la escena y funciona como intermediario entre el cristiano y el judío, sin ser completamente el uno o el otro. Merlín utiliza su deformación como muestra del peligro que los judíos corren con su negación de la concepción inmaculada. La orientación del niño, con su cuerpo hacia Merlín y con su cara hacia los judíos transmite la idea que para los cristianos los judíos fueron retrógrados físicamente y espiritualmente. Esta hostilidad y frustración causaron a algunos en la iglesia a cuestionar la humanidad de los judíos. Patricia Bizell, en su artículo “Rationality as Rhetorical Strategy at the Barcelona Disputation, 1263” apunta, “[o]r maybe if Jews

did not respond to rational argument, they were not human at all”<sup>5</sup> (17). La leyenda aclara y explica que Merlín está utilizado al niño para convertir a otros judíos, un acto que refleja el proyecto prosélito de los dominicanos en el siglo XIII. La última escena muestra el bautismo de uno de los judíos, pero no está claro si es el niño o no. Es notable que la persona en la pila bautismal mira hacia el niño en la escena anterior y que su pelo es casi del mismo color, sugiriendo que es el mismo niño. Aun así, lo que es definitivo es que el niño se ha convertido en una herramienta de la iglesia para convertir a los judíos.

Otro ejemplo de la fluidez y la posición privilegiada de los niños en la imaginación cristiana se encuentra en la *Cantiga IV, Como la Virgen guardó el hijo del judío*, [Figura 5] que se trata de la conversión de un niño judío. Esta cantiga trata de un niño judío que estudia con niños cristianos. Durante Pascua toma comunión de la mano de la Virgen. Al volver a casa y relatarles los sucesos a sus padres, su padre se da cuenta de que su hijo ha sido convertido, se enfurece y tira al niño dentro de un horno para matarlo. La madre sale a la calle y regresa con cristianos que descubren que el niño fue protegido dentro del horno por la Virgen. Los cristianos proceden a matar al judío, poniéndolo dentro del horno. La inclusión de hombre, mujer y niños en la cantiga la hace una muestra idónea para destacar las diferencias en sus representaciones y discutir las implicaciones.

Cabe señalar la representación del judío y cómo difiere en comparación con su esposa y niño. El judío lleva un gorro puntiagudo, tiene una barba larga, su nariz

---

<sup>5</sup> Según Bizell, “Philosopher Hurwitz cites this syllogism from medieval Christian thinker Peter the Venerable: ‘since man is a rational animal, and the Jews would not listen to reason, the Jews are not men but beasts’” (17).

es exageradamente grande y curvada y parece casi como un jorobado. Son técnicas y señales antisemíticas que sirven para marcar y degradar a los judíos con el propósito de deshumanizarlos. El judío se parece más a un duende que a un ser humano. Esta manera de representar a los judíos es una influencia de “*les bibles moralisées*” y muestra la influencia del corte francés durante el reinado alfonsí. Sin embargo, ni su niño ni su mujer aparecen así. Ellos no llevan las marcas étnica-religiosas como el padre. El niño se ve igual que los otros niños cristianos y comparte su espacio. Al nivel espiritual, la acción de salir del horno con la protección de la Virgen hace referencia a la resurrección o incluso el renacimiento que quita la mancha que fue su judaísmo. Esta tendencia de enfatizar la semejanza, o disminuir la otredad entre niños cristianos y no cristianos, refleja la esperanza de la iglesia que vio a los niños como los mejores candidatos para la conversión, no solo por su impresionabilidad, sino también como una herramienta para esforzar o promulgar la conversión de las familias de los conversos. Al final, se nota esta idea en acción porque la madre se convierte en cristiana después de la conversión del niño. La conversión tiene una función doble: primero, resultó en la conversión de la madre y segundo, en la eliminación del padre, el “otro” masculino, quien fue masacrado por los cristianos.<sup>6</sup>

Además de su representación favorable, hay una fuerte asociación entre niños conversos y la resurrección que hace hincapié de su importancia. La Cantiga *IV, Donde*

---

<sup>6</sup> Esta técnica es notable también en la Cantiga *LXXXIX, La judía quien María ayudó en el parto*. Al inicio, los niños de la judía tienen pelo moreno, pero al final son rubios. La falta de las marcas étnicas y la tendencia de blanquear a los niños en las representaciones suavizan las implicaciones raciales que resultan tan preocupantes para los cristianos viejos cuando se trata de los conversos adultos. Esta suavización refleja la importancia de los niños conversos para la iglesia que los usó no solo como herramientas propagandistas, sino también como unas extensiones directas de la iglesia en la cual los niños funcionaron como informantes y para ejercer influencia sobre sus padres con el propósito de convertirlos.

*María guarda el hijo del judío*, la Cantiga LXIII, *El niño resucitado a Salas*, y la Cantiga CLXVII, *El niño musulmán resucitado a Salas*, son ejemplos de este tipo de narrativa.

Primero, la resurrección física los pone en una categoría especial y sugiere una asociación con la divinidad y Jesucristo. El renacimiento introduce la idea de transformación física y estos niños no llevan los símbolos de la religión ni la etnia de sus padres porque su renacimiento, por medio de María, elimina “la otredad” en el niño. Ya son niños de la Virgen María y pertenecen a ella y, por extensión, a la iglesia. Con la idea en mente de que los niños conversos fueron utilizados por la iglesia en sus esfuerzos para convertir a la población no cristiana, hay que reconocer el valor propagandístico de un milagro que aumenta y magnifica el efecto del cuento y la efectividad de su mensaje.

## Capítulo 6

### Conversos: Cuerpo marcado, alma manchada

Un análisis detallado de las representaciones de conversos en las miniaturas muestra una marcada diferencia en su tratamiento y representación en comparación con mujeres y niños conversos. Las mujeres y los niños son representados como castellanos, sin las señales y los símbolos asociados con su etnia o religión previa, mientras los hombres conversos siguen marcados, incluso después de convertirse. Su posicionamiento y postura en las escenas muestran al converso como una figura dominada e inferior a los viejos cristianos, mientras las mujeres y los niños conversos son acogidos e integrados. Al contrario, el hombre converso es una amenaza no solo religiosa, sino también sexual. En la imaginación castellana, el converso tiene el poder de contaminar espiritualmente y físicamente y, por consiguiente, tiene que ser marcado, incluso después de haberse convertido al cristianismo. El contraste establece un doble estándar en la actitud hacia conversos que, después de convertirse a la cristiandad, siguen llevando los símbolos de su etnia y religión previa. Ellos son representados en posiciones que enfatizan su rendición o en maneras que resaltan su etnia. En los ojos de los cristianos viejos, estos nuevos conversos siguen siendo “el otro” masculino amenazante y, por consiguiente, son rechazados o eliminados.

Para los cristianos de la Reconquista ibérica, los musulmanes, igual que los judíos, fueron vistos como enemigos, aunque de índoles distintas. Los musulmanes fueron una amenaza bélica e ideológica que tuvieron el poder de combatir y disputar control de territorio, mientras que los judíos fueron principalmente un adversario ideológico. La victoria de las fuerzas cristianas sobre los musulmanes en 1212 en Las

Navas de Tolosa efectivamente terminó con la expansión musulmana en la Península Ibérica, pero no terminó la guerra. Las intervenciones de los almorávides y los almohades penetraron las fronteras de los reinos cristianos continuamente, pero la presencia musulmana se quedó confinada en Córdoba, que existió solo como estado vasallo. La necesidad de consolidar su control sobre el territorio ganado obligó a los reinos cristianos a adaptar varias estrategias para manejar e integrar las poblaciones diversas que habitaron esas zonas. Como ya destacué, entre ellos es la conversión. En esta parte de mi trabajo ofreceré un análisis de dos cantigas que tienen un moro converso como protagonista para mostrar un patrón de representaciones que humillan, insultan y deshumanizan a los nuevos adeptos masculinos. Mi análisis está basado en las imágenes creadas por los escribanos y las estrofas que acompañan las escenas. Los dos se complementan y una comparación de los dos profundiza su mensaje. Los versos llenan los huecos en la narrativa visual y enriquecen las posibles interpretaciones. Presentaré primero la Cantiga *XLVI, El moro que veneraba una imagen de la Virgen María*, [Figura 6] en la que protagoniza un moro blanco que acepta la conversión después de un milagro en el cual una imagen de Santa María derrama leche de pechos que aparecen cuando el moro pide evidencia sobre la concepción divina. Después analizaré la Cantiga *CXCII, El criado musulmán que convirtió*, [Figura 7] que cuenta la historia de la conversión de un moro africano negro que es esclavo de un cristiano que intenta persuadir a su esclavo para que él acepte las creencias cristianas. El esclavo se niega y es sometido a un tratamiento cruel hasta que ocurre el milagro y él acepta la cristiandad. Mi análisis mostrará un patrón de representaciones negativas que humillan, insultan y deshumanizan a los conversos, a pesar de la política oficial de la iglesia establecida por el IV Concilio de Letrán de

promover la conversión y los esfuerzos de hacer proselitismo por parte de los dominicanos.

Este tratamiento se opone, no solo con la política de Alfonso X que abogó por la integración y la aceptación según la Partida VII, sino también con la idea básica de la conversión. Jurídicamente, con respecto a los judíos, el Título XXIV, Ley VI, De los judíos proclama, “Otro sí mandamos que después que algunos judíos se tornaren cristianos, que todos los de nuestro señorío los honren; et ninguno non sea osado de retraer á ellos nin á su linaje de como fueron judios en manera de denuesto” (673). El tono igualitario es también evidente en Partida VII, Título XXV, Ley III, De los moros, “Et por ende mandamos que todos los cristianos y cristianas de nuestro señorío fagan honra et bien en todas las maneras que pudieren á todos aquellos que de las creencias extrañas vinieren á la nuestra fe” (677). Al nivel más teórico, la conversión supone la aceptación y la inclusión. No obstante, al nivel pragmático, las representaciones muestran una tendencia de reiterar y enfatizar la otredad de los conversos masculinos, mientras que con las mujeres se minimiza.

Antes de pasar al análisis, conviene aclarar unos puntos sobre la raza y la etnicidad en la Edad Media, ya que es un tema central en esta investigación. En este estudio evito el uso del término raza y opto por la de etnia o etnicidad que defino basándome en las delineaciones físicas creadas y por los artistas de las *CSM*. De interés particular para este estudio son las representaciones de los musulmanes en las *CSM*, porque hay una clara distinción étnica entre moros blancos y otros definitivamente negros. En particular, existe una delineación sahariana toscamente aplicada por los artistas de las *CSM*. Rachael Arié nota la presencia en la península de africanos negros

provenientes del Sudán en la baja Edad Media que fueron utilizados en tareas domésticas, o en el caso de las mujeres, como siervas o concubinas. Arié calcula que había más mujeres de color que hombres en la península, sin embargo, están ausentes en las *CSM*. Los ejemplos de la diversidad étnica de los musulmanes son más evidentes en las ilustraciones que retratan a los soldados o ejércitos musulmanes en batallas y escaramuzas como en la Cantiga *XLVI, Porque ajan de ser (o el moro que veneraba una imagen de la Virgen)* [Figura 6.1]. Esta distinción en el color de la piel de los musulmanes no solo muestra la diversidad étnica de las comunidades musulmanas, sino también sugiere una preocupación con la negritud por parte de los cristianos cuyas representaciones son notablemente homólogas y cuidadosamente detalladas. En contraste, las representaciones de los negros tienden a mostrar una exageración y distorsión de sus rasgos físicos. Mientras esta técnica es evidente en la Cantiga *XLVI*, es aún más destacada en la Cantiga *CXCII, El criado musulmán que convirtió*, [Figure 7] que tiene un protagonista que es un moro negro. Por ejemplo, el pelo está descuidado, el color de la piel es exageradamente oscuro y la formación de la cabeza y la cara es manipulada para dar la impresión que el ser negro es un ser salvaje y de humanidad dudosa. Bagby ha notado esta técnica de representar el negro de una manera bestial en su análisis de la Cantiga *CLXXXVI, Quen na Virgen santa muito fiará*. La cantiga relata cómo una mujer, que odiaba a su nuera, trazó un plan para poder acusarla de adulterio. La suegra obligó a su esclavo moro de ir y yacer con su nuera mientras ella dormitaba. Ya puestos en escena, la suegra entró e hizo sonar la alarma y todo mundo vino para atestiguar la infidelidad. Bagby destaca la exageración en la representación de moro, “[i]n the third [scene] the townspeople are gathered around the bed looking on, and the Moor is still there mouth



agape, with an expression that might be considered savage but could also be regarded as that of a simpleton. His teeth look like fangs” (Bagby 195). Es también notable en la Cantiga *CLXV, Como Santa María de Tortosa d’Ultramar defendeu a vila do Soldan*, [Figure 8]. Esta representación da la impresión de que el negro es más un animal salvaje que un ser humano. Por consiguiente, es necesario reconocer que los artistas eligieron cómo representar los sujetos musulmanes basándose en una percibida etnia que sopesó la religión que los unía.

