

RETÓRICA VISUAL EN EPISODIOS BIOGRÁFICOS REALES ILUSTRADOS EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA *

FRANCISCO CORTI
Universidad de Buenos Aires

1. INTRODUCCIÓN

En un trabajo anterior¹ intentamos aproximarnos a la retórica visual que percibíamos en la composición de las miniaturas de tres cantigas, 99, 181 y 185, cuyas temáticas eran los conflictos bélicos en Andalucía, en tiempos de Alfonso X. En la ocasión nos ocupamos de algunos tópicos recurrentes como la imagen marial, la caracterización de moros, la vista panorámica de ciudades, etc. También destacamos figuras de palabras o de pensamientos (*exornationes verborum et sententiarum*) del discurso de la retórica clásica, trasladadas, analogía mediante, a la narración visual. Entre ellas enumeramos: *repetitio*, *transitio*, *distributio*, *descriptio* y *notatio*.

En 1981, Maguire² demostró la transposición de figuras retóricas de la oratoria sagrada bizantinas –descripción, antítesis, hipérbole y lamentación– a las imágenes producidas en el mismo medio. El caso de las Cantigas es diferente, pues el ilustrador cuenta con un número prefijado de cuadros, seis o doce, de dimensiones constantes, que corresponden a poesías de longitud diversa. Por ejemplo, la 115 de 355 versos abarca doce cuadros, al igual que las 5, 15 ó 25, que tienen aproximadamente la mitad de versos. A la 9 con 175 versos le corresponden seis cuadros, los mismos que, por ejemplo, a la 207 sólo 20.

Es indudable que ante estas circunstancias, el miniaturista o en algunos casos el mentor, además de seleccionar los pasajes más adecuados a la narrativa en imágenes, debe extremar sus recursos para alcanzar un relato coherente y adecuado y en este sentido, la retórica visual, es un medio que puede contribuir eficazmente a dichos propósitos, mediante recursos típicos de la expresión visual, como la centralidad o las imágenes mayestáticas. Otro factor retórico importante en el caso de las Cantigas,

* El presente artículo forma parte del trabajo pluridisciplinar que se lleva a cabo sobre “Orden y composición del Cancionero Marial de Alfonso X” entre profesores de la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Granada, acogido al Convenio vigente entre ambas Universidades.

1. F. CORTI, “La guerra en Andalucía: Aproximación a la Retórica Visual de las Cantigas de Santa María”, en *El Scriptorium alfonsi: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”*, coordinado por Jesús Montoya Martínez y Ana Domínguez Rodríguez, Madrid, Editorial Complutense, Cursos de Verano. 1999, pp. 301-326.

2. MAGUIRE, Henri, *Art and Eloquence in Byzantium*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

es la *dispositio*, que en este caso puede ser definida como el ordenamiento de los cuadros de modo adecuado a los fines perseguidos o, en otras palabras, que cada uno de ellos esté ubicado en el lugar preciso, “*in certo loco*”³.

La *dispositio*, además de las figuras retóricas, será un factor esencial en el estudio que desarrollaremos a continuación, especialmente considerando que trataremos episodios biográficos relacionados con la familia real. Al respecto advertimos que en el códice To, que contiene las cien primeras cantigas y cuyo manuscrito original está perdido⁴, la única presencia real es la de Alfonso X y apenas en el epílogo. En la segunda centena de cantigas es mayor la presencia del rey Sabio. Estas primeras doscientas cantigas están ilustradas en el códice T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial. Pero es en las doscientas últimas donde se acentúa el protagonismo de Alfonso: 200, 209, 235, 257, 299, 328, 345, 348, 366, 367 y 368. Sería esta acumulación índice de la mayor presencia de Alfonso en la redacción de las Cantigas y de su probable autoría de alguna de ellas? Lamentablemente no estamos en condiciones de proporcionar una respuesta. De todos modos solo cuatro, 209, 235, 257 y 299, han sido ilustradas, a veces parcialmente, en el inacabado códice de la Biblioteca Nacional de Florencia, m.s. B.R. 20. En el mismo códice hay otras dos cantigas ilustradas por un pintor verdaderamente inexperto: la 252 que cuenta una enfermedad de la reina Beatriz de Suabia y la 292, referida a un prodigio operado con un anillo colocado en una estatua de Fernando III, padre de Alfonso X. A ambas les dedicaremos un breve comentario al final del presente estudio.

2. CANTIGA 18 (fg. 1)

Esta cantiga es la única que contiene un episodio biográfico que en realidad no concierne directamente a la realeza, sino a un curioso milagro en cuyo epílogo (vv. 80-87) participa Alfonso. Se refiere a una mujer, que a través de los gusanos de seda producía telas que por la eventualidad de la producción y su procedencia exótica –había sido introducida por los musulmanes en España–, eran una de las más estimadas y costosas, razones por las cuales se destinaban especialmente a vestidos regios y señoriales⁵.

