



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Un debate teológico según las miniaturas de la Cantiga de Santa María nº. 108

Autor:
Francisco Corti

Revista:
Estudios e investigaciones

1998, 1, 21-34



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

UN DEBATE TEOLÓGICO SEGÚN LAS MINIATURAS DE LA CANTIGA DE SANTA MARÍA NÚMERO 108

FRANCISCO CORTI

Dwayne E. Carpenter, especialista en literatura medieval, publicó recientemente un interesante estudio¹ acerca de la presencia en la *Cantiga* 108 de uno de los personajes de la leyenda artúrica, el mago Merlín, como devoto de la Virgen María. Dicho autor indaga las fuentes literarias de la *Cantiga* y también se ocupa de aspectos genéricos de los debates entre cristianos y judíos. Dado el carácter de esta contribución, la referencia a las miniaturas es ocasional y en consecuencia no se ha abordado el análisis de las mismas en relación con el contexto particular de la producción, la corte de Alfonso X el Sabio (1221-1284 DC), rey de Castilla y León hacia 1280². A los fines de obtener una adecuada caracterización de dicho marco histórico, proponemos una sucinta revisión de antecedentes de la magia en el occidente medieval³.

La tradición judeo-cristiana y aportes de conspicuos eruditos romanos como Plinio el viejo (23-79 DC) con su *Historia Natural* y Apuleyo (114-184 DC) con su *Apología*, constituyen puntos de partida esenciales e inexcusables del largo y complejo debate acerca de la magia y sus implicancias, llevado a cabo durante la Edad Media⁴. Si por una parte el *Levítico* (19, 31; 20, 6 y 27) y el *Deuteronomio* (18, 10-14) condenan en bloque adivinación, astrología, hechicería, nigromancia y magia, pasajes del *Éxodo* (7, 10-12) y del *Primer Libro de Samuel* (28, 8-25), entre otros, abren el paso a la polémica. En el *Éxodo* Aarón convierte su vara en una serpiente, cuyo tamaño supera el de las serpientes en que se transformaron las varas de los magos egipcios, en tanto que el espíritu de Samuel es conjurado por una pitonisa a requerimiento de Saúl. Ambos hechos se insertan en lo que la tradición judeo-cristiana consideraba como magia positiva, no demoníaca. Asimismo Apuleyo en otro pasaje de su *Apología* afirma que a pesar de la valoración negativa de la palabra *magus*, la magia tiene aspectos positivos vinculados a la ciencia y la religión⁵. Hacia finales del siglo IV el Código de Teodosio relaciona la magia con el misterio y la clandestinidad, a la par que la palabra *maleficium* reemplaza gradualmente el término mucho más neutro de magia⁶.

Escapa a los fines de este estudio reseñar el debate medieval sobre la magia, pero a propósito de las *Cantigas de Santa María* es instructivo retener algunas observaciones sobre contenidos de los capítulos X y XXI de *Civitas Dei* de San Agustín (354-430 DC). Al respecto Flint⁷ advierte que para San Agustín hay una línea divisoria entre una magia condenable y otra esencia. *Veneficia* (hechicerías), *maleficia*, degradan, engañan, provocan sufrimientos. En cambio *miracula*, permiten superar sufrimiento y temor, estimulan la esperanza y abren el camino hacia la dicha. En consecuencia entre ambos conceptos de magia hay diferencia de medios y objetivos. Hacia la misma época, c.420, Juan Cassiano dice que los seres humanos pueden controlar la perversidad de los demonios solamente de dos maneras: sometiéndolos por su propia santidad o, instigados por Satán, invocándolos mediante sacrificios y encantamientos⁸.

En líneas generales la teología del siglo XII insiste en el carácter demoníaco de la magia⁹. Un siglo más tarde, debido en parte a los nuevos conceptos pedagógicos difundidos por las nacientes universidades y a la afirmación de la ciencia experimental, los eruditos comienzan a distinguir entre magia natural y magia demoníaca. La primera era considerada como una rama de la ciencia que se ocupaba de los poderes ocultos de la naturaleza. La otra estaba relacionada con la religión pero en sentido negativo, por cuanto constituiría una perversión de aquélla. Por ejemplo, Roger Bacon (1214 - ca. 1292 DC) uno de los primeros en encarar seriamente la ciencia experimental, reconoce los terribles y misteriosos poderes ocultos en la naturaleza y reserva la palabra magia para actos relacionados con poderes demoníacos¹⁰. Guillermo de Auvernia (c. 1180- 1249 DC) eminente teólogo que llegó a ser obispo de París, reconoce la distinción entre magia demoníaca y magia natural y concentra su atención en esta última. Quizás Alberto Magno estuvo más próximo a la realidad, pues aunque en sus escritos científicos admite la posibilidad de la magia natural, en su obra teológica es muy cauto en lo atinente a diferenciarla de la demoníaca¹¹. Indudablemente Alberto era consciente del frágil límite que separa unas categorías que tienen entre sí canales comunicantes.

Los antecedentes enumerados se reflejan en el mayor código jurídico secular compilado en el Occidente medieval, las *Siete Partidas*, una de las obras más importantes surgidas del patronazgo de Alfonso X.

En la "Séptima partida"¹², título XXII, ley II (7. XXII.II) se distingue entre «*necromantia*... saber estraño que es para encantar espíritus malos» y «encantamiento... con intención buena», aplicado al exorcismo, a la provocación de lluvia en tiempo de sequía, a la protección de sembradíos de ataques de langostas, etcétera.