Cabe señalar que la exageración de los rasgos étnicos es reservada para moros negros y no se nota en los moros blancos, las mujeres o los niños. No obstante, mientras los moros blancos no son distorsionados físicamente, son marcados con símbolos que constantemente le recuerdan al lector de su otredad al ser puestos en posiciones que enfatizan el poder del cristiano y la subyugación del moro. Finalmente, si se comparan las representaciones de conversos, que muestran esta técnica de marcar el otro masculino con las representaciones de niños y mujeres conversos, se nota que las diferencias entre las mujeres y los niños no cristianos y los cristianos son mínimos o inexistentes. Este patrón sugiere múltiples estándares y una escala de deseabilidad cuando se trata de conversos. En las siguientes secciones analizaré dos cantigas, la Cantiga *XLVI, El moro que veneraba una imagen de la Virgen*, [Figura 6] y la Cantiga *CXCII, El criado musulmán que convirtió*, [Figura 7] para mostrar los múltiples estándares en acción y discutir las causas e implicaciones.

## Capítulo 7

### El moro blanco: Tolerancia por vigilancia

La Cantiga *XLVI*, *El moro que veneraba una imagen de la Virgen*,<sup>7</sup> [Figura 6] ofrece un buen punto de partida no solo para enfocarse en las representaciones de los musulmanes en relación a los cristianos, sino también para destacar la aplicación de las marcas éticas del protagonista y su familia que son destacadamente blancos. La inclusión del hombre, la mujer y los niños musulmanes permite un análisis de la manera que los artistas eligieron para representar las marcas de etnicidad de los moros y cómo discrepan con las mujeres y los niños moros. Las diferencias en las representaciones revelan patrones que reiteran que la edad, el sexo y la etnicidad del individuo pesan más que su religión previa con una clara tendencia de retratar a las mujeres y a los niños sin las marcas étnicas que pertenecen a los hombres.

Esta tendencia se debe en gran parte a la ansiedad cristiana sobre la percibida limpieza de sangre que se hizo evidente en la creación de leyes que intentaron prohibir, con castigos severos, cualquier contacto sexual entre mujeres cristianas y hombres no cristianos. Esta exclusión o aversión de la gente menos blanca creó una asociación entre la cristiandad y la gente blanca. No obstante, cuando el moro también se representa como un hombre blanco, la situación complica la tendencia de crear una división tajante entre estas categorías étnicas. Algunos investigadores han argumentado que las representaciones de los conversos son positivas. Por ejemplo, Niclós Albarracín (2001) determina que los conversos y las conversas son representados igualmente bien. Connie

---

<sup>7</sup> Esta é como a omágen de Santa María, que un mouro guardaua en sa casa onrradamente, deitou lete das tetas (70), es el epígrafe en el manuscrito, pero es más conocida como, *El moro que veneraba una imagen de la Virgen*.

Scarborough (2009), mientras no declara que son representaciones positivas, en su discusión sobre las representaciones de moros (del interior/exterior) declara que “[e]ven portrayal of these Muslims is attenuated should they decide to convert to Christianity ” (106).<sup>8</sup> No obstante, un análisis detallado de los conversos masculinos revela patrones y técnicas que resaltan su etnia y hacen referencias de sus creencias previas muchas veces en manera de burla. Este menosprecio por parte de los viejos cristianos se revela por medio del tratamiento del moro y su familia. Entre ellos se nota que están puestos en posiciones inferiores y frecuentemente humillantes en comparación con los cristianos. En la Cantiga *XLVI*, el protagonista es humillado físicamente durante la escena del bautismo cuando parece más como un preso, desnudo y arrodillado en frente de sus captores, que un nuevo miembro de la comunidad. Es un momento que reitera simbólicamente la capitulación del musulmán ante el poder cristiano y una estrategia que reitera su derrota y su sumisión. Visto así, la Cantiga *XLVI* funciona como una metáfora para el proceso de la Reconquista en que los cristianos han triunfado religiosamente y militarmente. Son los cristianos que dominan y mientras la conversión supone ofrecer un nivel de incorporación, la manera en que los cristianos viejos representan a los cristianos nuevos demuestra que son inclinados a recordar al lector que estos nuevos adeptos no son como los viejos y, por consiguiente, hay que subyugarlos y vigilarlos.

Antes de entrar en la examinación detallada, vale la pena incluir un breve resumen para informar y preparar al lector. La Cantiga *XLVI*, *Porque aian de seer, Esta é como a imagen de Santa María, que un mouro guardava en sa casa onrradamente, deitou lete das tetas*, [Figura 6] relata la conversión de un moro guerrero que dirige una banda que

---

<sup>8</sup> Scarborough también nota que Bagby determinó que por los menos cuarto de las cantigas que se tratan de moros conversos son representaciones positivas, pero no especifica cuáles.

hace incursiones en tierra cristiana para robar y expoliar. Después de una campaña exitosa, los moros volvieron a su tierra cargados con un botín que incluía un icono religioso de la imagen de la Virgen María y el niño Jesús. La imagen le fascina tanto al moro que la lleva a su casa donde la pone en un lugar especial y la visita. La imagen hechiza al moro y le dirige a repasar los argumentos en contra de la concepción divina. No obstante, la imagen sola no es suficiente para despejar sus dudas y el protagonista pide que la imagen le ofrezca alguna prueba. En cambio, él ofrece aceptar la cristiandad y obligar a su gente a hacer lo mismo. Ya pactado, ocurre el milagro y en la imagen crecen pechos “de uiua carn” (70) que derraman leche. El moro reconoce el milagro y llama inmediatamente a un sacerdote para bautizarlos. El enfoque de esta cantiga es el debate entre el islam y la cristiandad sobre la veracidad de concepción divina, igual que la Cantiga *CXCII, El criado musulmán que convirtió*, excepto en este caso se trata de un protagonista moro blanco que es guerrero o cacique. En otras palabras, representa la élite de la sociedad musulmana y, por consiguiente, tiene recursos que podrían ayudar a facilitar su integración. Al nivel retórico, funciona como una prueba del poder del uso de imágenes para promulgar la religión. Al nivel dogmático, el uso de un ícono de una figura religiosa como el catalizador de la conversión de un moro y su gente mina y se burla de las creencias iconoclastas que son fuertemente asociadas con el islam y judaísmo.

La cantiga abre de una manera que refleja el poder propagandístico de los cuentos y leyendas marianos con respecto a la política de la conversión. Su refrán “Porque ajan de seer / seus miragres máis sabudos / da Uírgen, de lles fazer / uai ant’ omees descreudos” (Alfonso X 69) racionaliza la aparición y la interacción de la Virgen con la gente no

cristiana. Esta justificación sugiere un intento de promulgar y legitimar la inclusión de conversos por mostrar que la Virgen no solo toma un papel activo en el proceso, sino que también realiza “seus miragres mais sabudos,” (Alfonso X 69) por su parte. Además, revela su lado propagandístico cuando clasifica los milagros que hace para los que no crean en ella como los “mais sabudos” (69). En otras palabras, sus milagros más famosos son los que resultan en la conversión, lo cual sugiere una preocupación dentro de la comunidad cristiana con respecto a los no cristianos y la conversión. Este posicionamiento prepara la escena para la realización de un milagro con el propósito de desacreditar los argumentos racionalistas de los musulmanes en contra de la concepción divina y la naturaleza de Jesús.

Con los fundamentos puestos por el refrán, la segunda estrofa relata los detalles del trasfondo y se lee como un reporte actual de las incursiones que los musulmanes llevaron a cabo a menudo a lo largo de la Reconquista. El sentido contemporáneo es amplificado por la narración en primera persona en la voz que se supone es de Alfonso X: “‘E dest’ avẽo assí / como uos quero contar / d’ un mouro, com’ aprendí, / que con ost’ en Ultramar / grande foi, segund’ oý, / por chrischãos guerreiar / e roubar / que non eran percebudos” (69). Se nota el uso de la primera persona varias veces: “quero,” “aprendí,” “oý.” La presencia de la voz del rey da peso a la veracidad de los hechos presentados, dando la impresión de que el rey relata algo que ha escuchado de primera mano. La estrofa indica que el moro vino de ultramar a tierras cristianas sin especificar de dónde. Esto da la impresión que se trata de un lugar peligrosamente cerca si se puede venir y huir sin ser notado. La Oxford *CSM* base de datos indica que este milagro proviene de una fuente francesa y la clasificación de la ubicación como ultramar puede situar la

acción en la Península Ibérica, lo cual explicaría el interés de Alfonso X de incluir este milagro en su compendio. La noticia de un ataque musulmán en tierras cristianas era algo común para los pueblos cristianos cerca de las fronteras islámicas; fue un hecho de la vida fronteriza y Alfonso X se apropió de él para sus fines políticos y religiosos.

El final de la primera estrofa y la segunda estrofa corresponden a las primeras dos escenas. La primera escena, *Como un mouro com seu poder correu terra de crischanos*, [Figura 6.1]<sup>9</sup> representa al moro y su banda con una manada. Sus representaciones son notables por varias razones. Primero, establece la identidad del moro protagonista que anda a caballo rodeado por otros guerreros musulmanes a caballo, cubierto con armadura. No es un moro común y corriente, sino un líder o un caudillo. Segundo, la diversidad étnica entre los moros varía desde los muy blancos y cuidadosamente retratados hasta los que son muy negros y distorsionados. Por ejemplo, el moro negro que ocupa el espacio central está entre las representaciones más exageradas en las *CSM*. Su cabeza está deformada, y con ojos saltos, labios y frente exagerados [Figura 6.1]. Su diversidad, a un nivel, destaca la heterogeneidad de los musulmanes, debido a la tolerancia del islam para la incorporación de gente de diversas etnias y se contrapone con la homogeneidad étnica en las representaciones de los cristianos. La segunda escena replica la primera y muestra al moro y su banda dirigiendo el mando que robaron hacia sus tierras.