3. “*Rethorica Ad Herennium*”(en adelante *Ad Her.*), citas según, CICERO, *De ratione dicendi –Rethorica Ad Herennium*, (H. CAPLAN, editor), London-Cambridge, London University Press-William Heinemann, 1958.

4. La copia es c. 1300, Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 10069; ver, METTMANN, Walter (editor), en “Introducción” a, ALFONSO EL SABIO, *Cantigas de Santa María*, Madrid, Castalia, 1986, 1988 y 1989, t. I, p. 25. Citas de las CSM según esta edición.

5. MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, “Simbolismo de las vestiduras medievales”, en GARCÍA WEIDEMANN, Emilio y María Isabel MONTOYA RAMÍREZ (editores), *Moda y Sociedad*, Granada, Centro de Formación Continua de la Universidad de Granada, 1998, p. 437.

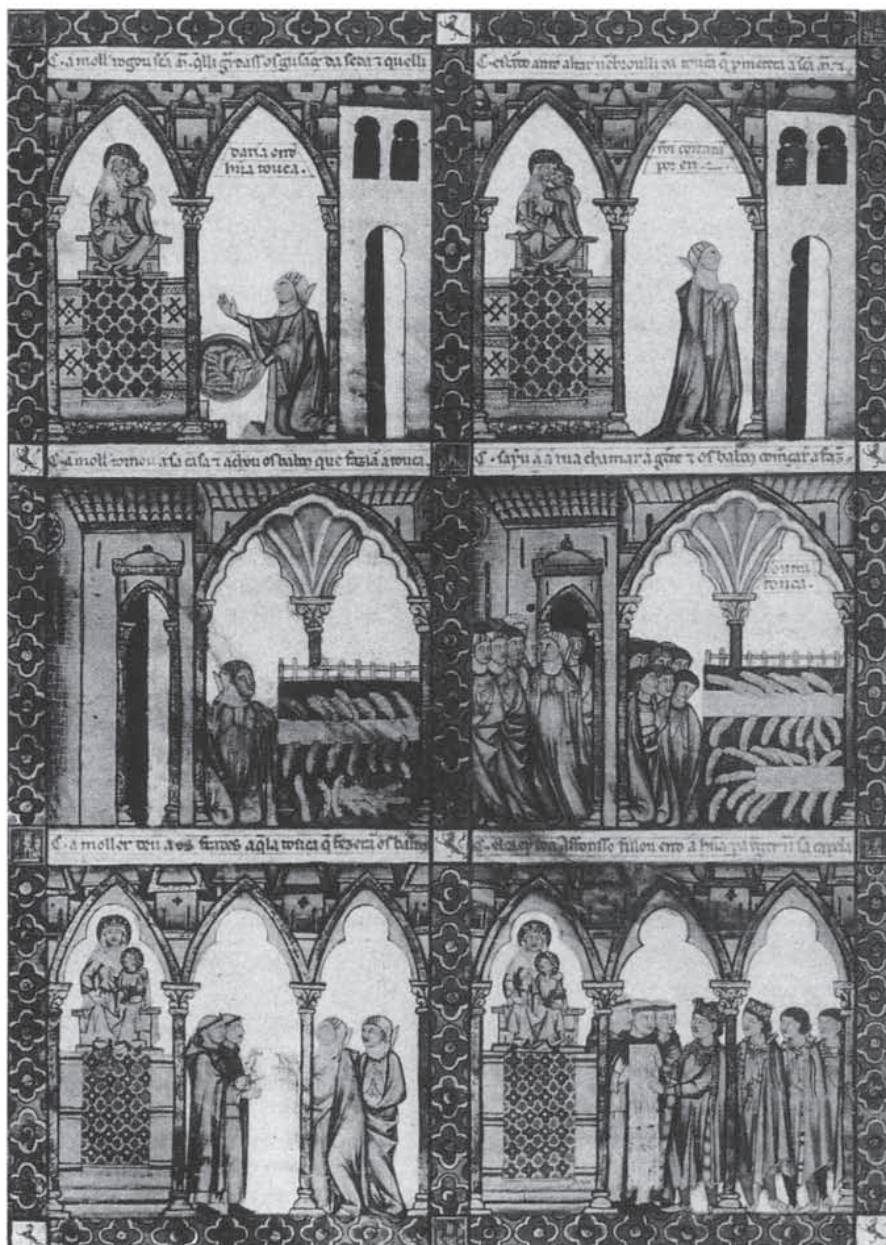


Fig. 1. Biblioteca El Escorial, ms. T.I.1, f. 30 v., cantiga 18.