Otra de las grandes obras surgidas de la corte alfonsí son las *Cantigas de Santa María*, comenzadas hacia 1250, pero ilustradas en los últimos años de Alfonso. Se conservan dos códices ilustrados, el denominado «Código Rico» (Biblioteca de El Escorial, T. I. 1) que contiene las 193 primeras *Cantigas* y el de la biblioteca Nacional de Florencia (ms. B.R. 20), continuación del anterior, que contiene 103 *Cantigas* de las que sólo 48 tienen la ilustración acabada. Salvo las *Cantigas* de loor, aquellas cuyo cardinal

es múltiplo de 10¹³, las poesías narran milagros mariales. En algunas resulta difícil discernir la diferencia agustiniana entre *veneficium* y *miraculum*. Dentro de este contexto, un caso singular es el de la *Cantiga* 108.

A continuación, sin desestimar los aportes de Carpenter que serán oportunamente señalados, intentaremos adentrarnos en el complejo proceso de formación de las imágenes, a los fines de clarificar sus relaciones con el texto escrito y la especificidad de aquéllas.

El título de la cantiga resume su contenido y se refiere a los principales personajes¹⁴: *Como Santa Maria fez que nacesse oi fillo do judeu o rostro atras, como llo Merlin rogara*. Una de las peculiaridades de esta cantiga es la presencia, caso único en las *Cantigas*, de un personaje de la literatura artúrica¹⁵, el mago Merlín, hijo de una virgen y un vínculo¹⁶. No obstante, al perdonar Dios a la madre virtuosa pero engañada, Merlín, quien por su origen era discípulo de Satanás, se convierte en representante del Creador en la Tierra. Así los poderes que le había concedido su progenitor devienen facultades maravillosas, divinas y diabólicas a la vez, al servicio de Dios y de la cristiandad. Esta ambigüedad en la caracterización de un personaje literario surgido hacia mediados del siglo XII, es comprensible a la luz de los antecedentes ya considerados y, como veremos, desempeña un papel importante tanto en la narrativa textual cuanto en la visual.

Según Carpenter¹⁷, la fuente literaria de la *Cantiga* 108 debe buscarse en la adición relativamente tardía al corpus de textos que versan sobre Merlín o atribuidos a él mismo, de una *Profecias de Merlin*¹⁸, compuesta en francés entre 1272 y 1279, presuntamente por Richart d'Irlande, quizá minorista veneciano. Para este estudioso la mayor extensión y complejidad de la cantiga 108¹⁹, respondería a ciertos objetivos teológicos y literarios -no precisa cuáles- de la corte alfonsí.

Iniciando nuestro análisis por los aspectos más generales, advertimos en primera instancia, una marcada desproporción entre texto e ilustración. De un total de 85 versos, a los 60 primeros corresponden sólo dos de las seis miniaturas. Es decir, que al 70 % del texto escrito corresponde 33 % del texto pictórico. Veamos la posible razón de esta anomalía no frecuente en las *Cantigas*. Tal como en el relato artúrico, la acción se sitúa en Escocia (v. 10) y los primeros 60 versos se refieren al debate teológico sobre la Encarnación entablado entre Merlín y un judío alfaquí, esto es, alguien especialista en jurisprudencia religiosa²⁰.

El mago sostiene que la Encarnación es un hecho factible para el Todopoderoso que *terra e mar fez* (v. 26-27.) El judío, sugestivamente llamado Caifás (Mt. 26, 3 y 57; Jn 11, 49), responde que es impropio de la omnipotencia de Dios, que abarca todas las cosas, haber permanecido encerrado en un cuerpo terrenal, el de la Virgen²¹.

Hasta aquí el debate teológico tal como se expone en el texto marial. Veamos cómo se plasma en imágenes, lo que de hecho es tarea dificultosa ya que se trata de una exposición verbal, encarada por personajes estáticos. Esta situación implica la ausencia

de acción dramática, la más apta para la visualización y plantea un verdadero desafío al ilustrado y/o a quien lo oriente. La conciencia de tal dificultad condujo a reducir la representación pictórica del debate a sólo dos miniaturas, localizadas en una escenografía no especificada en el texto. Se trata de una farmacia, cuyo aspecto es el típico de las tiendas en las ciudades del siglo XIII: y anaqueles con potes de variadas formas. Esta escenografía muestra que el judío alfaqui es también lo que en la época se conocía como físico especioso²², un médico cuyo tratamiento se hacía esencialmente en base a medicinas preparadas por judíos, pero por consejo de un especialista, pueden ingerirlas siempre que sean hechas por cristianos siguiendo recetas judías. Ésta es una de las tantas ambigüedades que se registran cuando se pretende definir las actitudes de Alfonso con respecto a la comunidad judía.

Retornando a las miniaturas, a la izquierda cuelgan tres bolsas de las que se empleaban para transportar las matracas de orina, líquido decisivo para el diagnóstico y tratamiento de enfermedades²³. A propósito de estas bolsas, observamos variantes en su decoración al pasar del primero al segundo cuadro. Quizás este detalle sea un capricho del miniaturista, pero dado que también se altera la forma y disposición de potes en los anaqueles, cabe pensar si no se trata de un recurso que expresa la secuencia temporal. Se trataría de mostrar a través de los cambios observados que el debate tuvo una duración considerable acorde con su complejidad.

A esta probable introducción de un factor temporal en la narrativa pictórica debemos añadir el factor espacial. En general, en la mayor parte de las *Cantigas*, la acción tiene lugar, como puede comprobarse en las restantes miniaturas del folio, en un espacio cuya profundidad espacial se restringe a dos planos. En cambio, en las dos primeras miniaturas la profundidad espacial se ha incrementado a cuatro planos: el más cercano, la calle donde se encuentra Merlin; el mostrador es el segundo; el tercero está determinado por la posición de Caifás dentro de la tienda; el cuarto corresponde a los anaqueles, sobre los que los potes se destacan contra un fondo oscuro, que funciona como plano de cierre. Por supuesto que es impensable atribuir esta profundización al intento de racionalizar la representación del espacio que se abre camino en la Italia del siglo XIV, a partir de Giotto y los Lorenzetti, entre otros. Aquí es consecuencia del intento de aproximar la representación a la realidad urbana, aportando detalles que permiten una configuración lo más precisa posible, fruto de la experiencia cotidiana que impregna muchas de las miniaturas de las *Cantigas*²⁴.