La tercera escena, *Como partiron a presa e fillou pera ssi huna omage de Sancta María que trouxeron yi* [Figura 6.2] y la tercera estrofa forman el punto decisivo en la cantiga y demuestran el poder del uso de imágenes e iconos religiosos. Visualmente, en la tercera escena se muestra a los moros divididos en dos grupos con su botín de armas,

---

<sup>9</sup> Para las leyendas utilizo *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*. Cabe mencionar que su transcripción varía de la transcripción utilizada por la Real Academia en su edición de la *CSM*.

armadura, telas y vasijas de oro. No obstante, estos objetos no atrajeron su atención porque todos están hechizados por la imagen de María que el moro protagonista exhibe al grupo: “D’ aquel auer que partiú / foi én pera ssí fillar / hũa omágen que uýú / da Uírgen que non á par; / e pois la muito cousýú, / féze-a logo alçar / et guardar / en panos d’ ouro teçudos.” (70). Metafóricamente Alfonso X no deja duda de lo que él considera el tesoro más importante, y no son las riquezas físicas, sino la creencia en la concepción divina que ofrece la salvación. Sin embargo, es más que polémico representar a musulmanes pasmados por una imagen de iconos religiosos. Hay que recordar que los musulmanes, judíos e incluso algunas sectas cristianas son fuertemente iconoclastas y hay varios ejemplos en las *CSM* en las cuales un judío o musulmán intenta destruir, sin éxito, una imagen de la Virgen. El comportamiento del moro protagonista choca fuertemente con este patrón. No solo se queda con la imagen, sino que la pone en un espacio para honrarla en lo que supone es en violación del dogma islámico. Pone en cuestión el carácter y la fidelidad de los moros que se comportan como caprichosos. Lo innegable es que el poder de la imagen se ha antepuesto a las sensibilidades religiosas.

Hay un cambio de espacio entre la tercera y cuarta escena [Figura 6.2] y el protagonista está retratado en casa con su mujer e hijo a la vez, lo cual permite demostrar cómo las representaciones varían y cómo revelan un ambiente más acogedor para mujeres y niños en la imaginación cristiana. La escena muestra al moro en el centro enfrente de la imagen y él ha puesto la imagen en un tipo de altar que ocupa la tercera extrema derecha. Al lado izquierdo, la mujer del moro está sentada mientras ella abraza a un niño. Encima, hay una tela grande de color verde, un color fuertemente asociado con el islam, y está decorada con esvásticas y letras pseudo-árabes. Al lado derecho, se encuentra a la Virgen,

el altar está cubierto con una tela con el azul y rojo típico de la decoración de los marcos a lo largo de las *CSM*. A un nivel, los dos lados de la escena se yuxtaponen. El lado izquierdo es un espacio musulmán y el lado derecho es el espacio cristiano.

Contrapuestos así, las dos se forman una especie de espejo, la posición de la mora y su hijo refleja la de la imagen cristiana y esto crea una fuerte asociación entre la mujer y el niño y la Virgen y Jesús. En el centro entre los dos, el moro mira hacia la imagen. La puerta detrás de él está medio abierta. El moro está abandonando el espacio islámico y su enfoque en el poder de la imagen le empuja a cuestionar sus creencias: “E a mēude veer / a ýa muit’ e catar; / pois fillaua-ss’ a dizer / ontre ssí et rezõar / que non podía creer / que Déus quisesse’ encarnar / nen tomar / carn’ en moller / “Et perdudos / Son quantos lo creer uan” / (diss’ él);, “ca non póss’ osmar / que quisesse tal afan / prender Déus nen ss’ abaxar, / que él que éste tan gran / se foss’ en córp’ enserrar / nen andar / entre poboos mýudos,”(70). El moro quiere creer, pero su fe en los argumentos dogmáticos islámicos impide que acepte la posibilidad del nacimiento virginal de Jesús.

Mientras la imagen ha podido estimular y animar al moro a querer creer, no ha sido suficiente para resultar en su conversión. A él le hace falta una prueba para poder rendirse finalmente. Esto es irónico en que la fe supone creer sin tener prueba contundente, pero el moro lo necesita para despejar sus dudas lógicas. La quinta escena [Figura 6.3] es casi idéntica a la cuarta con unas pequeñas, pero importantes, modificaciones. Primero, se nota que mientras el formato es el mismo, los espacios han cambiado. El área a la derecha que la Virgen ocupa ha aumentado, mientras que el espacio con la mora ha disminuido. Esta representación da la impresión de que su influencia sobre el moro está creciendo. Además del cambio en los espacios, hay cambios



de postura de las figuras humanas. La mora amamanta a su hijo que yace en su regazo, lo cual acentúa las similitudes entre ella y la Virgen María. El moro ya está cerca de la capitulación. Él está arrodillado en frente de la imagen, suplicando. La sexta estrofa narra los detalles: ““Como dizen que andou / pera o mundo salvar. / Mas se de quant’ él mostrou / foss’ a mí que quer mostrar, / faría-me logo sou / crischão sen detardar, / et crismar / con estes mouros barbuudos.”” (70). Los detalles del acuerdo propuesto son relevadores. Primero, muestra el poder del moro como cacique en que puede obligar a su gente a convertirse. Esto implica un poder sociopolítico enorme que puede beneficiar a los esfuerzos de los cristianos. Al ganar un converso como este moro se ganan muchos por extensión. Segundo, además de la demostración de poder, llama la atención el verso en que el protagonista dice que “et crismar / con estes mouros barbuudos” (70) porque cambia la configuración del otro. El moro protagonista se ha separado a sí mismo de los moros barbudos, a pesar de no haberse convertido todavía. Parece indicar que él se quiere distinguir de ellos. Su representación recuerda a los mozárabes que mientras fueron étnicamente europeos, fueron altamente integrados dentro de la vida o también al mestizaje que ocurrió entre hombre musulmanes y las concubinas y esposas blancas y europeas. Como Barton explica “According to the tenets of classical Islamic law, intermarriage between a Muslim man and a Christian or Jewish woman was entirely permissible, as long as the children born to the couple were brought up as Muslims” (32). Barton muestra que fueron populares entre los moros de Iberia, lo que probablemente refleja un gusto o patrón más extendido. La blancura del moro, y su familia, parece ser el criterio más importante. Esta conexión es magnificada por la presencia activa de María, quien responde a la llamada del moro por una prueba, algo que choca con el concepto de

fe. Con la diversidad étnica mostrada en las primeras escenas en mente, la elección de un protagonista blanco establece una conexión entre el ser blanco y el cristianismo.

La séptima estofa sigue con los pormenores del milagro y mientras corresponde con la quinta escena [Figura 6.3], hay una desconexión entre la letra y las imágenes. La escena es titulada *Como a omáge de Santa María detou leite das tetas antó mouro* y muestra la importancia de la fecundidad de la mujer en la percepción cristiana. A pesar del título, en las ilustraciones es difícil percibir los pechos o la leche en la representación de la Virgen. Sin embargo, la mujer del moro tiene pechos que son prominentes y ella amamanta a su hijo. Al mostrar los pechos de la mora que derraman leche, ella encarna la acción del milagro y es un reflejo que sirve como sustituto para la Virgen. Esto establece una conexión fuerte entre la Virgen y, por extensión, cualquier madre, a pesar de su etnicidad. Hay que recordar que María era étnicamente judía y lo que le quitó su judaísmo era su función biológica. La mujer es considerada la vasija y el sustento en vez de un individuo. Esta nivelación reitera la idea de que, en los ojos de los cristianos, la identidad de la mujer es definida más por su sexo que su por etnicidad o religión. En esta cantiga, esto se demuestra por igualar a la mora y su hijo directamente con los santos y esto es algo que no ocurre en las *CSM* con los hombres moros o judíos.

Con la prueba pedida, demuestra que el moro cumple con su parte del acuerdo y su rendición se considera completa. Las representaciones del moro y su familia durante su bautismo en esta última escena [Figura 6.4] demuestran el proceso de acoger a niños y mujeres conversos y de rechazar y humillar a los hombres en acción. La estrofa que la acompaña recalca su derrota antes el milagro: “Quand’ esto uiú, sen mentir, / começou nuit’ a chorar, / et uun crérigo uijr / fez, que o foi batiçar; / et pois d’esto, sen falir, / os

seus crischãos tornar / fez, e ar / outros bães connosçudos.” (70). Esta escena es extraordinaria por varias razones. Primero, y más impactante, es la representación del moro que está desnudo, arrodillado y rodeado por un trío de clérigos. El moro parece más como un preso rendido de guerra que un nuevo cristiano acogido. Notablemente, la estrofa solo menciona a un clérigo, pero la escena tiene un trío de ellos, lo cual insinúa el triunfo dogmático de la trinidad sobre el islam que rechaza la trinidad por ser politeísta. Esta escena de bautismo es la única en la que falta la tiza bautismal que está presente en todas las otras escenas de bautismo de un converso o una conversa. Esta falta no solo quita la importancia del rito, sino también permite mostrar al moro completamente desnudo. Su desnudez es destacable por su rareza en las *CSM* y es la única en la cual se ven los genitales de un hombre o de una mujer. Esto pesa aun más cuando se recuerda la falta de la representación de los pechos de María en la escena previa. Con respecto al moro, se utiliza para humillar al hombre con sensibilidades musulmanas que prohíben la desnudez enfrente de otras personas. Esto es magnificado por el posicionamiento del moro a lo largo de la cantiga. Comienza como guerrero a caballo con armadura. Sin embargo, en cada escena su posición baja poco a poco. En la tercera, está de pie, en la cuarta, está encorvado, en la quinta, arrodillado y en la sexta, arrodillado, rodeado y desnudo. No solo pierde prestigio, sino que al final es dominado por completo por los cristianos.

La representación de los niños en esta cantiga es igualmente reveladora porque muestra un cambio en sus características físicas y étnicas que refleja la gran esperanza de la iglesia con respecto a los niños conversos, que pudieran incorporarlos de una manera tan contundente que su etnia no sería un problema. Si se compara la representación del

niño de la mora en la quinta escena con su representación en la sexta, se nota que su pelo se ha cambiado de color, de oscuro a rubio. No hay duda de que es el mismo hijo porque no hay cambios en la vestimenta de él ni de su madre. Su posicionamiento también reitera su incorporación con el grupo cristiano. En la cuarta y quinta escena, la mujer y su niño ocupan el espacio al lado izquierdo, pero en la última escena, ese espacio ha sido abandonado y se han movido al centro. Ahora forman una parte del grupo cristiano que rodea al moro. Su inclusión como parte del grupo es fortalecida por la acción y mirada de los niños que ya no miran a su padre como una figura de autoridad, sino a los hombres cristianos que ahora son su ejemplo a seguir. La escena transmite la idea de que la incorporación de los niños no cristianos puede mitigar su origen étnico, por lo menos ideológicamente.

Los contrastes en las representaciones del hombre moro, su mujer y sus hijos en la Cantiga *XLVI* demuestran no solo la animosidad de los cristianos que elaboraron las *CSM* hacia los conversos, sino también su ambivalencia hacia la mujer conversa y hasta la esperanza con respecto a los niños. Al nivel político, la cantiga lee como una metáfora política para la Reconquista. Su sumisión y rendición es evidente por los cambios en su posición y postura a lo largo de las escenas. Al principio, el moro manda a caballo, luego está a pie enfrente de la Virgen, después inclinándose y finalmente entregándose, arrodillado y desnudo. En contraste con su dominación es la integración de su mujer que en la última escena está a pie con los otros cristianos. Ella y sus niños ya forman parte del grupo que rodea al moro y su equivalencia con la Virgen hace una fuerte conexión entre María y cualquier mujer, a pesar de su etnia. Para culminar la apropiación, la conversión de los niños causa un cambio en sus rasgos y ya aparecen y miran hacia los cristianos,

indicando su futuro religioso. Con estas ideas en mente, la Cantiga *XLVI* se lee como una metáfora para la Reconquista en la cual los cristianos no solo dominan al macho, sino que se apoderan de todo, incluso de las mujeres y los niños.