Keller⁶ ha desarrollado un minucioso análisis descriptivo de las miniaturas al cual nos remitimos en primera instancia, pero no obstante procuraremos profundizar algunos aspectos del mismo desde un enfoque que puede encuadrarse dentro de principios de una retórica visual. Por ejemplo, estamos de acuerdo con dicho autor que el aumento de tamaño de los gusanos es un recurso válido al que recurre el pintor-narrador, pues si mantuviera la escala normal aquellos serían prácticamente invisibles. También es cierto que tal exageración puede ser percibida como una hipérbole retórica destinada a exaltar el valor de la sericicultura, sobre todo teniendo en cuenta que según la poesía, la destinataria de una de las tocas de seda producidas es la Virgen María, razón única y esencial de todo el Cancionero.

Los dos primeros cuadros transcurren dentro de un espacio sacro, delante del altar de la Virgen. Una mujer de Segovia al ver peligrar la producción de seda por la muerte de gran cantidad de gusanos, promete ofrendarle a María una toca, si ésta accede a su ruego de eliminar la mortandad. Ésta cesa, pero la mujer olvida la promesa, por lo que en el 2º cuadro la vemos alejarse presurosa del altar para cumplirla definitivamente. Las dos miniaturas abarcan los versos 17-45, por lo que alcanzan prácticamente la mitad de la poesía que consta de 85 versos.

Los cuadros 3º y 4º muestran el tinglado donde los gusanos, debido a la mediación marial elaboran su preciado producto. La mujer llama a sus vecinos para que sean testigos del milagro y a continuación, cuando éstos entran en la casa, se arrodillan en signo de reconocimiento y se sorprenden porque los gusanos están elaborando una segunda toca. Los dos últimos hechos están comprimidos en un único cuadro, el 4º, con el que llega la cubrirse hasta la penúltima estrofa.

De acuerdo a la disposición precedente a la última estrofa le están reservados los dos últimos cuadros. Según la poesía, una de las tocas, "*don Affons el Rei na sa capela trage*" (vv. 80-82) y ello se visualiza efectivamente en el último cuadro. Sin embargo, en el quinto, vemos a la mujer entregando la toca a dos frailes dominicos, ubicados bajo el arco central y delante del altar marial, identificados por su túnica blanca, capucha, cinturón de cuero, zapatos y el manto negro que solían llevar en ocasiones formales y fuera de sus conventos. Así la miniatura deviene documento, pues es muy probable que Alfonso confiara el cuidado de su propia capilla a una Orden cuyo fundador Santo Domingo de Guzmán (1170-1221), fue gran devoto de la Virgen⁷. Además, así consta en la prosificación castellana⁸ escrita al pie del folio

6. KELLER, John E., "The miracle of the divinely motivated silk-worms: cantiga 18", en *Hispanofilia*, 82 (1984), pp. 1-9; del mismo autor, "The threefold impact of the Cantigas", en *Studies on the Cantigas de Santa María, Art, Music and Poetry* (en adelante, *Studies on the CSM*), (Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa María, New York, November 1981), Madison, Hispanic Society for Medieval Studies, 1987, pp. 20 ss.

7. DE POSSADAS, Francisco, *Vida del Glorioso Padre y Patriarca Santo Domingo de Guzmán*, Real Convento de San Pablo de Córdoba, 1701, pp. 389 ss.

8. Sobre las prosificaciones castellanás de las Cantigas: KELLER, John E., "Las traducciones castellanas de las Cantigas de Santa María", en *Boletín de la Real Academia Española*, 54 (1974), pp. 221-293;

iluminado: "...e los gusanos labraron dos tocas, e la una dio la dueña a Santa María... e la otra puso en la orden de Santo Domingo. E ésta mandó el Rey poner en su capiella..." Los dominicos, ahora en número de tres, reaparecen en el arco central del 6º cuadro junto a Alfonso, quien examina la toca que ofrendará a su amada espiritual. La tela de seda, de color celeste, presenta en su parte superior el contorno de una imagen coronada, de pie, que creemos puede identificarse con la Virgen sosteniendo al Niño y en la mitad inferior, algunos pequeños círculos que conforman triángulos, típico motivo decorativo de las Cantigas, que en casos como éste podrían simbolizar la Trinidad. Dado que la presencia de los dominicos no está registrada ni siquiera en la leyenda que acompaña a la miniatura, estamos ante una *inventio* que puede relacionarse con el fervor marial de los dominicos. En la retórica clásica se define la *inventio* como la búsqueda de medios seguros y verosímiles para asegurar, en este caso, el éxito de la narración visual⁹. Por otra parte, los dominicos gozan de una privilegiada centralidad, recurso exclusivo de la retórica visual. Ambos recursos retóricos tienen cierto sustento en la poesía, la que en sus últimos versos expresa que Alfonso sacaba durante las fiestas la imagen marial "*por toller eregia/dos que na Virgen dultar/ van per sa gran folia*" (vv. 85-87). No olvidemos que el mismo Santo Domingo, acompañando al Obispo de Osma en una misión diplomática asistió al conflicto entre la Iglesia y los neomaniqueístas albigenses y de allí surgió su idea de fundar una Orden destinada a combatir la herejía mediante la predicación.