En relación con el tema principal de la cantiga, se ha intentado resolver la problemática de la transcripción mediante dos vías distintas. Por un lado, el lenguaje gestual de los personajes, por el otro la leyenda sinóptica que acompaña a cada una de las miniaturas. Con respecto a la gestualidad, el índice del judío dirigido hacia arriba pero sin señalar persona u objeto alguno, es una manifestación de poder²⁵, en este caso del poder de su palabra, sustentado por el libro sobre el que apoya su mano izquierda. Caifás lleva la toca cónica característica de los judíos²⁶, es especialista en cuestiones religiosas

y además médico. Más allá del prestigio que gozaban los médicos judíos²⁷ recordemos que hacia finales del siglo XIII, la época de la ilustración de las *Cantigas*, los conocimientos médicos fueron ordenados según la escala aristotélica de saberes, en una medicina especulativa, basada en la experiencia y la inducción²⁸. Es decir, que Caifás es un intelectual cuyo razonamiento está basado en la deducción racional, la que en definitiva sostiene la formulación teológica adversa a la Encarnación. En cuanto a Merlin, que lleva la toca en forma de boina típica de eruditos y médicos, extiende su brazo derecho con la palma de la mano hacia afuera indicando actitud de rechazo, aunque dicho gesto resulta atenuado por la posición encorvada del cuerpo. Dado que esta gestualidad no cubre los contenidos específicos del debate, la cartela complementa la expresión visual: *Como Merlin razoava con o judeu alfaq en feito de Santa Maria*. Éste es un caso de estricta complementariedad entre imagen y leyenda, la que no manifiesta algo ya percibido en el cuadro. Lo mismo ocurre en la segunda miniatura, en la que Merlin aparece en actitud de oración. La leyenda resume el retórico texto poético que abarca 23 versos (v. 38-60), a la par que aclara el contenido de la pintura: *Como Merlin rogou Santa Maria que nacesse o fillo do judeu o rostro atras*. En cuanto a Caifás, ahora presenta su mano derecha con el índice en dirección horizontal, gesto típico del orador, del profesor, del profeta, de todos aquellos genéricamente empeñados en una labor docente²⁹. El gesto de la mano izquierda, brazo plegado y palma hacia afuera, indica aceptación de la actitud adoptada por Merlin, entendida como reconocimiento a quien no puede aportar nuevos argumentos racionales. La gestualidad de ambos personajes se relaciona con el análisis textual que Carpenter propone cuando afirma que si Merlin hubiera triunfado sobre su rival en base a argumentos racionales, la Virgen no tendría cabida, pues hasta ese momento es objeto pasivo del debate³⁰.

Los últimos 25 versos (62-84) contienen la acción dramática propiamente dicha. El tercer cuadro muestra el nacimiento del niño con la cabeza hacia atrás. La iconografía de la escena responde casi literalmente a la fórmula del Nacimiento de la Virgen, expuesta en el primer cuadro de la *Cantiga* 80. Como Santa Ana, la madre está recostada y asistida por comadronas que llevan tocas prácticamente idénticas a las del modelo, incluso como en éste, la mujer con toca cilíndrica presenta al niño. En cuanto a las divergencias, más allá del agregado poco significativo de una tercera asistente, los gestos de las mujeres, brazos separados y palmas hacia afuera, expresan la sorpresa ante la deformidad³¹. Por otra parte, a diferencia de la infanta envuelta en ceñidos pañales de la *Cantiga* 80, el niño está totalmente desnudo. La desnudez, aunque se trate de un lactante es absolutamente impensable para el personaje dominante en las *Cantigas*, Santa María, cuyo atributo esencial es la virginidad. Por otra parte, el pequeño judío está desnudo al igual que Adán y Eva antes del pecado original (Génesis, 2, 25). Su imagen alude no sólo a la inocencia propia del recién nacido, sino también a que el infante queda eximido de la culpa del padre de negar la Encarnación. En consecuencia, el niño se convierte en referente válido de la posterior actividad misional de Merlin.

El cuarto cuadro transcribe en imágenes lo escrito en tres versos (78-80): *Porem seu padre matar / o quis logo que naceu / mas Merlin o fez guardar*. En esta escena la dinámica gestual de los cinco personajes se diversifica y la acción dramática alcanza su culminación en la arcada de la izquierda. En el extremo, la madre aterrada se lleva ambas manos a la cara en un gesto de extrema conmoción ante el inminente infanticidio. Merlin lo evita, apoyando su mano derecha, con el brazo tendido, sobre el hombro de Caifás, en tanto que su izquierda arrebata al niño, en el momento en que el padre, le aferra un bracito. Este gesto recuerda a los sicarios de Herodes que en la iconografía de la Matanza de los Inocentes asesinan a infantes desnudos arrebataados a las madres desesperadas. Aquí el inocente es rescatado en tanto que el lamento de la madre evoca a esa mujer de Rama, "Raquel que llora a sus hijos", mencionada en el evangelio de San Mateo, citando a Jeremías (43, 15), en el pasaje en que describe la Matanza (2, 18).

La peculiar valoración del inocente mediante imágenes inspiradas en la iconografía tradicional lo relaciona con sugerencias que vinculan simbólicamente la muerte de los infantes con la muerte de Cristo provocada por los judíos³². Por otra parte, esta acusación, repetida en los textos cantigueiros³³, constituye una de las valoraciones negativas de los judíos arraigada en vastos sectores sociales, incluyendo la corte alfonsí. La tensión dramática de esta escena resultante del entrelazamiento de gestos y significados, se acentúa con el gesto de rechazo de Caifás ante la intervención del mago, pero disminuye con la actitud expectante de los dos asistentes secundarios. Es evidente que el contenido de esta miniatura excede con creces el de la breve referencia literaria.