## Capítulo 8

### El moro negro: Conversión, coacción y etnicidad

Mientras la Cantiga *XLVI* presenta la conversión de un moro blanco, la Cantiga *CXCII*, *El criado musulmán que convirtió* [Figura 7], cuenta la historia de un esclavo africano musulmán en Consuegra, cerca de Toledo, que se convierte a la cristiandad después de ser aprisionado por tres días en una cisterna en la cual tiene una visión de la Virgen María. El contraste en las representaciones entre el moro blanco y el moro negro revela un patrón de aviso y aislación que sugiere la inhabilidad para la integración social de los moros negros. Es una de las pocas cantigas en las cuales aparece una persona de ascendencia africana y la única con una persona negra como protagonista. La representación del moro y su interacción con los cristianos blancos revelan las actitudes y los prejuicios de los cristianos hacia los musulmanes y conversos. La representación del protagonista expone los métodos utilizados en el proceso y la propaganda de la conversión que chocan con o distorsionan la posición oficial de la Iglesia y de Alfonso X. Esta cantiga sirve para recordar al lector que cuando se trata de la etnicidad y la religión de un hombre, el otro sigue siendo el otro, incluso después de capitular y aceptar la religión impuesta. Por consiguiente, la potencia sexual del converso se convierte en un peligro para los cristianos viejos preocupados, y hasta obsesionados, con una supuesta pureza basada en un linaje europeo.

Tomando este patrón en cuenta en la Cantiga *CXCII*, *El criado musulmán*, resalta como un caso especial por varias razones. Primero, es el único ejemplo de un protagonista negro en la obra entera. Su presencia permite una comparación de representaciones del otro religioso y étnico. Estas representaciones revelan las actitudes y

prácticas de los cristianos respecto a las personas no europeas y no cristianas. Además, es un cuento de conversión que muestra ese mecanismo social en acción. Finalmente, su representación sirve para mostrar el extremo como contrapunto en comparación con las de las mujeres, niños y conversos masculinos no africanos que sirve como evidencia del ambiente hostil en que los nuevos conversos son dominados, constantemente insultados y rendidos incapaces de perder la estima de las marcas de su etnia.

La narrativa de la Cantiga *CXCII, El criado musulmán*, establece un patrón de dominación, intimidación y aislamiento del converso negro. En la primera escena, *Como o ome boo contendia con seu mouro polo tornar crischão* [Figura 7.2], los maridos cristianos, dueños del esclavo, ocupan el centro del escenario. Su lenguaje corporal muestra que ellos están discutiendo y, basado en el título, es razonable concluir que ellos tratan de convencerlo para aceptar la religión cristiana. El amo señala hacia arriba, mientras su esclavo levanta la mano en protesta. El posicionamiento del esclavo en la escena es revelador. Él es menor en tamaño y está arrinconado y arrodillado en una posición inferior en la parte más lejos de la puerta. Entre él y la puerta se encuentra la pareja cristiana cuyos tamaños, postura y posicionamiento sugieren el papel paternalista del amo cristiano hacia su esclavo. El moro está atrapado y acorralado en un espacio cerrado y lo que impide su libertad no es solo una barrera religiosa o ideológica, sino también una barrera física. Este aislamiento es amplificado por la columna que separa los cristianos del hombre negro. Esto representa otra delineación que reitera la polaridad entre los cristianos y los musulmanes, es decir, los castellanos y los africanos. Curiosamente, la cara del moro ha sido borrada y no parece ser casualidad, debido a la precisión de los daños que solo afectan la cara, y no el pelo ni el cuerpo, del moro. Puede

ser un simple intento de rehacer, mejorar o corregir algo en el diseño por parte del artista. Por otro lado, el daño puede representar una acción más maliciosa, un intento de eliminarlo del archivo o por lo menos blanquear al protagonista. Se puede leer como un acto de vandalismo que es igualmente violento ya que supone un tipo de ataque por parte de lo responsable. La delineación establecida en la primera escena yuxtapone el hombre negro y el hombre blanco en una manera que enfatiza que el hombre negro tiene que ser vigilado, enjaulado y apartado de los cristianos blancos.

El epígrafe, *Como Santa María liurou uun mouro a que quería fillar o demo, et fêze-o tornar crischão* (269), establece las pautas y enseña que esta cantiga tiene más que ver con el debate sobre la concepción divina que la importancia de la conversión del protagonista. La relegación del moro a un segundo plano es una técnica recurrente a lo largo de esta cantiga. Igualmente, establece la identidad racial del converso, “mouro”, una etiqueta que lo marca incluso después de convertirse. El refrán, “Muitas uegadas o dém' enganados / ten os omes por que lles faz creer / muitas sandeces, / e táes pecados / desfaz a Uírgen por seu gran saber” (269) recalca el conflicto entre ella y el demonio, además que cuestionar el raciocinio de cualquier persona que no cree en su pureza virginal. Esto es un punto importante porque la mayoría de las cantigas que tratan de conversos radican en un argumento sobre el nacimiento virginal y la naturaleza de Jesucristo. Contrariamente, en las cantigas que relatan las conversiones de mujeres en las *CSM*, esta etapa no ocurre. No hay debate ni argumento, sino una búsqueda y una confirmación. La mujer conversa escucha la palabra y suplica a la Virgen para salvar la vida de ella o la de un hijo. Mientras el refrán no deja duda sobre la autoridad y providencia divina, la primera estrofa sigue en la misma línea y agrega otro nivel de



intervención y justificación divina cuando especifica que fue Dios por medio de María “que o muit' onrrado / Déus, et acabado/ pola de que nado / foi quiso fazer” (269). No solo aumenta la justificación, sino auto-confirma la concepción divina. Concreta la autenticidad y veracidad por medio del cantautor, presumible Alfonso X, cuya presencia es palpable en el uso de la primera persona cuando incluye al final, “per mí, aprendí, per meu grado” (269), que atestigua y declara que es un milagro verdadero.

La segunda estrofa comienza la narrativa, establece el marco y los personajes principales y corresponde visualmente con el primer panel. El texto indica que el cuento toma lugar en Consuegra, cerca de Toledo, y que se trata de un cristiano fiel que arguye por parte de María cada día con su esclavo moro de Almería, quien por su parte menosprecia la Virgen y descarta los argumentos del cristiano. En un ejemplo ideal para ilustrar el punto que hace Lipton que el conflicto y el debate religioso ocurrieron en la esfera masculina. La ubicación es notable por su proximidad de Toledo que era la sede de poder cristiano alfonsí. Además, según la Oxford *CSM* base de datos, este milagro no aparece en otras colecciones de milagros. Así que, la Cantiga *CXCII* es un milagro netamente castellano y esto puede explicar la presencia de la voz de Alfonso X que se nota con el uso de la primera persona que mencioné anteriormente. Con la ubicación en mente, la introducción de los personajes es relevadora porque ofrece la primera intersección entre texto e imagen, especialmente en relación con el moro. Aquí se encuentra un anómalo entre los versos y las imágenes. El texto no menciona la involucración de la mujer del cristiano, sin embargo, en las ilustraciones ella aparece en cada escena detrás de su marido. Su presencia subordina al moro a un papel cuasi infantil. En este punto, conviene dirigir la atención a la cuestión del origen del moro. La estrofa

dice que el moro es de Almería, un territorio que siguió bajo control musulmán hasta 1489. Notablemente, no hay nada en el texto que sugiere que es de descendencia africana, sino la mención de Almería. No obstante, los artistas han elegido representarlo como un africano negro. A un nivel, crea una fuerte asociación entre Almería, y todo el territorio musulmán por extensión, con la negritud. Finalmente, quiero destacar que la presencia de un hombre negro en el centro de Castilla revela una interacción e intersección cultural muy poco atestiguado. La escasez de representaciones de negros, a pesar de su existencia y presencia en Iberia, insinúa un rechazo a su inclusión por parte de los cristianos que parecen incapaces de aceptar gente que no es blanca como miembros de la comunidad cristiana.

La tercera y cuarta estrofa elaboran la relación conflictiva entre el cristiano y el moro. Se entera de que el moro es el cautivo/esclavo del cristiano. No hay iluminaciones que corresponden a estas estrofas. El poema explica que al cristiano le gusta al moro y quiere que él acepte la cristiandad. El amo cristiano intenta persuadir a su moro, pero el moro por su parte niega los argumentos del cristiano sobre la naturaleza de María y la concepción divina. Su yuxtaposición recuerda a los debates entre religiosas como la diputación de Barcelona que ocurrió en 1263. El debate y la actitud del esclavo tienen el efecto de minimizar la esclavización del moro que, en turno, hace que el moro y su amo se parezcan como pares sociales en el debate. Este intento de nivelarlos sesga y compromete la posición del moro. En otras palabras, la relación entre amo y esclavo abre la posibilidad de forzar o coaccionar la conversión del moro, mientras un debate entre pares supone que no existe la presión intrínseca sobre los polemistas. Sin embargo, en el caso del moro, él no tiene poder. Cuando los argumentos del cristiano no funcionan para

convencer al moro, él recurre a ofrecerle al moro una parte de su patrimonio/riqueza: “de grad' e fezera / crischão et déra- / lle de seu auer” (269). No obstante, el moro insiste en rechazar sus argumentos y sus proposiciones. Desde el punto de vista político, este momento es significativo. Muestra que, a pesar de lo estipulado oficial en las *Siete partidas*, que prohibió la promoción o promulgación por medio de incentivo lucrativos, era una práctica aceptada, o por lo menos ignorada. La cuarta estrofa amplifica y distorsiona la posición del moro, quien sigue argumentando en contra, rechazando lo ofrecido, lo físico y lo metafórico. El moro hace uso de la retórica y el dogma que circulaban y frustra al cristiano: “Maïs non podera, / macar lo dissera, / con él, ca teuera / sempr' en descreer / En a Groriosa, / et a razõar / mal et sobreviosa- / ment' e desdennar / que era engannosa / muit' e mentirosa / sa fe et dultosa / e sen pról tãer;” (269-270). El cristiano pinta al moro como ingrato y soberbio, a pesar de su condición de esclavo que debe requerir una actitud de gratitud constante y de sumisión. En otras palabras, la relación entre amo y esclavo abre la posibilidad de forzar o coaccionar la conversión del moro, mientras un debate entre pares elimina, o por lo menos disminuye, esa posibilidad. Los autores han manipulado el debate por sugerir que esto es un debate entre iguales, lo cual elimina la posibilidad de obligar al moro a convertirse por la fuerza.

Entre la primera y la segunda escena, hay un salto en la narrativa y el moro está dentro de una cueva, luchando con un demonio. La quinta y sexta estrofa llenan los huecos y revelan más sobre la actitud del amo cristiano hacia su esclavo negro. En la quinta, hay un aparente cambio de actitud por parte del amo cristiano que pone en cuestión su sinceridad. A este punto la acción y tono se vuelve amenazante y el cristiano revela su plan, “O óm' entendudo / foi et de bon sen, / et apercebudo / de guardar mui

ben / o mouro barbuudo, / falss' e descreudo; / et come sisudo / o mandou meter / en logar sabudo / d' aliub' ascondudo, / et dentr' estendudo / o fezo iazer.” (270). Si al principio el amo tuvo en alta estima a su esclavo, ahora parece haber cambiado de mente y admite que tiene que tener cuidado con este “mouro barbuudo, falss' e descreudo.” (270). Para hacer esto, el amo lo pone en un aljibe escondido y lo obliga a yacer en el suelo. El amo ha reconocido el peligro que el moro representa y lo ha encarcelado bajo tierra en un aljibe (cisterna). Este espacio se puede leer como metáfora. La cárcel en que el moro está atrapado no es solo el espacio físico del aljibe sino también su creencia en el islam. Al nivel físico, la acción del amo es equivalente a la tortura que choca con los métodos promulgados en las *Siete partidas*. El amo ejerce una forma de violencia sobre su esclavo y al final de esta estrofa, el amo lo obliga a yacer.