Los colores no son ajenos al argumento narrado. En tanto Alfonso lleva, al igual que María, sayo azul y manto rojo, en las vestiduras de la "dueña" productora de seda se observa una inversión cromática, pues el manto es azul y roja la túnica.

En cuanto a lo que podemos considerar como una *dispositio* retórica de la narración visual quedan definidos dos espacios, el sacro en los dos primeros cuadros y los dos últimos, el profano en los intermedios. Ello explicaría el porqué de la compresión mencionada de dos escenas distintas, el llamamiento a los vecinos y el reconocimiento del milagro de parte de aquellos, en un único cuadro. La mayor cantidad de espacios sacralizados es un medio retórico de resaltar el milagro toda vez que la destinataria final es la Santa Virgen, mediante la intermediación de los dominicos y del trovador regio.

CÁRDENAS, Anthony J., "The Castillian Prosification of Escorial Codex T.I.1, en *Studies on the CSM*, pp. 253-268; AYERBE-CHAUX, Reynaldo, "Las prosificaciones castellanas de las Cantigas de Santa María", en *Bulletin of Cantigueiros de Santa María*, III (1990), pp. 39-52. Los dos primeros autores fechan las prosificaciones en la época del Infante Juan Manuel; para el restante es una obra perdida de Juan Manuel, cuyos textos datan del siglo XV. En lo que concierne a nuestro estudio, es interesante señalar, que las prosificaciones recogen hechos incluidos en las miniaturas, no narrados en la poesía.

9. *Ad Her.*, I, II.

3. CANTIGA 122 (fg.2)

El exordio de la poesía cuenta que en una capilla del Alcázar de Toledo Alfonso VII, quien desde 1137 hasta el final de su reinado en 1156 llevaba el título de Emperador, hizo pintar una “*figura/ sé feita como quando pariu e jaz*”, es decir, la Natividad. Posteriormente fue repintada por orden de Fernando III (vv. 5-18). Según el mismo texto,

*A este Rei hua filla naceu (Berenguela)
que a Santa Maria prometeu
des i aa orden offrecereu
de Cistel, que e santa e de paz (vv. 20-23)*

Si bien en las Cantigas hay algunas pocas imágenes pintadas milagrosas¹⁰, en este caso se ha recurrido al tópico predominante en las Cantigas de la imagen esculpida.

En un pasaje de la *Primera Crónica General* se menciona que Fernando y su esposa Beatriz de Suabia, “metieron virgen a su hija (Berenguela) e consagrónla a Dios”¹¹. En las miniaturas el rey está ausente. Por lo tanto la reina Beatriz y su hija son protagonistas absolutas de todos los cuadros. La reina luce túnica azul y suntuoso manto rojo claro con cenefas, emblemas heráldicos de Castilla León y medallones dorados, los que encierran cruces griegas de bordes redondeados, idénticas a las adornan el tapiz que cubre el frontal del altar. A su vez el vestido marial presenta colores invertidos con respecto a los de Beatriz: túnica roja y manto azul. Ambas relaciones visuales persisten en el resto de los cuadros, con lo que se enfatiza por analogía¹², el vínculo espiritual entre ambas reinas. La niña, sostenida por su madre, se presenta según la costumbre de la época envuelta totalmente en un paño violeta grisáceo, ojos abiertos y cabeza enhiesta.

En el 2º cuadro no se tiene en cuenta el pasaje escrito en el que el ama de crianza encuentra muerta a Berenguela. La locación es la misma que en el cuadro anterior, con la diferencia que tanto la reina como su séquito están de pie y aparece una puerta abierta, que indica el reciente ingreso del grupo a la capilla marial. Además la niña tiene ojos cerrados y cabeza en posición horizontal, lo que en el lenguaje de las imágenes medievales indica la muerte.

El cuadro 3º resume casi literalmente el contenido de las estrofas 7-10 (vv. 40-55) Al pie del altar, siempre bajo el arco mayor, yace la infanta muerta. A la izquierda se eleva una puerta claveteada, provista de pasador, la que es cerrada por un clérigo.