Los tres últimos versos del texto (82-84) rezan: *e polo judeus tirar / de sue erro, pois creceu / con el os convertia*. Para ellos se han dispuesto dos cuadros: uno para ilustrar el proceso de conversión, el otro muestra la purificación final determinada por el acto bautismal no mencionado en el texto.

La cartela del quinto cuadro, describe sintéticamente lo que allí sucede: *Como Merlin convertia os judeos con auele judeicyo*. Tanto Carpenter³⁴, como Menéndez Pidal³⁵ al referirse a esta cantiga localizan la escena en una sinagoga, pero sin argumentar tal afirmación. Al respecto observamos que el quinto es el único cuadro enmarcado por tres arcadas, duplicadas además en un segundo plano, lo que lejanamente evoca la profusión de columnas de sinagogas de época almohada, como Santa María la Blanca de Toledo³⁶. Sobre las arcadas, en lugar de construcciones que evocan la arquitectura gótica³⁷ se extiende una angosta franja parietal limitada por un alero de tejas, con una curiosa decoración lineal, única en toda la serie de miniaturas, que acaso sea una estilización de letras hebreas.

A estas peculiaridades arquitectónicas se suman las lámparas, que ornamentan casi la mitad de las iglesias ilustradas en las *Cantigas*³⁸. Normalmente se representan una o dos lámparas excepto en la cantiga que estudiamos y en el segundo cuadro de la *Cantiga* 9, escenificado en la iglesia del Santo Sepulcro de Jerusalén. En ambos casos el número de lámparas se eleva a cuatro, por lo que estamos en presencia de un recurso intertextual

para caracterizar edificios singulares. En definitiva, mediante imágenes ajenas a las fórmulas empleadas en el resto de las ilustraciones, se visualiza la alteridad arquitectónica de la sinagoga.

En lo concerniente a los personajes se reaviva el debate tal como lo expresaban las imágenes del primer cuadro. Caifás³⁹ retoma el gesto que alude a su autoridad teológica, en tanto que Merlin persiste en su actitud de rechazo, aunque con dos matices divergentes relacionados entre sí. Su cuerpo está ahora totalmente erguido, con lo que su gesto adquiere mayor vigor y una mano, remedando la mano de Caifás apoyada sobre un libro, se posa sobre la cabeza del niño, ya crecido y de marcado perfil semítico. El niño, prodigio desde el punto de vista físico, se convierte en sustento testimonial del discurso conversionista de Merlin⁴⁰. Es interesante observar cómo se describe visualmente el proceso de conversión. Por empezar, no todos los asistentes al debate llevan el bonete cónico distintivo de acuerdo a lo prescrito por las Partidas⁴¹. Esta disparidad puede significar de parte de algunos concurrentes cierta indiferencia a los preceptos legales judíos, producto de una convivencia interesada con las otras comunidades, o que algunos de ellos, en concordancia con el expresivo gesto de orante del personaje más próximo a Merlin, están dispuestos a convertirse sin más trámite. A la izquierda de Caifás, dos personajes tocados se miran entre sí, en actitud dubitativa, en tanto que los restantes dirigen sus miradas directamente al predicador. Esta divergencia en la dirección de las miradas introduce también un factor temporal en el cuadro, por cuanto la duda de los personajes ubicados en el extremo izquierdo, puede implicar la primera etapa del proceso de conversión que culmina con el bautismo del cuadro siguiente.

La sexta escena tiene lugar en una iglesia. Ante la imagen sedente de María con el Niño en el regazo, instalada sobre el altar, se cumple el rito bautismal. Como era habitual en la época, tratándose de un adulto, éste se introduce desnudo en una enorme pila bautismal, generalmente de cerámica como en otras miniaturas de las *Cantigas*⁴². Aparentemente aquí se bautiza a una mujer, acaso la madre del *judeicyo* que junta sus manos en actitud de oración, gesto que también le permite cubrirse los senos, ya que éstos descubiertos son signos de lujuria⁴³. María, hasta aquí objeto pasivo de los discursos textual y visual aparece por primera vez como estatua de altar, en tanto que Merlin y el niño están ausentes.

Aparte de los acercamientos a la realidad material y funcional de edificios como la sinagoga y la farmacia, ya apuntados, es posible establecer entre las partes constitutivas del discurso en imágenes algunas correspondencias, que conducen a vislumbrar, por lo menos en esta *Cantiga*, principios de retórica visual. En primer término, observamos relaciones entre pares de cuadros extremos, 1 y 2, 5 y 6. Los dos primeros transcurren en una tienda ciudadana, en un espacio definidamente profano y además público. Los cuadros 5 y 6, si bien se localizan en espacios públicos/diferentes, éstos tienen en común un carácter esencial, la sacralidad. También se dan otras correspondencias específicas. Por ejemplo, los cuadros 1 y 5 tienen en común la visualización del debate pero con una

diferencia, en el primer cuadro la disputa se verifica en un espacio laico, en el quinto es un espacio sacro. En el segundo cuadro el debate se ha interrumpido y Merlin implora a María. En el sexto, a pesar de la obcecación de Caifás, un judío se convierte, y la Virgen, imagen mental de Merlin implorante, se materializa en una forma canónica de la escultura gótica, la que le legitima el acto bautismal y también la tortuosa historia narrada en los dos cuadros centrales. Si no se incluyera la imagen del altar mariano, subsistiría la duda de si la escena no representaría el *mikvah*, baño prescrito por el judaísmo para eliminar impurezas de carácter religioso⁴⁴.

Entre los espacios públicos, profano y sacro de los cuadros 1-2 y 5-6 respectivamente, se intercala el espacio privado de los cuadros centrales, 3-4. Dicho espacio está impregnado de un cierto grado de sacralidad merced a los referentes iconográficos evocados: el Nacimiento de la Virgen y la Matanza de los Inocentes. En este espacio, en oposición al mayor o menor estatismo de las escenas restantes, se logra, como demostramos, la culminación dramática del relato.