La palabra y la imagen de la Cantiga *CXCII* vuelven a sincronizarse en la sexta estrofa que corresponde con la acción en el segundo panel. Visualmente, hay un salto en la narrativa entre la primera escena y las dos próximas que ocurren en un espacio subterráneo. En la segunda estrofa, el moro está en una cueva y lucha con un demonio. La leyenda solo explica la acción “coumo o mouro luitava com o demo lli morgeu no polegar” (270), sin dar pista de cómo llegó a estar en la cisterna o por qué el diablo lo atacó. La lucha entre los dos es retratada de una manera curiosa. Los dos se agarran con el demonio encima, dominando al moro. El moro está sentado con el dedo del diablo insertado en su boca. Aquí no hay separación física entre el moro protagonista y el diablo. De hecho, los dos se combinan, lo cual sugiere una estrechez entre lo demoniaco y el ser moro/negro. De nuevo, la escena reitera el aislamiento del moro que ha sido puesto en un espacio subterráneo. Su separación de los otros cristianos, e incluso de los

humanos, sugiere que es visto como subhumano. La inclusión de la casa encima de la cueva confirma que el espacio del musulmán está debajo de los cristianos y físicamente más cerca del infierno y el diablo.

La sexta estrofa relata los detalles de lo que le ocurre al moro, echado en el suelo, el demonio llega y él intenta entrarle. La acción muestra un intento de combinar el moro negro y el demonio en un solo ente y de hacerlos inseparables. La estrofa cuenta cómo, “Él alí iazendo / o demo chegou / et logo correndo / en ele entrou;” (270). El moro resiste y lucha con el diablo y el texto describe cómo el moro le parte el pulgar al demonio por un mordisco. Si se toma en cuenta el patrón establecido de mezclar lo físico y lo inmaterial, la posición del moro, tendido en el suelo, y la acción del demonio, de intentar entrarlo, esboza una batalla física y metafórica. El acto de obligarlo a yacer es peculiar y no hay explicación ofrecida, pero recuerda cómo rezan los musulmanes. En la imaginación cristiana medieval existe una fusión entre el moro y el demonio. Para ellos, la idea de creer en islam, y negar la cristiandad, es evidencia de la presencia del diablo. El refrán mismo proclama lo mismo, “Muitas uegadas o dém’ engañados ten” (270) y muestra que el demonio desempeña un papel activo, físicamente y espiritualmente atacando el cuerpo y la mente. Esto también se vincula con la idea de que el moro es físicamente y mentalmente torturado por su amo. No obstante, hay poca evidencia de una batalla física. En la oscuridad de una cisterna es imposible discernir con quien luchaba. Además, mientras la capción explica que el esclavo le parte el dedo pulgar del demonio, el dedo desaparece de la historia. La segunda escena se lee como una batalla metafórica en la mente del moro causada por la privación de luz y el trauma infligido por su amo que, hartado de no poder convencer con palabras u obsequios, recurre a la violencia.

Las estrofas VII a X, se condensan en la acción del tercer panel [Figura 7.3]. Esta condensación es un resultado de la conversación esclarecedora que ocurre entre el moro y María. La discusión entre ellos toca los temas a la raíz del conflicto entre lo cristiano y lo no cristiano y revela el ambiente de menosprecio y hostilidad que esperaba los no cristianos. El tercer panel muestra la escena de la intervención de la Virgen María. Ella aparece y espanta al diablo, quien huye y demanda que el moro se convierta al cristianismo. Hay que destacar la forma de la cueva porque si se le compara con la forma con la que los artistas representaron el moro, se nota una semejanza significativa. La forma de la cisterna copia la forma del cuerpo del moro sentado. Vista así, la batalla toma otra dimensión. No es solo una batalla física, sino también una lucha interna y un choque de creencias y dudas dentro del moro. El moro está atrapado porque se niega a aceptar lo que dice el cristiano y el moro tiene que ser consciente de esto. Por consiguiente, él ya sabe que para salir tiene que aceptar lo que dice su amo. Incluso el ambiente refleja la idea de ignorancia y luego, la iluminación. Por ejemplo, en la segunda escena en la que el protagonista lucha con el diablo, el trasfondo es negro. El demonio es la creencia en el islam o Mahoma personificado, y la lucha es la voz cristiana siendo contemplado por el moro. La aparición de la Virgen María en la próxima escena baña el interior con luz dorada y el demonio sale de la boca de la cueva y la cabeza del moro. La representación del moro en esta escena es entre lo más extremo con respecto a la distorsión de sus rasgos étnicos/físicos. La distorsión de los rasgos étnicos del moro, en combinación con la primera escena en la que la cara del moro ha sido borrada o pintarrajeada, representa un ataque o rechazo a la incorporación histórica de la negritud en Castilla.

La estrofa VII relata cómo el demonio y el moro siguieron su lucha por dos noches cuando de repente, “a mui uerdadera et Uírgen enteira, come lumeeira” (270), aparece al moro en la tercera noche y le muestra una manera de escapar “deu-lle carreira / per que na fogueara d’inferno que cheira non podess’ arder” (270). El panel muestra cómo el demonio huye, pero no hay mención de esto en la narrativa, donde solo dice que María le mostrará cómo escapar del infierno y sugiere un escape más espiritual y metafórico que físico. Como noté en el párrafo anterior, el moro sabe la razón por la cual es castigado y lo que tiene que hacer para escapar. Al hacer hincapié en el estado “verdaderamente virgen” de María, el texto refleja la raíz del argumento y muestra la preocupación por parte de los cristianos acerca de sus argumentos sobre la concepción divina. Hasta cierto punto, el proyecto entero de la literatura mariana promulgada por Alfonso X puede ser visto como una sobrecompensación estimulada por esa duda y una obsesión por intentar de justificar la concepción divina cuando es confrontado con los argumentos racionalistas de judíos y musulmanes que van en contra de la divinidad de Jesús. Por ejemplo, argumentaron en contra del nacimiento virginal con el hecho de que la naturaleza no funciona así. Es imposible concebir y seguir siendo virgen. Otro argumento fue la imposibilidad de que un dios permitiera que lo mataran para luego volver a la vida. También rechazaron la idea de los cristianos de tratar de mostrar que los autores de la Biblia admitieron que el Mesías ya había venido con el argumento lógico de que, si lo admitieron, por qué no se convirtieron al reconocer al Mesías. Estos argumentos son visibles en las diputaciones, y en particular la de Barcelona en 1236, entre cristianos y judíos. Mientras esta estrofa insinúa el conflicto, la próxima lo deja claro.

En la octava estrofa, María explica cómo escapar y en el proceso revela y resume la actitud cristiana hacia el islam. Hay un cambio de enfoque en esta estrofa y una transición entre la inmediatez de una batalla física a la inmediatez de la batalla dogmática: “‘E disse: Pagão, / sse queres guarir, do demo de chão / t’ as a departir / et do falsso uão, / mui louco, vilão / Mafomete cãõ, / que te non ualer / pode, et crischão / te faz e jrmão / nósso, e loução / sei et sen temer.’” (270). El tono de María es agresivo y la razón por la cual interviene no está muy clara. Hay otra anomalía destacable en la acción, en ningún momento el moro le pide socorro a ella, pero ella aparece de todos modos. Ella lo regaña e insulta a Mahoma, llamándolo un perro, un falso, un loco, un villano y banal, egoísta e inútil. Hay que suponer que su diatriba refleja la actitud de la cúpula de la cristiandad y, por consiguiente, la perspectiva alfonsí, hacia el islam. Ella usa el nombre “demo de chão” (270) cuando se refiere a Mahoma y esto alude a una relación o conexión en la imaginación cristiana entre la forma de rezar de los musulmanes y el diablo. El texto establece una dicotomía entre los cristianos que rezan al cielo, el reinado de Dios, y los musulmanes que rezan con sus caras hacia la tierra, que en la imaginación cristiana se asocia con el infierno y el diablo. La agresividad de su tono, combinada con el hecho de que el moro no la llama, da la impresión de que el milagro que ella hace es por parte del amo y no por el moro. Este comportamiento sigue un patrón en las *CSM* en que María tiende a aparecer y ayudar a los que alaban a ella y no a los que argumentan en su contra y esto explica hasta cierto punto su hostilidad hacia el moro. Él no alaba ni la llama, sino la menosprecia y la niega. Es el amo es el fiel que la defiende y, por consiguiente, es razonable argüir que el benefactor del milagro es el cristiano. Lo que le sucede al moro se debe a la fe del cristiano y no el moro. Por ende, el moro está relegado de nuevo a una



posición secundaria. Al final de la estrofa, María cuenta al moro que, para salvarse del infierno, tiene que hacerse cristiano, lo cual le convertiría en “hermano.” A la superficie, es una declaración que parece en línea con la política oficial que, si se acepta la religión cristiana, será aceptado como parte de la familia cristiana. Sin embargo, las ilustraciones y el poema contradicen esta idea con recordatorios constantes que informan al lector de la posición inferior del moro porque, a pesar de aceptar la creencia obligatoria, sigue siendo el otro por ser africano y negro.

Después del regaño de la Virgen, se escucha la voz del protagonista y es la única vez que un negro tiene voz en la obra. Lo que dice el moro en las estrofas IX y X demuestra el poder propagandístico de las *CSM* de poner palabra en la boca del otro y otra vez recuerda a las diputaciones entre los cristianos y los no cristianos. El moro, rendido, admite que todo lo que ha intentado ha fallado. Resulta ser una cuestión religiosa porque lo que le han fallado son sus oraciones y suplicas a Mahoma. Confrontado por la Virgen, el moro admite el error de su razonamiento y lamenta que no se hubiera bautizado antes. Según la historia, el islam le falla y su admisión sirve para validar todo argumento cristiano. Empujado al límite el moro capitula ante María, “él lle respondeo / que en quant’ andara, / todo falleceo, / et que mal mercara / de que non fillara / bautism’, e errara / en seu connocer / por quanto uiltara / a fij tan cara. / “Mais mannáá crara / querrei receber” / “A fé dos romãos; / ca connosco ben / (disse’ él) “que pagãos / andan con mal sen / a guisa de uãos; / ca non son certãos / da lei dos crischãos / per ren mantêr / nen come louçãos, / mais com’ antiuãos / contra Meca mãos / punnan de tender” (270-271). Ya vencido, el moro se convierte en arma propagandística y ataca a los musulmanes y al islam. El cambio de actitud del moro es drástico e inmediato. Al nivel macro, este

juicio muestra claramente los dos polos en el conflicto y la preocupación de la cristiandad con la presencia de no creyentes entre ellos, especialmente los de otras etnias. En el argumento a favor y en contra de la cristiandad, hay una tendencia de asociar y enredar la fe con el raciocinio y esto complica y ofusca la naturaleza y orientación del conflicto. La aplicación del método aristotélico a la teología, por los musulmanes, cristianos y judíos, resultó en una red de explicaciones religiosas “racionales,” sino contradictorias. Desde el punto de vista no cristiano, los argumentos aparecen especiosos, basados y evidenciados por sí mismos. En este caso, la cantiga es construida como prueba de la red teológica y teleológica que justifica a sí mismo y viceversa. Contrariamente, desde el punto de vista cristiano la negación de su raciocinio teológico por parte de los judíos y los musulmanes causó que los cristianos dudaran no solo su razonamiento, sino también de su humanidad.

La narrativa de la undécima estrofa trata de la conversación en la cual el moro relata a su amo los acontecimientos y la intervención de Santa María. Visualmente, corresponde con el cuarto panel [Figura 7.2]. En la cuarta escena, *Como o mouro o contou a seu sennor e lli disse que o tornasse crischã*, hay un nuevo salto. El moro está en casa otra vez con sus dueños en más o menos la misma configuración como en la primera, pero esta vez ellos están de pie y él arrodillado. Arrinconado de nuevo, el moro señala hacia abajo, relatando lo que ocurrió bajo tierra y pide que lo lleven a la iglesia para ser bautizado. La relación de amo y esclavo es aún más evidente en el momento en que se rinde ideológicamente. Visualmente, la representación del moro trasciende las previas. No existen las mismas exageraciones de rasgos étnicos, sino una representación igual o mejor en calidad técnica que las representaciones de los hombres blancos. En su

momento de suplicación total, consigue ser representado con la misma técnica cuidadosa y falta de exageración evidente en la mayoría de las representaciones.