10. CORTI, Francisco, “Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María”, en *Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1998, pp. 8-13. En las cantigas 74, 272 y 306, existen pinturas murales de la Virgen. Una descripción sucinta de las miniaturas de esta cantiga en, GARCÍA VARELA, Jesús, “La Función Ejemplar de Alfonso X”, en *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, IV (1992), pp. 9 ss.

11. *Primera Crónica General*, p. 720^o, 29-31 (MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, editor), Madrid, Gredos, 1955.

12. *Ad Her.*, IV, LIV.

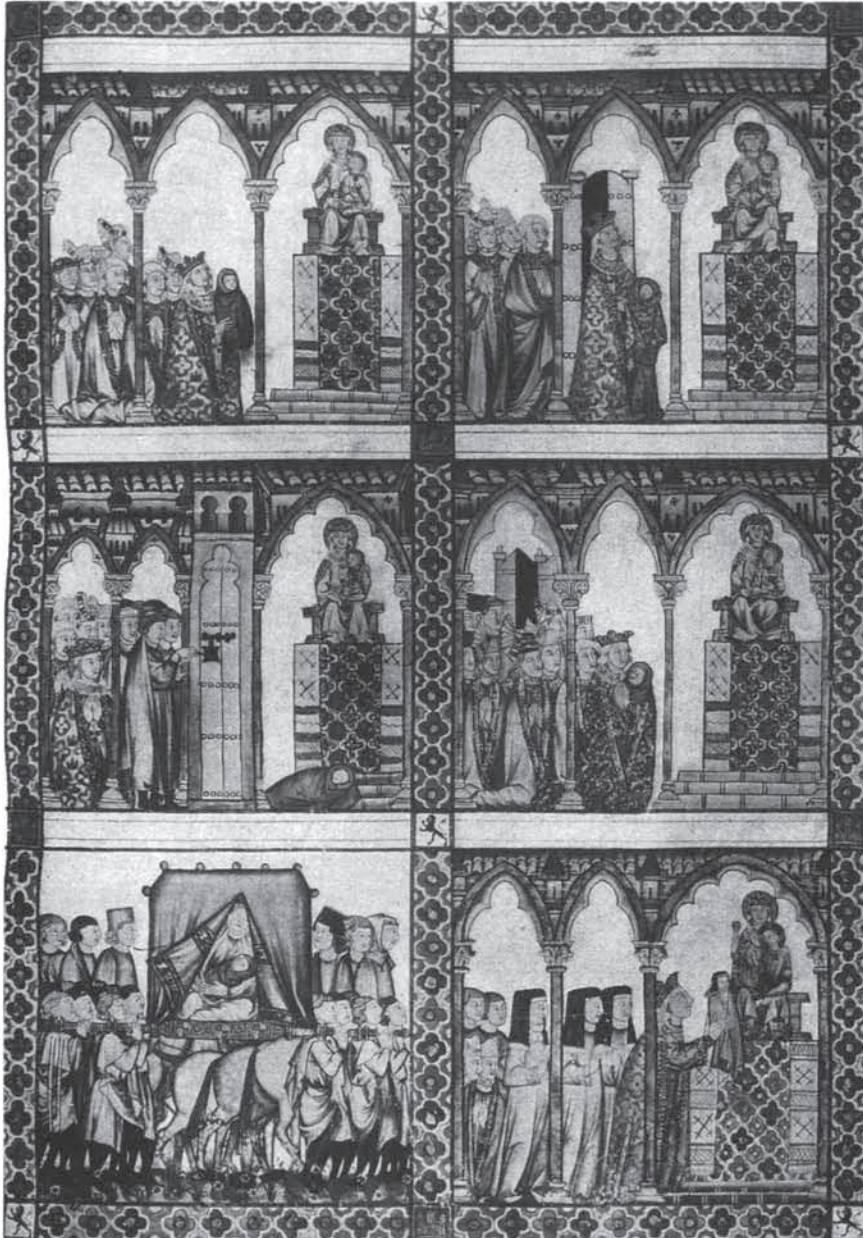


Fig. 2. Biblioteca El Escorial, ms. T.I.1, f. 173 r., cantiga 122.

A continuación de éste, permanece arrodillada la reina en actitud de oración. Se eliminan los gestos de desesperación mencionados en la poesía, mujeres que se arañan el rostro, llanto de Beatriz y además, dadas las limitaciones de la narrativa visual, la promesa de la reina de donar un tejido precioso. La centralidad de la puerta rigurosamente inviolable remite a la exégesis de un pasaje del libro de Ezequiel (44, 12), recogido por Gonzalo de Berceo¹³. La puerta cerrada del templo simboliza la virginidad mariana y dicha virtud es esencial en la promesa hecha por la reina a Santa María. También es protección contra “*o demo malvaz*”, citado en el último verso (v. 68).