En consecuencia, la acción narrativa visual pasa de un espacio público a un espacio privado sacralizado de modo indirecto, para concluir en dos espacios esencialmente sacros, de los cuales, el último, por lo menos desde el punto de vista cristiano, tiene un grado de sacralidad mayor que el de la sinagoga. Ninguna de estas localizaciones están contenidas en el texto literario, ni siquiera la iglesia donde tiene lugar el bautismo pues la *Cantiga* concluye con una mera referencia a la conversión de judíos (v.84). Es así que el sexto cuadro funciona como expresión confirmatoria de conversiones promovidas por Merlin y como apéndice necesario del texto.

Los aspectos retórico-visuales observados, se enlazan a su vez con los protagonistas, Caifás y Merlin. Por ejemplo, el debate racional del primer cuadro, es reemplazado en el segundo cuadro por la imagen implorante de Merlin que alude al irracionalismo de la fe. En el tercer cuadro asistimos al nacimiento de un niño, el mismo que en el cuadro siguiente está a punto de ser matado por su propio padre. Nuevamente razón y fe se insertan en las imágenes interactivas de los cuadros finales.

Antes de exponer las conclusiones acerca de la problemática y de los resultados del debate teológico desde el punto de vista de las imágenes, es necesario considerar un detalle del texto poético no advertido por Carpenter en su artículo⁴⁵. En la gran mayoría de las *Cantigas*, por lo menos la última estrofa, contiene la declamatoria alabanza a la Virgen de los personajes involucrados. En la última estrofa de la *Cantiga* 108, apenas tres versos a los que corresponden otras tantas miniaturas, no encontramos alabanza alguna. Esta situación se refleja en el último cuadro, donde no hay ningún personaje en actitud de alabanza. Tampoco están Merlin, aparente triunfador, ni el niño con la cabeza anormalmente girada. Esto último requiere un intento de explicación. Si bien en muchas *Cantigas*, aún tratándose de grandes pecadores, éstos son resucitados o recuperan salud, movilidad, miembros mutilados, ojos arrancados, etcétera, por la acción milagrosa de la virgen María, el niño judío, a pesar de ser eficaz apoyo de la actividad conversionista

de Merlín, no goza de tal beneficio. Creemos que este final inusitado está relacionado con la ambigüedad intrínseca del milagro narrado, en el que un *fillo de Sathanas* (v.75) solicita, y es escuchado, un castigo poco compatible con una caracterización de la Virgen como *Dona en muis piadosa seer, Semor en toller coitas e doores* (*Cantiga* 10, vs. 6-7). El mago Merlín, devoto de María, ante la imposibilidad de contrarrestar el racionalismo de su rival, provoca un milagro cuyo resultado es equiparable al de un hechicero que desea castigar a su enemigo. Esa ambigüedad, por otra parte, está enlazada con el juego de poderes informales expuestos a través de las miniaturas. Son poderes encarnados por personajes actuantes tanto en la corte como en otros niveles sociales: judíos eruditos de extracción diversa, magos, niños, etcétera. Dichos poderes se gestan paralelamente a los poderes institucionalizados y apuntan a canalizar aquello que permanece más o menos oculto, aquello que exige una reivindicación aparentemente rechazada por el poder oficial. Con respecto a éste, los poderes informales no son estrictamente entidades antagónicas, sino que entre ambas órbitas existe una tensión dialéctica permanente de intensidad variable según épocas y circunstancias⁴⁶. Este esquema conceptual posibilita dilucidar algunos significados de la *Cantiga* 108, en relación con sus dos protagonistas. El tema de los judíos en España en la época de Alfonso el Sabio es por demás complejo y controvertido, y su tratamiento a fondo excede obviamente los límites de este estudio. En el rey sabio se da una actitud ambigua con respecto a los judíos. Por un lado el reconocimiento a las contribuciones científicas, legales, culturales en general, por el otro, según Bagby⁴⁷, sus prejuicios, temores, expresados en las *Cantigas* y confirmados legalmente en las *Siete Partidas*. El autor citado propone clasificar los treinta casos en que aparecen judíos en los textos de las *Cantigas*, en cinco categorías, entre las que puede haber algunas superposiciones. A la categoría de "archienemigos" Bagby adjudica quince casos, pero solamente en cinco el judío participa de la acción narrativa y en consecuencia aparece representado en las correspondientes miniaturas. En los diez casos restantes los judíos son meros referentes poéticos, que no participan de la acción. Por ejemplo, el caso del labrador que *...Començou a Madre a chamar / do que na cruz mataron os judeus* (*Cantiga* 22, vs. 17-18). El trabajo de Bagby, aun cuando se limita al campo literario, abre el campo para la investigación de imágenes de judíos "agentes", como el Caifás de la *Cantiga* 108, a quien este autor, extrañamente coloca entre los cuatro casos que integran la categoría de servidores de Satán⁴⁸. El mago Merlín es un personaje complejo, una especie de converso, que a pesar de su ascendencia satánica, defiende uno de los principios fundales del cristianismo. No sabemos si las *Profecias de Merlín*, uno de cuyos pasajes ha sido considerado acertadamente como fuente de la *Cantiga* 108, fueron conocidas en su totalidad en la corte alfonsí, pero se ha observado⁴⁹ que en los primeros folios el mago proclama su ortodoxia al expresar que el mayor gozo humano es la contemplación de Jesucristo en el paraíso. Por otra parte, en las miniaturas Merlín viste como uno de los tantos eruditos que pululaban en la corte y que en buena medida contribuyeron a la magna obra escrita promovida por el rey Sabio. A pesar de su origen

demoniaco, Merlin es devoto de la Virgen, salva al niño de la muerte y finalmente triunfa sobre Caifás. Pero esta reivindicación tiene un límite, su ausencia en la última miniatura. En una calle implora a María, pero no puede expresarle su agradecimiento y alabanza, como es norma en la iconografía cantigueira, ante el altar mariano. Merlin tuvo acceso a la sinagoga, pero no a la iglesia. Esta caracterización no puede eludir reminiscencias de la controvertida personalidad de Alfonso, en algún momento acusado de "haber creado una nueva religión".⁵⁰ A esta acusación debieron contribuir los contenidos de libros producidos bajo su patronazgo como *Los libros del saber de Astronomía*, el *Lapidario*, el *Setenario* y la traducción castellana de un famoso libro sobre materias astrológicas y mágicas, *Picatrix*. A través de ellos se percibe con mayor o menor evidencia según los casos, la fluidez de los límites entre ciencia, magia y religión.⁵¹