La acción y cambio de espacio en esta estrofa llama la atención al papel del amo en este milagro. Además, revela detalles que insinúan un plan llevado a cabo por el amo para esforzar la conversión de su esclavo. La estrofa relata, “Quando foi mannãa d’ alý o sacou / seu dono, e chãa- / mente lle contou / que uiú da louçãa / Uírgen que nos sãa / et nos da maçãa/ fez perdón auer. / ‘Porend’ a crischãa, / comprida, certãa / lee et non vãa / quero mantêer” (271). Pone en cuestión no solo la sinceridad del moro, sino también la del dueño e incluso la integridad del milagro mismo. Primero, supone un tipo de tortura psicológica y física ponerlo bajo tierra por tres días. La cantiga es ambigua, con respecto al tiempo que el moro pasó bajo tierra. Solo destaca que luchó por tres noches y no se sabe si lo sacaban cada mañana o en la tercera mañana. El amo no sabe si hubo un milagro porque el moro era el único testigo. Además, el acto de sacarlo sugiere un plan por parte del amo si se considera que fue en el tercer día lo que sería sumamente simbólica y significativa para el amo cristiano, considerando la historia de la resurrección de Jesús y la importancia de la Trinidad. Con estos detalles en mente, esta cantiga parece más un caso del uso de violencia y trauma para obligar la conversión del moro. Con el aislamiento y la manipulación mental, por medio de la privación de luz, comida y/o agua y la tortura física, el sujeto colapsa y se rinde. Esto es completamente lo opuesto de lo que Alfonso X, en las *Siete partidas*, y la Iglesia, durante el IV Concilio de Letrán, dictaminaron. De nuevo, hay un aspecto insincero con la representación de esta conversión. La acción lee como un plan en el que el amo decidió aislar al moro y privarlo hasta que él comenzara a alucinar y después introducir alguien disfrazado de Santa María para convencerlo y

engañarlo. La falta de elementos básicos como el agua bendita, una petición o devoción a la Virgen, o un ángel acompañante que son representados en las otras cantigas sobre conversos muestra por lo menos una preocupación cristiana con la idea de un moro converso y quizás una manifestación de la inhabilidad de los cristianos a aceptar otras etnias como cristianos. Esta duda se manifiesta no solo por medio de representaciones que acentúan la otredad del converso masculino, sino también por la falta de los elementos que son comunes en las otras escenas, como el agua o un ángel acompañante, y esto quita importancia del rito. En turno, esta otredad insuperable condena al converso a la periferia donde su legitimidad es cuestionable y bajo sospecha.

La última estrofa cubre la acción de paneles cinco y seis [Figura 7.3], pero de una manera menos estrecha que en las previas y la cantiga concluye de una manera casi apurada y vaga. Es una declaración muy general que es sorprendentemente breve si se considera la importancia de la acción representada en las dos escenas. Esta brevedad tiene el efecto de minimizar la importancia del protagonista y su conversión. En el primer verso de esta estrofa, “Sa razôn fñida, / fez-lo bautizar / seu don’ e complida- / mente’ e muit’ onrrar. / E de bõa vida / foi póis, et seruida / d’ él a que conuida- / nos a gran prazer / de dar sen falida / qual non foi oýda / d’auerms guarida / sen nunca morrer” (271).

Otra vez, se nota la importancia de aceptar el razonamiento cristiano detrás de la fe y no solo la fe. Lo único que explica es que se bautizó y vivió una buena vida. La narrativa no aclara la situación entre él y su amo y no se sabe si siguió como esclavo o no. Mientras se supone que la conversión resulta en la libertad, esto no es necesariamente el caso. Como explica William Philips en *Slavery in Medieval and Early Modern Iberia* “[i]f Jewish or Muslim slaves became Christians, that did not automatically bring freedom” (133). En la

cantiga, no hay mención del papel del moro después ni de su familia. Otra vez, el texto establece un patrón de omisión y una falta de detalle que contrasta con las otras cantigas con conversas. En este caso, no hay referencia de cómo el moro interactuó con la sociedad o si interactuó en absoluto y esta falta de información da la impresión de que su negritud impide no solo su incorporación, sino que justifica su servidumbre. La mayoría de las otras cantigas destacan el papel dentro del marco de la iglesia del protagonista después de convertirse. Por ejemplo, generalmente notan que el converso en cuestión ayudó a convertir a más gente o hay una declaración de cómo el milagro ayudó la iglesia o cómo la noticia del milagro corrió por la gente que tiene el efecto de dar peso y veracidad al evento, pero en la Cantiga *CXCII*, esa información es omitida.<sup>10</sup> Es más, la última escena es relevadora en que el moro está solo porque en las otras cantigas que se tratan de conversos, hay otras personas presentes. La falta de otros individuos sugiere un aislamiento del moro, quien no forma parte de la comunidad. Estas omisiones le restan importancia del cristiano moro, quien al final, no es celebrado, alabado ni aceptado, sino aislado y vigilado. Sin embargo, la relativa escasez de narrativa en la estrofa mueve el enfoque y la importancia a las imágenes.

Si la representación en la escena previa mostraba la habilidad de retratar a un hombre negro sin acudir a exageraciones, la escena, *Como o ome boo fez tornar ao mouro logo crischão* [Figura 7.3], muestra lo opuesto. El moro se encuentra dentro de la pila bautismal con su pecho desnudo, su posición inferior sigue en efecto con la presencia de sus amos detrás de él, mientras el sacerdote administra la ceremonia. Lo chocante para el lector es el cambio de aspecto del protagonista que ahora parece ser un hombre salvaje

---

<sup>10</sup> Véase, en particular, las Cantigas *XLVI*, *El moro que veneraba una imagen de la Virgen María*, *LXXXIX*, *La judía quien María ayudo en el parto* y *CVIII*, *Merlín y el judío*.

o una bestia. En esta escena, el moro es menos oscuro y mientras se puede argüir que su conversión lo blanquea como sucede con los niños, la exageración en la representación de sus otros rasgos sugiere que es solo una técnica para crear un aspecto bestial, acentuado por su pecho velludo y el pelo suelto, abundante y rizado del moro. En el momento en que él parece más cerca físicamente y espiritualmente a los cristianos, visualmente se representa más lejos que nunca. Esta representación visual es un aviso a los cristianos que, a pesar de aceptar la creencia cristiana, que supone una nivelación o por lo menos aceptación, este hombre sigue siendo una amenaza y sigue siendo el otro, un otro subhumano.

La idea de exclusión es reiterada en la representación de la ceremonia misma. El sacerdote sostiene un jarrón boca abajo sobre la cabeza del moro, pero nada sale. Los artistas no incluyeron el agua que es la sustancia más importante simbólicamente para cumplir el rito de la conversión. Esa falta da la impresión de simulacro y sugiere que los cristianos son incapaces de reconocer los conversos negros como recipientes legítimos de la cristiandad por no ser blancos. En todas las otras escenas de conversión, los artistas representaron el agua bendita corriendo, o cayendo, sobre la cabeza del converso o la conversa. La falta de un elemento básico para la conversión, combinada con una representación exagerada, destaca y refuerza la otredad del moro y quita la importancia de ritual, algo que choca fuertemente con la idea del rito cristiano. Se representa como un acto que transmite la idea de que el negro no es digno de la cristiandad ni bienvenido y esto deja al moro en un estado liminal en términos religiosos y sociales.

La última escena, *Coumo ou moro fui mui boo crischão e loou sempre Santa Maria* [Figura 7.3], reitera el sentimiento de aislamiento y opresión. El título mismo

refleja la contradicción y confusión cristiana. El uso de la palabra “moro” y “cristiano” revela el preconceito racial de asociar lo negro con lo moro/lo islámico/lo inintegrable/el otro eterno que el negro no se va a poder quitar nunca. Esta vez, el moro está solo y arrodillado mientras ofrece una vela como ofrenda. Su aislamiento en esta escena diferencia de las otras escenas con conversos en las cuales los conversos están rodeados por otras personas o interactúan directamente con la Virgen. Esta escena no tiene dicho intercambio. La Virgen parece indiferente y mira hacia frente al lector y no al moro. Incluso el niño Jesús evita mirarlo y dirige su mirada hacia las ventanas o campanada encima de la puerta. La forma y tonalidad de las ventanas recuerdan fuertemente a ojos o a figuras. Estos ojos transmiten la idea de vigilancia. El moro se convirtió, pero su etnia es percibida como una amenaza y por eso vive vigilado constantemente. Lo innegable es que el enfoque de la mirada del niño Jesús destaca la importancia del moro en la composición. Esta escena resalta que el converso negro sigue siendo un moro y sigue existiendo al margen donde no se mezcla con los otros cristianos. Este doble rechazo muestra que su separación no es solo social, sino también espiritual. La Cantiga *CXCII* se lee como una llamada para vigilancia y exclusión, en vez de un mensaje de inclusión.

## Capítulo 9

### Conclusiones

La combinación íntima de imagen y texto en las *CSM* revela en sorprendente detalle la vida medieval de la península durante un período temprano del imperio castellano-español. Su peso como artefacto cultural que muestra las raíces multiculturales del país las hace una fuente invaluable en el estudio de las interacciones complejas entre las tres culturas. Para solidificar su control sobre el nuevo territorio, los reyes cristianos necesitaban repoblar las tierras, idealmente con familias cristianas. Esto no siempre era una opción y la integración por conversión de los musulmanes y judíos llegó a ser la política oficial de la iglesia. No obstante, se percibe una inconsistencia en la representación de conversos con una clara preferencia para mujeres conversas y niños conversos. Las mujeres no son representadas con los signos étnicos que se aplican a los hombres. En las representaciones de los niños conversos hay una tendencia de minimizar las marcas étnicas o ellos pierden las marcas después de convertirse. Esta preferencia muestra el poder del potencial sexual y reproductivo de la mujer que permitió que ellas cruzaran líneas étnicas y religiosas más fácilmente. Al otro lado, revela las preocupaciones sexuales masculinas sobre cuestiones de sexo, raza y mestizaje. Con respecto a los niños, sus representaciones favorables reflejan la política oficial de que los niños representaban los mejores candidatos para la conversión, no solo por su estado inocente, sino también por su utilidad en convertir a los padres. A pesar de supuestamente ser iguales, los viejos cristianos siguieron viendo a los conversos como el otro y constantemente escrudinaron su comportamiento para señal de reincidencia. Esta sospecha constante de los viejos y la resultante obsesión sobre la pureza de sangre



obstaculizó la integración de los conversos y definió la relación entre cristianos viejos y cristianos nuevos.

El estudio cuidadoso de estas cantigas llena un hueco sobre la representación de hombres conversos y cómo estas representaciones discrepan con las representaciones de las mujeres conversas y los niños conversos. Un análisis detallado de las imágenes y descripciones de las escenas en que aparecen conversos revela unos patrones en las representaciones que ridiculizan o eliminan a hombres conversos, pero acogen a mujeres conversas y niños conversos. Esto se manifiesta en una tendencia de minimizar las diferencias en los rasgos étnicos de las mujeres y niños cristianos con los no cristianos. Las judías y las musulmanas en las escenas son indistinguibles de las cristianas. Esta nivelación en las representaciones de mujeres sugiere que la etnia no era tan importante; es decir, su sexualidad y su capacidad reproductiva las definió y no su religión o etnia. Igualmente, los retratos de niños insinúan una fluidez social/étnica. Los niños tampoco llevan las marcas étnicas asociadas con los hombres judíos y musulmanes. Por ejemplo, no se ve a niños judíos con la nariz exageradamente grande como los padres judíos. Tampoco hay niños judíos jorobados. Son marcas que se reservan para los hombres adultos y generalmente los niños no cristianos son iguales e indistinguibles a los niños cristianos. Contrariamente los hombres que no son cristianos viejos son retratados en maneras denigrantes y deshumanizantes o son eliminados completamente. Estas discrepancias en las representaciones implican que las mujeres y los niños fueron capaces de integrarse en la comunidad cristiana más fácilmente que los hombres. En el caso de las mujeres, su capacidad reproductiva y su cosificación sexual sopesó su etnia y religión. Con los niños, no solo era un caso de tabula rasa, por no ser integrados en la religión,

sino también su rol como una herramienta de la iglesia para espiar y persuadir a las familias de los niños a convertirse.