La poesía continúa con la resurrección de la niña y el agradecimiento verbal de la madre (vv. 55-63), imposible de trasladar a imágenes. Ante esta limitación el miniaturista responde con la repetición *-repetitio-*, recurso de retórica visual, del cuadro 1º, la infanta con la cabeza nuevamente erguida, con al añadido de la puerta, lo que permite la conexión con la miniatura anterior. De este modo, en el cuarto cuadro, se cierra la parte del relato localizado en la capilla del Alcázar de Toledo.

A los dos últimos cuadros corresponden apenas tres versos (vv. 65-68), lo que indica una *dispositio* específica del relato visual. Es una vía de enfatizar no sólo la dimensión del milagro, equiparable a los operados por Jesucristo, sino también a Toledo, donde transcurren los cuatro primeros, una de las sedes tradicionales de los poderes político y religioso, cuyas raíces se remontan a época visigótica.

El cuadro 5º puede encuadrarse, con particularidades que luego señalaremos, en una verdadera *descriptio*¹⁴ de cómo eran los viajes de los reyes, en este caso de Toledo a Burgos, en el siglo XIII. La reina y su hija, manteniendo la centralidad, están dentro en una tienda púrpura, color de la realeza. La tienda es llevada en andas, transporte adecuado a linajes regios, pues atenúa el traqueteo originado por el mal estado de los caminos¹⁵. Por supuesto que los integrantes del séquito nobiliario, identificados por capiellos, montan las respectivas cabalgaduras, en tanto que los portadores, acorde con su condición servil, visten sayo corto y no llevan toca. Es un caso de *distributio*, es decir, cuando se le asignan roles específicos a determinadas personas¹⁶. Más allá de esta fuente primaria iconográfica, el cortinaje que cierra la tienda está abierto, no solamente porque así permite al observador ver a los ocupantes. Según una tradición de origen romano, largamente difundida en la Edad Media¹⁷, el cortinaje abierto implica la visión de uno o varios personajes dotados de poderes extraordinarios normalmente vinculados a la divinidad. Aquí se trata de la reina y de la princesa revivificada por la acción milagrosa de María. Por otra parte, la imagen de Beatriz sentada en el piso de la tienda, con Berenguela en su regazo, al igual que

13. Gonzalo DE BERCEO, *Milagros de Santa María* (Introducción), 36, p. 8, México, Porrúa, 1992.

14. *Ad Her.*, IV, XXXIX; *descriptio* es la descripción de las circunstancias y consecuencias de un hecho.

15. MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986, p. 208.

16. *Ad Her.*, IV, XXXV.

17. EBERLEIN, Johann Konrad, *Apparitio Regis-Revelatio Veritatis*, Wiesbaden, Dr. Ludwig Richter, 1982, pp. 30 ss y 113 ss.

algunas otras imágenes de las Cantigas¹⁸, anticipa la “Virgen de la Humildad”, cuyo primer ejemplo conocido es una tabla de Bartolomé Camogli, fechada en 1346, perteneciente al Museo de Palermo¹⁹. Aparte de todos los medios, no contemplados en el texto poético, que exaltan la realeza de Beatriz –centralidad, color de la tienda con bastidor de oro, modo de transporte, cortinaje abierto– aquella muestra una humildad y amor maternal equiparable al *exemplum*²⁰ de su Santa protectora. Recordemos que todo este complejo aparato visual parte de un solo verso: “*e llevou ssa filla daquela vez*” (v. 66).

El escenario del último cuadro coincide prácticamente con el del 1º, incluyendo el vestuario de la reina. El grupo de asistentes está encabezado por tres monjas cistercienses, con hábito ocre claro, color que probablemente alude a la rusticidad de la tela blanca, cualidad acorde con los preceptos de la regla cisterciense. Si bien Beatriz mantiene aproximadamente la centralidad de los cuadros 1, 2, 4 y 5, la columnilla que atraviesa la parte dorsal de su cuerpo desplaza la atención hacia la Virgen en la que culmina el relato, cobijada como siempre, bajo el arco mayor. La imagen de la pequeña infanta, ahora con hábito monjil color rosáceo, está algo alejada de su madre que todavía la sostiene y más próxima a la Virgen, al punto que roza la estatua marial. En términos visuales ello denota la entrega definitiva a la orden “*de Cistel, que é santa e de paz*” (v. 23). Esta entrega está legitimada por la imagen de María, quien solamente en este cuadro muestra en su mano derecha la manzana, símbolo del pecado original, uno de cuyos principales efectos, la lujuria, está ausente, al menos teóricamente, en la recogida vida monástica. De esta manera se cierra el ciclo narrativo, el que como en muchas otras Cantigas, comienza con una promesa y culmina con el cumplimiento de la misma de parte de una de las protagonistas.