Ni el texto ni las imágenes señalan la conversión de Caifás, pero éste a diferencia del mago, tiene acceso al espacio sacro adecuado para su predicación. Si de acuerdo con nuestra hipótesis, no todos los judíos asistentes a la sinagoga en la quinta miniatura se convierten, Caifás habría obtenido un triunfo parcial, aunque tanto en la farmacia como en el templo mantiene la apostura de quien defiende firmemente su ideario, lo que resulta confirmado en el último cuadro al no ser él quien recibe el bautismo. Por otra parte, tanto texto cuanto imagen, lo eximen de castigo a pesar de las prescripciones de las *Partidas*.⁵²

Por consiguiente, ni Caifás ni Merlin son triunfadores absolutos, pero mediante la presencia y también la ausencia de sus respectivas imágenes en espacios y circunstancias diversos, reivindican unos poderes informales que si bien desempeñaron un papel decisivo en lo que genéricamente podemos denominar cultura alfonsí, fueron asimismo uno de los puntos de apoyo de la reacción activada por Sancho IV con el auxilio de buena parte de la iglesia y de los sectores nobiliarios. Aparte del alto grado de invención narrativa desplegado en estas miniaturas, cabe preguntarse quién fue el responsable de las sutilezas que revela la lectura de las imágenes. Si tal preceptor existió realmente, se trataría de alguien -¿sería acaso el mismo Alfonso?- consciente de las tensiones que caracterizan las relaciones entre poderes institucionalizados e informales.

En consecuencia, en las miniaturas se plantea un debate cuyo contenido específico no podríamos develar si careciéramos de texto y cartelas. Si bien la existencia de estos tres elementos junto a la música constituyen un todo, lo cierto es que el texto pictórico plantea un verdadero debate entre poderes informales, lo que de algún modo se aproxima a una realidad vigente en la corte alfonsí, mucho más que los contenidos legendarios de la poesía. A dicho acercamiento contribuyen no sólo los testimonios inmediatos de la realidad cotidiana, como la tienda y en menor medida la sinagoga, sino también un discurso de imágenes, en el que las relaciones entre las partes constitutivas, las sucesivas miniaturas, demuestran la existencia en esta cantiga de una retórica visual que contribuye a develar aspectos sugerentes del conflictuado contexto socio-cultural del reino castellano-leonés en los últimos años de la vida de Alfonso el Sabio.

NOTAS

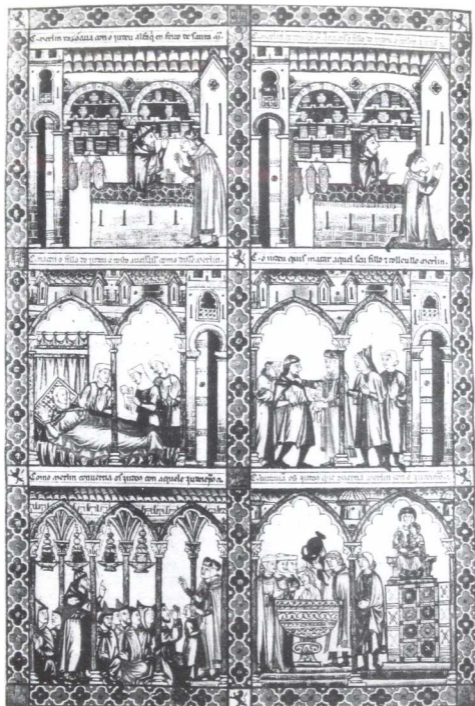
- ¹ **Carpenter, Dwayne E.** "A sorcerer defends the Virgin: Merlin in the Cantigas de Santa María", en: *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, V (1993), pp. 5-24.
- ² Las miniaturas de la *Cantiga* 108 son tratadas de modo descriptivo en **John E. Keller** y **Richard D. Kinkade**, *Iconographie in medieval spanish literature*, Lexington, University of Kentucky Press, 1984, p. 39.
- ³ Sobre cuestiones generales acerca de la magia medieval, aún mantiene vigencia la obra de **Thorndike, Lynn**, *A history of magic and experimental science during the first thirteen centuries of our era*, New York, Mac Millan, 1923. De la bibliografía reciente destacamos: **Cardini, Franco**, *Magia, brujería y superstición en el occidente medieval*, Barcelona, Península, 1982; **Kieckhefer, Richard**, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989; **Flint, Valerie J.**, *The rise of magic in early medieval Europe*, Princeton, Princeton University Press, 1991.
- ⁴ **Flint, V.L.**, *op. cit.*, p.13 ss.
- ⁵ *Ibidem*, p. 22.
- ⁶ *Ibidem*, p. 17.
- ⁷ *Ibidem*, p. 32 ss.
- ⁸ *Ibidem*, p. 21.
- ⁹ **Kieckhefer, R.**, *op. cit.*, p.10.
- ¹⁰ **Cardini, F.**, *op. cit.*, p. 47; **Kieckhefer, R.**, *op. cit.*, p. 12.
- ¹¹ **Kieckhefer, R.**, *op. cit.*, p.12.
- ¹² Citas de las *Siete Partidas* según, *Los códigos españoles concordados y anotados*, ts. II-IV, *Siete Partidas*, Madrid, Antonio de San Martín, 1872.
- ¹³ Existe un tercer códice cuya ilustración consiste en viñetas de músicos, al final de cada una de las cantigas de loor (El Escorial, b. I.1.)
- ¹⁴ Citas de las *Cantigas* según Alfonso el Sabio, *Cantigas de Santa María*, (Walter Mettmann, editor), Madrid, Castalia, 1986-1989.
- ¹⁵ Alusiones a la literatura artúrica, se registra en la península ibérica desde las últimas décadas del siglo XII. Ver **María Rosa Lida de Malkiel**, "Literatura artúrica en España y Portugal", en: *Estudios de Literatura española y comparada* (Roger Sherman Loomis, editor), Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp.134-148.
- ¹⁶ **Carpenter, D.**, *op. cit.*, p.7, n° 3; **Liendo Fuentes, Rosalba**, "Las transformaciones del personaje de Merlín", en: *Voces de la Edad Media*, (Concepción Company y otros, editores), México, UNAM, 1993, pp.169-178. Sobre la familiaridad de Alfonso X con las profecías de Merlín en general, **Bohigas, Pedro**, "La visión de Alfonso X y las profecías de Merlín", en: *Revista de Filología Española*, 25 (1941), pp. 383-398.
- ¹⁷ **Carpenter, D.**, *op. cit.*, p.19 ss.