La mezcla de culturas en la Península Ibérica antes y durante la Edad Media tuvo una influencia enorme en el desarrollo de la identidad europea española. A través de obras como las *CSM* de Alfonso X, los investigadores modernos tienen una fuente invaluable sobre la vida medieval. Con su combinación de palabra e imagen, hay una riqueza cultural que permite percibir y reconstruir las costumbres, las creencias y las actitudes de los creadores de la obra. En este estudio, he enfocado en la integración, o falta de integración, del otro masculino. En la superficie, los cuentos de conversos en la *CSM* parecen ofrecer un mensaje de inclusión y bienvenida. No obstante, mi investigación y análisis de la Cantiga *CXCII, El criado musulmán*, y la Cantiga *XLVI, El moro que veneraba una imagen de la Virgen María*, revela un doble discurso y un ambiente hostil para conversos masculinos y, en particular, los representados como moros negros. El protagonista es torturado, privado y atacado físicamente y retóricamente, con el objetivo de obligar al moro a aceptar la cristiandad. Es una acción de mala fe que subvierte su conversión y la inclusión comunal que supone. Los autores sabotean al moro y hacen una farsa de su conversión. Dejan claro que importa poco que un moro negro haya aceptado el cristianismo porque encima de todo, sigue siendo un moro negro. La cuestión de etnia es el factor determinante para el hombre y, hasta cierto punto, anula cualquier beneficio asociado con aceptar la creencia cristiana que es un intento del moro de dejar de ser el otro e incorporarse a la cultura cristiana. Irónicamente el cristiano demandó algo del moro que el mismo no está dispuesto a hacer, aceptar el otro.

La tendencia de marcar, deshumanizar o eliminar el otro masculino, incluso después de aceptar la conversión, muestra una preocupación radicada en la etnia y el género del converso por parte de los cristianos viejos. En la imaginación cristiana de las *CSM*, un converso de otra etnia puede contaminar físicamente y espiritualmente y esto lo convirtió en una amenaza doble. La duda constante de los cristianos viejos acerca de la sinceridad de los conversos resultó en un ambiente hostil en que cualquier descuido puede ser vista como un acto reincidido. Esta animosidad no solo estorbó la integración de los hombres conversos, sino que también los puso en un estado precario y peligroso. Sin embargo, los cristianos viejos sospecharon principalmente de los hombres conversos, dado que el debate entre dogmas religiosos era una esfera masculina en la cual las mujeres y los niños no participaron. Las conversas, siendo mujeres, son definidas por su rol biológico. Igualmente, los niños, quienes son impresionables y no totalmente inculcados con un dogma, representaban la gran esperanza del proyecto prosélito de la iglesia católica. Por consiguiente, no son diferenciados de los cristianos nuevos y esto muestra un doble estándar que sugiere una fluidez social y habilidad de integrar para mujeres y niños. En la imaginación de los cristianos viejos, la percibida falta de sinceridad por parte de los conversos puede tener repercusiones para la comunidad entera y, por consiguiente, los cristianos nuevos fueron fáciles de culpar y esto los convirtió fácilmente en chivos expiatorios. No es solo una cuestión de género, sino etnia, y hay una correlación directa entre el color de la piel del converso y su representación dentro de la comunidad cristianos. Los hombres más morenos y negros son más aislados y distorsionados en las representaciones. De hecho, los negros son representados de una manera tan distorsionada y exagerada que parecen casi como los demonios y mientras no

exploré este ángulo hay correlaciones fuertes entre ellos que deben ser estudiados. La presencia de negros en las *CSM*, en general, es un área que merece más investigación.

Finalmente, cabe destacar la importancia de las *CSM* como artefacto cultural que trasciende la Edad Media y sigue relevante por revelar patrones de interacción y conflictos sociales y religiosos presentes en las *CSM* que siguen vigentes. Por ejemplo, los conflictos, el argumento y las representaciones religiosas entre el judaísmo, el cristianismo y el islam siguen hasta hoy. La ola de inmigración árabe que ha llegado a Europa, combinada con la proximidad geográfica de los estados cristianos e islámicos y la intolerancia, ha resucitado y agravado el debate. El conflicto entre el islam y la cristiandad se ha vuelto violento de nuevo. Más allá de los conflictos religiosos, los conflictos de género representados en la *CSM* también son vigentes. La mujer sigue siendo cosificada y relegada a los roles domésticos en gran parte del mundo. Su sexo sigue sopesando cualquier otra característica y es lo que define la mujer. La intolerancia y la inhabilidad de reconocer el otro como igual demostrado por el comportamiento de los cristianos viejos es todavía una actitud muy prevalente. En muchos sentidos, la mentalidad “medieval” sigue dominando el pensamiento y comportamiento en gran parte del mundo y, por consiguiente, la idea de que hemos dejado la Edad Media en el pasado es errónea.

## Apéndice: Figuras



Figura 1. Cantiga LXXXIX, La judía quien María ayudo en el parto.





Figura 1.2. Cantiga LXXXIX, *La judía quien María ayudo en el parto*. Escenas tres y cuatro.



Figura 1.3. Cantiga LXXXIX, *La judía quien María ayudo en el parto*. Escena seis.





Figura 2. Cantiga CLXVII, *El niño musulmán resucitado en Salas*.







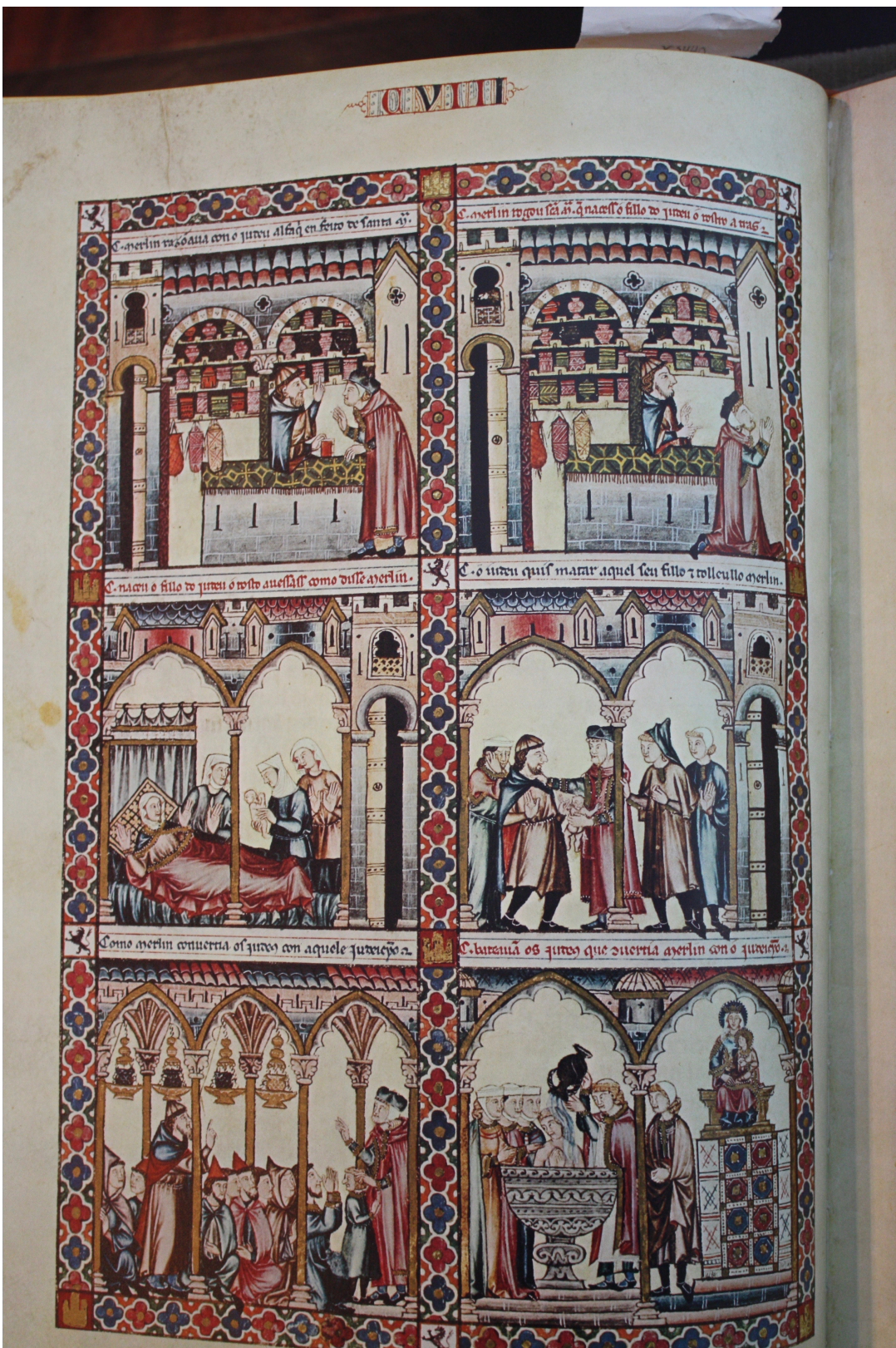


Figura 4. Cantiga CVIII, Merlín y el judío.





Figura 4.1. Cantiga *CVIII*, *Merlín y el judío*, Escena cuatro.



Figura 4.2 Cantiga CVIII, *Merlín y el judío*, Escena cinco y seis.





Figura 5. Cantiga IV, Como la Virgen guardó el hijo del judío.