4. CANTIGA 142 (fg.3)

Las miniaturas y el texto poético de esta cantiga, que narra un milagro presenciado por Alfonso X durante una partida de cetrería, han sido analizados con brevedad por Nelson y Seniff²¹. Si bien nuestra intención es profundizar el análisis de las imágenes desde un enfoque retórico visual, también aportaremos datos que contribuirán a

18. CORTI, F., “Iconos...”, pp.10 ss.

19. MEISS, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, Princeton University Press, 1951, pp. 132 ss. Si bien en este ejemplo María amamanta al Niño, hay otros en los que ello no ocurre, pues la esencia de la humildad es la Virgen sentada en el suelo con el Niño en el regazo.

20. *Ad Her.*, IV, XLIV.

21. NELSON, Charles, “Art and visualization in the Cantigas”; SENIFF, Dennis, “Falconry, venery, and fishing in the Cantigas de Santa María”. Ambos trabajos en *Studies on the CSM*, pp. 142 ss y p. 462, respectivamente. Sobre la cetrería en las Cantigas, en general, MONTOYA RAMÍREZ, María Isabel, en *Bulletin of Cantigueiros de Santa María*, V (1993), pp. 35-48.

enriquecer la interpretación tanto de la poesía cuanto de las miniaturas. En este sentido comenzamos por recoger un pasaje de la 2ª Partida (V, XX)²²:

...“sabor y alegría, para poder mejor sufrir trabajos y pesares...una de las cosas que fallaron los Sabios... es la caza, de qual manera ayuda mucho a menguar los pensamientos y la saña, lo que es más menester al Rey, que a otro ome...E el plazer que de ellas rescibe, es otrosí grand’ alegría, como apoderarse de las aues, e de las bestias bravas, e fazerlas que le obedezcan e le siruan, aduziendo las otras a su mano... la caza es arte, e sabiduría de guerrear e de vencer...”.

Aparte de que la caza es entretenimiento reservado a reyes y nobles²³, creemos que, en el caso de Alfonso, las referencias a los “Sabios” en el párrafo citado legitima su práctica por un rey que merecidamente fue calificado como Sabio. Otro aspecto a subrayar, es una peculiaridad del milagro. El título especifica: “*COMO MARIA QUIS GUARDAR DA MORTE UN OME DUN REI QUE ENTRARA POR HUA GARÇA EN UN RIO*”. La tradición medieval consideraba a la garza como el ave que destruía a los animales venenosos, emblema de corrupción²⁴. Acerca de la garza el *Fisiólogo* precisa que es:

“El más prudente de los volátiles, no busca muchos nidos sino procura su sustento en los alrededores de su refugio y luego retorna a dormir allí...su nido y su alimento están en un solo lugar. También para ti hombre del común, sólo la iglesia sea tu única y perpetua sustentadora, para que no carezcas del alimento espiritual y del liviano pan celestial y no busques muchos lugares de ajena gloria”²⁵.

Por otra parte en la cantiga de loor 110 se expresa que tantos son los beneficios concedidos por Santa María (v. 9), que:

*Se pergameo foss’ o ceo estrelado
e o mar todo tinta, que grand’ é provad*

*e vivesse por sempr’ un ome essinado
de scriver, ficar-ll-1 a mayor partida* (vv. 14-17)

A esta estrofa final corresponde el último cuadro que muestra al escritor eterno y a tres garzas (fg. 4), una de ellas alimentándose, bajo el metafórico cielo estrellado.

22. Citas de las Partidas según, *Códices Españoles Concordados y Anotados*, Madrid, Antonio de San Martín, 1872, t. II-IV.

23. MENÉNDEZ PIDAL, G., *op. cit.*, pp. 231 ss; MONTOYA RAMÍREZ, M.I., *op. cit.*, pp. 35 ss.

24. RÊAU, Louis, *Iconographie de l’Art Chrétien*, t. I, París, PUF, 1955, p. 55.

25. *El Fisiólogo* (AYERZA REDÍN, María y Nilda GUGLIELMI, traductoras), Buenos Aires, EUDEBA, 1971, p. 68.



Fig. 3. Biblioteca El Escorial, ms. T.I.1, f. 198 r., cantiga 142.