- ¹⁸ Existe una edición reciente, *Les prophesies de Merlin* (Cod. Bodmer 116), (Anne Berthelot, a cargo de edición, introducción y glosario), Cologny-Gêneve, Fondation Martin Bodmer, 1992.
- ¹⁹ Carpenter, D., *op. cit.*, p. 24.
- ²⁰ *Ibidem*, n° 7 discute la etimología de la palabra “alfaqui”.
- ²¹ *Ibidem*, p. 8, trata distintos aspectos de este debate, que se inscribe en una larga tradición judeo-cristiana, con apoyo bibliográfico actualizado. En la disputa que tuvo lugar en Barcelona, en 1263, una de las más importantes entre judíos y cristianos durante la Edad Media, un contemporáneo de Alfonso, Moisés ben Nahman (Nahmenides) declara que una de las razones para rechazar la Encarnación reside en que no puede fundarse en explicación natural alguna. Acerca de las complejas recalificaciones de Alfonso X con los judíos: Bagby jr., Albert, “The jew in the Cantigas of Alfonso el Sabio”, en: *Speculum*, 46 (1971), p. 670-688; Carpenter, Dwayne E., “Jewish-Christian social relations in Alphonse Spain”, en: *Florilegium Hispanicum* (John S. Geary, editor), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 61-70; Romano, David, “Los judíos y Alfonso X”, en: *Revista de Occidente*, 43 (1984), pp. 203-217; Ratcliff, Marjorie, “Judíos y musulmanes en la jurisprudencia medieval española”, en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX-3 (1985), pp. 423-438; Valdeón, José, “Alfonso X y la convivencia cristiano-judío-islámica”, en: *Estudios Alfonsois* (José Mondejar y Jesús Montoya, editores), Granada, Facultad de Filosofía y Letras-Instituto de Ciencias de la Educación, 1985, pp. 167-177; Ratcliff, Marjorie, “Judíos y musulmanes en las Siete Partidas de Alfonso X”, en: *Actas del Congreso Internacional: Alfonso X el Sabio, vida, obra y época*, Madrid, Sociedad Española de Estudios Medievales, 1989, pp. 237-258; Bagby jr., Albert, “The figure of the jew in the Cantigas of Alfonso X”, en: *Studies on the Cantigas de Santa María* (Israel J. Katz y John E. Keller, editores), Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, pp. 235-245; Walsmisley Santiago, Olga, “Alfonso el Sabio’s attitude towards moors and jews as revealed in two of his works”, en: *Bulletin of the Cantigueirs de Santa María*, VI (1994), pp. 30-41.
- ²² Estas miniaturas son un verdadero documento de un aspecto esencial de la vida urbana e integran una tipología cuyas variantes están registradas en otras imágenes de las *Cantigas* números 9, 25, 41, 62, 88, 105, 116, 161, 172, 173, 305, etcétera. Acerca de detalles de dichas variantes, Menéndez Pidal, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, pp. 86 y 198 ss. A propósito del “físico especioso”, *ibidem*, p. 160, cita de Ballesteros Beretta, Antonio, *Sevilla en el Siglo XIII*, Madrid, 1913, documento n° 137. Carpenter, D., *A sorecer...*, p. 8, cree que se trata de la tienda de un farmacéutico, aunque en n° 5 admite que podría tratarse de un *medical practitioner*.
- ²³ García Guillen, Diego y José Luis Peset, “La medicina en la Baja Edad Media latina”, en: *Historia Universal de la Medicina* (Pedro Lain Entralgo, editor), p. 345. El matraz, conteniendo orina, es atributo de los médicos.