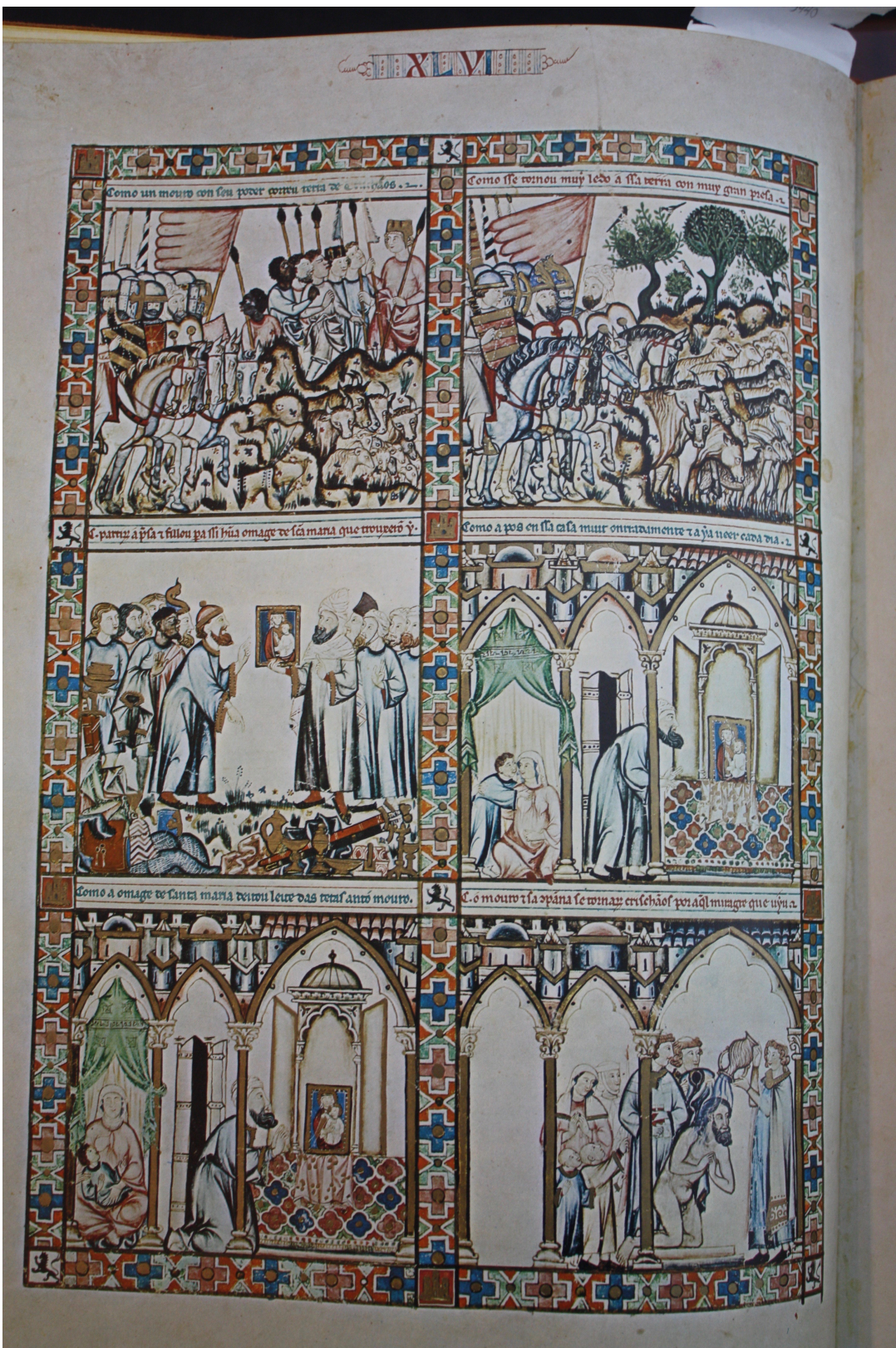


Figura 6. Cantiga XLVI, El moro que veneraba una imagen de la Virgen María.





Figura 6.1 Cantiga XLVI, *El moro que veneraba una imagen de la Virgen María*. Escena uno.



Figura 6.2 Cantiga XLVI, *El moro que veneraba una imagen de la Virgen María*. Escenas tres y cuatro.



Figura 6.3 Cantiga XLVI, *El moro que veneraba una imagen de la Virgen María*. Escenas cinco y seis.





Figura 6.4 Cantiga XLVI, *El moro que veneraba una imagen de la Virgen María*. Escena seis.





Figura 7. Cantiga CXCII, *El criado musulmán que convirtió.*





Figura 7.1 Cantiga CXCI, *El criado musulmán que convirtió*. Escenas uno y dos.



Figura 7.2 Cantiga CXCI, *El criado musulmán que convirtió*. Escenas tres y cuatro.





Figura 7.3 Cantiga CXCI, *El criado musulmán que convirtió*. Escenas cinco y seis.



convertió. Escenas cinco y seis

Figura 7.4 Cantiga CXCI, *El criado musulmán que convirtió*. Escena seis.



Figura 8. Cantiga CLXVI Como Santa Maria de Tortosa d'ultramas defendeu a vila de sodán.

## Bibliografía

- Alfonso X, King of Castile and Leon. *Siete partidas, del Rey Don Alfonso, El Sabio*, Tomo III. Madrid: La imprenta real, 1807. Web. 19 December 2017.
- . *Cantigas de Santa Maria, de Don Alfonso*. Madrid: Establecimiento tipográfico de L. Aguado, 1889. Web. 19 December 2017.
- , and Matilde López Serrano. *Cantigas de Santa María*. Escorial Real Biblioteca. Madrid: Edilán, 1979. Print.
- , and Walter Mettmann. *Cantigas de Santa María*. Madrid: Castalia, 1989. Print.
- Arié, Rachael. *España musulmana (Siglos VIII-XV)*. Barcelona: Editorial Labor, 1993. Print.
- Bagby, Albert J. "The Jew in the Cantigas of Alfonso X, El Sabio." *Speculum* 46.4 (1971): 670-688. Web. 12 January 2012.
- . "The Moslem in the *Cantigas* of Alfonso X, El Sabio." *Kentucky Romance Quarterly* 20 (1973): 173-207. Web. 12 January 2012
- Barton, Simon. *Conquerors, Brides, and Concubines: Interfaith Relations and Social Power in Medieval Iberia*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2015. Print.
- Bell, Aubrey F. G. "The 'Cantigas de Santa Maria' of Alfonso X." *The Modern Language Review* 10.3 (1915): 338-348. Web. 26 January 2012.
- Bizzell, Patricia. "Rationality as Rhetorical Strategy at the Disputation, 1263: A Cautionary Tale." *College Composition and Communication* 58.1 (2006): 12-29. Web. 23 October 2017.



- Bollo-Panadero, María. "Heretics and Infidels: The 'Cantigas de Santa María' as Ideological Instrument of Cultural Codification." *Romance Quarterly* 55.3 (2008): 163-74. Web. 9 September 2016.
- Burns, Robert Ignatius. "Conflict and Coexistence: Archbishop Rodrigo [Jimenez De Rada] and the Muslims and Jews of Medieval Spain (Review)." *The Catholic Historical Review* 91.4 (2005): 787-8. *JSTOR*. Web. 9 October 2016.
- Carpenter, Dwayne. *Alfonso X and the Jews: An Edition of Commentary on 'Siete Partidas' 7.24 'De los judios'*. Berkeley: University of California Press, 1986. Print.
- Carruthers, Mary J. *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*. Cambridge [England]; New York: Cambridge University Press, 1990. Print.
- Chazan, Robert. "The Barcelona 'Disputation' of 1263: Christian Missionizing and Jewish Response." *Speculum* 52.4 (1977): 824-42. Print.
- Dagenais, John. *The Ethics of Reading in Manuscript Culture: Glossing the 'Libro de buen amor'*. Princeton: Princeton UP, 1994. Print.
- . *Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa, 2001. Print.
- Foucault, Michel, and Alan Sheridan. *The Archaeology of Knowledge*. New York: Pantheon Books, 1972. Print.
- . *The Order of Things an Archaeology of Human Sciences*. New York: Random House, 1994. Print.
- González, Cristina. "Alfonso X y la conquista de la otredad." *Nueva Revista de Filología Hispánica* 51.1 (2003): 205-212. Web. 9 October 2016.

- Greenia, George D. "Daily Life Depicted in the 'Cantigas de Santa María.'" *Hispanic Review*, 68:2 (2000): 186-188. Print.
- . "The Politics of Piety: Manuscript Illumination and Narration in the 'Cantigas de Santa María'." *Hispanic Review* 61.3 (1993): 325. Web. 28 January 2012.
- Hall, Linda B. (Linda Biesele), and Teresa Eckmann. *Mary, Mother and Warrior: The Virgin in Spain and the Americas*. 1st ed. Austin: University of Texas Press, 2004. Web. 20 December 2017.
- Hatton, Vikki, and Angus MacKay. "Anti-Semitism in the 'Cantigas de Santa María'." *Bulletin of Hispanic Studies* 61 (1983): 189-99. Web. 21 December 2017.
- Hitchcock, Richard. "Christian-Muslim Understanding(s) in Medieval Spain." *Hispanic Research Journal* 9.4 (2008): 314-25. Web. 9 September 2016.
- Ibrahim, Areeg. "Literature of the Converts in Early Modern Spain: Nationalism and Religious Dissimulation of Minorities." *Comparative Literature Studies* 45.2 (2008): 210-27. Web. 9 September 2016.
- Kaplan, Gregory B. *The Evolution of Converso Literature: The Writings of the Converted Jews of Medieval Spain*. University Press of Florida: Gainesville, 2002. Print.
- Keller, John E. "Daily Living as Presented in the 'Canticles' of Alfonso the Learned." *Speculum* 33.4 (1958): (484-489). Web. 2 May 2017.
- , and Richard Kinkade. *Iconography in Medieval Spanish Literature*. University Press of Kentucky: 1984. Web. 2 May 2017.
- , and Annette Grant Cash. *Daily Life Depicted in the Cantigas de Santa María*. University Press of Kentucky: 1998. Print.

- Linehan, Peter. *Spain, 1157-1300 [Electronic Resource]: A Partible Inheritance*. Malden, MA; Oxford: Blackwell Pub, 2008. Web. 14 February 2012.
- Lipton, Sara. "Where are the Gothic Jewish Women? On the Non-Iconography of the Jewess in the 'Cantigas de Santa Maria.'" *Jewish History* 22.1/2 (2008): 139-177. Web. 9 October 2016.
- Lotringer, Sylvère. *Foucault Live: (Interviews, 1961-1984)*. New York, N.Y.: *Semiotext(e)*, 1996. Print.
- Malkiel, David. "Jews and Apostates in Medieval Europe: Boundaries Real and Imagined." *Past & Present* 194 (2007): 3-34. Web. 22 February 2012.
- Menocal, Maria Rosa. "Why Iberia?" *Diacritics* 36.3-4 (2006): 7-11. Web. 22 February 2012.
- Mann, Vivian B., et al. Holocaust Collection, Jewish Museum (New York, N.Y.). *Convivencia: Jews, Muslims, and Christians in Medieval Spain*. New York: G. Braziller in association with the Jewish Museum, 1992. Print.
- Menéndez Pidal, Gonzalo. *La España del siglo XIII leída en imágenes*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1986. Print.
- Niclós Albarracín, José Vicente. *Tres culturas, tres religiones: Convivencia y diálogo entre judíos, cristianos y musulmanes en la Península Ibérica*. Salamanca: Editorial San Esteban, 2001. Print.
- Nirenberg, David. *Communities of Violence. Persecution of Minorities in the Middle Ages*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1996. Print.
- . "Conversion, Sex and Segregation: Jews and Christians in Medieval Spain." *American Historical Review* 107.4 (2002): 1065-93. Web. 16 February 2012.



- . "Enmity and Assimilation." *Common Knowledge* 9.1 (2003): 137. Web. 29 October 2016.
- Novikoff, Alex. "Between Tolerance and Intolerance in Medieval Spain: An Historiographic Enigma." *Medieval Encounters* 11.1 (2005): 7-36. Web. 25 February 2012.
- O'Callaghan, Joseph F. *The Learned King: The Reign of Alfonso X of Castile*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993. Print.
- The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*. Web. 12 December 2017.  
<csml.mml.ox.ac.uk>.
- Parkinson, Stephen, ed. *Alfonso X, the Learned. 'Cantigas de Santa Maria': An Anthology*. Modern Humanities Research Association 40 (2015). Print.
- Parkinson, Stephen, and Deirdre Jackson. "Collection, Composition, and Compilation in the 'Cantigas de Santa Maria.'" *Portuguese Studies* 22.2 (2006): 159-72. Web. 28 January 2012.
- Phillips, William, and William D. Phillips. *Slavery in Medieval and Early Modern Iberia*. University of Pennsylvania Press, 2013. Web. 31 August 2017.
- Pick, Lucy K. *Conflict and Coexistence: Archbishop Rodrigo and the Muslims and Jews of Medieval Spain*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004. Print.
- Ray, Jonathan. "Beyond Tolerance and Persecution: Reassessing our Approach to Medieval *Convivencia*." *Jewish Social Studies* 11.2 (2005): 1-18. Web. February 16 2012.

Rodrigues Barral, Paulino. "The Relationship Text-Image with Regards to the Representation of Jews in 'Las Cantigas de Santa Maria' by Alfonso X." *Anuario de Estudios Medievales* 37.1 (2007): 213-243. Print.

Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978. Print.

Scarborough, Connie L. *A Holy Alliance: Alfonso X's Political Use of Marian Poetry*. Newark: Juan de la Cuesta, 2009. Print.

---

---