- ²⁴ Un caso similar de profundización espacial se da en el cuadro sexto de la *Cantiga* 140, tratado en Corti, Francisco, "Imágenes de tafures y tafurerías en las *Cantigas de Santa María*", ponencia presentada al V Congreso Argentino de Hispanistas, Mar del Plata, mayo de 1995, a publicarse en Actas.
- ²⁵ Garnier, Francois, *Le langage de l'image au Moyen Age*, Paris, Le Léopard d'or, 1990, p. 167.
- ²⁶ Según las *Partidas*, 7. XXIV, XI, los judíos deben distinguirse mediante una señal colocada en la cabeza.
- ²⁷ Bagby, A. *The figure of the jew...*, p. 236; Carpenter, D., *Jewish-christian social relations...*, p. 65 ss.
- ²⁸ No es casual que en correspondencia a esta división, dos de las obras más importantes del famoso médico catalán Arnau de Vilanova (1238-1311) se titulen *Speculum Medicinae* y *Breviarium practicae*. Arnau también es autor de un tratado sobre brujería, al respecto Kieckhefer, *op. cit.*, p. 85.
- ²⁹ Garnier, F., *op. cit.*, p. 170.
- ³⁰ Carpenter, D., *A sorcerer...*, p. 13.
- ³¹ Garnier, F., *op. cit.*, p. 223.
- ³² Goodich, Michael, "Il fanciullo come fulcro di miracoli e potere spirituale (XIII e XIV secoli)", en: *Potere carismatici e informali; chiesa e società medioevali* (Agostino Parravicini Bagliani y André Vauchez, editores)
- ³³ Por ejemplo en los textos de las *Cantigas*, 22, v. 18; 135, 36; 149, 45; 238, 21; 390, 22; 415, 22; 426, 8, etcétera.
- ³⁴ Carpenter, D., *A sorcerer...*, p. 16.
- ³⁵ Menéndez Pidal, G., *op. cit.*, 176. Keller, J. y R. Kinkade, *op. cit.*, p. 40, erróneamente se refieren a una iglesia cristiana.
- ³⁶ Dos arcadas paralelas, similares a las de la *Cantiga* 108, aparecen en la *Cantiga* 6, cuadros 3-5 enmarcan la casa de un judío que mata a su propio hijo, luego resucitado por la Virgen.
- ³⁷ Sobre la significación de las arquitecturas góticas que enmarcan las miniaturas, Corti, Francisco, "Resignificación de la imagen clásica en la miniatura de presentación del Códice Rico", en: *Actas del X Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Madrid, UNED, 1994, p. 41 ss.
- ³⁸ Aunque las lámparas, como lo demuestran las *Cantigas*, no son objetos ornamentales privativos de las sinagogas, D. Carpenter, *A sorcerer...*, n° 25, cita varios ejemplos reproducidos en libros que tratan sobre manuscritos hebreos ilustrados.
- ³⁹ Keller, J. y R. Kinkade, *op. cit.*, p. 40, en la descripción del quinto cuadro de la miniatura, caracterizan al personaje como un rabino pero creemos que nuestro análisis gestual, conduce a identificarlo con Caifás, tal como sostiene Carpenter, D., *A sorcerer...*, p. 16.
- ⁴⁰ Goodich, M., *op. cit.*, p. 42, se refiere al *Zohar*, libro cabalístico, cuyo presunto autor, Moisés de León, integrante de la comunidad judía de Avila, cuenta que en dicha

ciudad vivía un niño prodigio de siete años que tenía la capacidad de responder a todas las preguntas que se le formularan. La fecha del *Zohar* es aproximadamente 1280-1286, es decir la misma época en la que se ilustran las *Cantigas*. El niño allí descrito no es deforme, pero las coincidencias geográficas y cronológicas son sugestivas, teniendo en cuenta que en la miniatura el niño enfrenta al auditorio en una actitud que también puede leerse como la de un intercambio de preguntas y respuestas, que avalarían la predicación de Merlín.

- ⁴¹ *Supra*, n° 26.
- ⁴² Una pila similar muestran los bautismos de dos judíos en las *Cantigas* 89 y 107, en ambas, el sexto cuadro, delante de un altar mariano.
- ⁴³ Corti, Francisco y Ofelia Manzi, "Cuerpo y sexualidad en las miniaturas de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio", en: *Temas Medievales*, 3 (1993), p. 129.
- ⁴⁴ Carpenter, D., *Jewish-Christian social relations...* p. 65; ver *supra* n° 42.
- ⁴⁵ Carpenter, D., *A sorcerer...*
- ⁴⁶ Vauchez, André, "Introducción", *Poteri carismatici...* (ver *supra* n° 32).
- ⁴⁷ Bagby, A. *The jew...*, p. 243.
- ⁴⁸ Bagby, A. *The jew...*, p. 679 y *The figure...*, p. 239.
- ⁴⁹ Berthelot, A., *Les prophetes...*, Introducción, p. 11, advierte esta ortodoxia en un pasaje del folio 6 v., del manuscrito Bodmer.
- ⁵⁰ Domínguez Rodríguez, Ana, "La miniatura en la corte de Alfonso X", Madrid, en: *Historia* 16, 1992, p. 14.
- ⁵¹ Sobre las relaciones de Alfonso X con la magia y astrología: García Solalinde, Antonio, "Alfonso X astrólogo", en: *Revista de Filología Española* 13 (1926), p. 350-356; Numemaker, John H., "In pursuit of the sources of the Alphonsine Lapidarium", en: *Speculum*, 14 (1939), pp. 483-489; Kahane, Henri y René y Angelica Pietrangeli, "Picatrix and the talisman", en: *Romance Philology*, XIX-4 (1966), pp. 573-594; Kieckhefer, R., *op. cit.*, p. 133.
- ⁵² 7. XXVIII. VI, establece que: "Judíos o moros... que ninguno de ellos non sea osado denostar a Nuestro Señor Jesu Chisto, en ninguna manera que pueda ser, nin a Santa María su madre, nin a ninguno de los otros Santos, nin fazer ninguna cosa de fecho contra ellos..."; en cuanto a la pena, dice que serán "... judíos y moros escarmentados en cuerpo y bienes...". Es evidente que una manera de denostar, lo que es lo mismo que injuriar de palabra, es negar la Encarnación como Caifás en esta *Cantiga*.



5. Cantigas de Santa María. Cantiga nº 108. Biblioteca El Escorial.



6. Cantigas de Santa María. Cantiga n° 80. Biblioteca El Escorial.



7. "Matanza de los inocentes" (fragmento), Panteón de los Reyes, León.