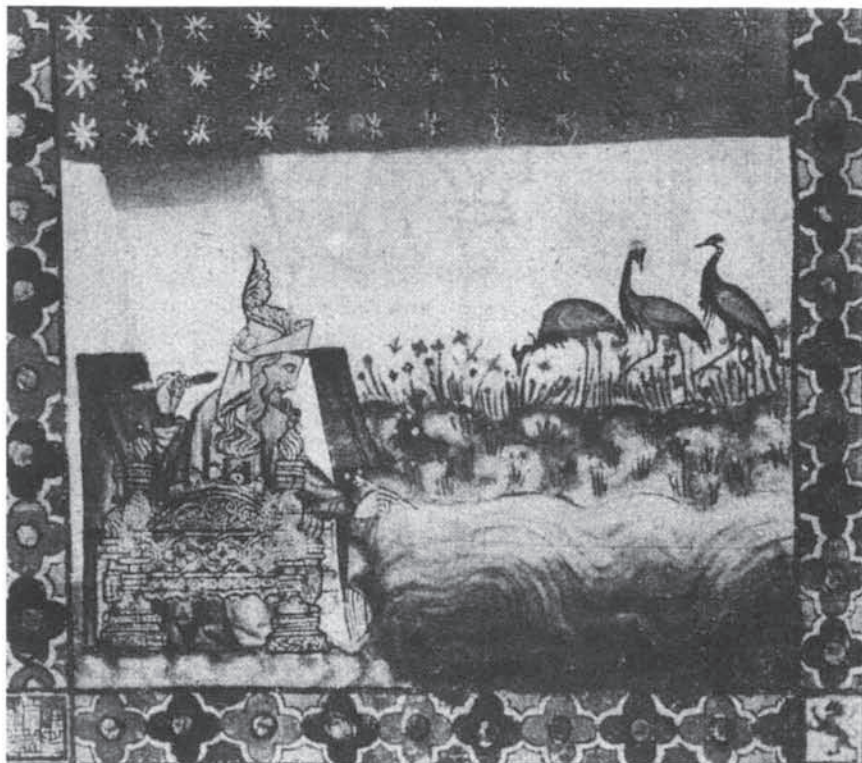


Fig. 4. Biblioteca El Escorial, ms. T.I.1, f. 157 v., cantiga 110, cuadro 6.

Si tenemos en cuenta la metáfora nido-iglesia establecida en el *Fisiólogo*, la garza es un claro ejemplo de metonimia visual²⁶. Efectivamente, de acuerdo con una de las categorías de esta figura retórica, se substituye el continente, nido-iglesia, por el volátil contenido. Es una metonimia que alude a la relación que debe regir entre el hombre y “su perpetua sustentadora”, la iglesia, cuya personificación, según la exégesis medieval, es precisamente la Virgen María²⁷, vínculo que tiene un carácter muy singular en el caso del rey Sabio. Por otra parte, las anotaciones precedentes evidencian la fuerte sacralización de la garza en el imaginario teológico medieval.

Como es normal en las Cantigas el folio miniado dispone de seis cuadros, pero las escenas representadas, a pesar del marco separador, son en realidad tres. En las tres columnas de la izquierda están los testigos del milagro, el rey Sabio y su comitiva,

26. *Ad Her.*, IV, XXXIV.

27. Según Ivo de Chartres, “la iglesia es Virgen y madre, pues cada día da nacimiento a sus miembros”, citado por KATZENELLENBOGEN, Adolph, *The Sculptural Program of Chartres Cathedral*, Baltimore, John Hopkins Press, 1959, pp. 59 ss.

a la orilla del río Henares; en las tres de la derecha se concreta la salvación del hombre empeñado en rescatar a la garza. Esta división en columnas, que por otra parte no es privativa de esta cantiga, configura una *dispositio* que ordena de manera efectiva, clara y precisa la narración visual.

En las tres miniaturas de la columna izquierda son varios los recursos visuales que destacan la imagen del rey: la centralidad, el color rojo de su manto único de todo el grupo, su capiello con los emblemas de Castilla y León, el curioso azulado del caballo, el hecho de que las siluetas del rey y su cabalgadura son las únicas totalmente visibles de toda la comitiva.

En la primera escena (vv. 10-18), en el cuadro 1º el rey, con guante de falconero, termina de lanzar su halcón, en tanto que otros dos falconeros agitan sus respectivos guantes para azuzar al ave de rapiña. Es una descripción, figura retórica, que muestra las circunstancias que rodearon al hecho central. En el 2º cuadro, que completa la 1ª escena, se aplica el principio de narración continua. La garza aparece tres veces: perseguida por el halcón ubicado en el extremo superior derecho del cuadro contiguo y sobrevolando el río; después de haber sufrido la rotura de un ala, como consecuencia del ataque del halcón, en tanto éste remonta vuelo; finalmente, ya herida, flotando en el río.

En la segunda escena también se recurre a la narración continua. Ante los reclamos del rey: “*Quen sera, quen/ Que entre pola garça e a mi a traga logu’ e aduga aquí?*” (vv. 23-26). Uno de Guadalajara se ofrece a rescatar la garza pero un remolino lo sumerge totalmente varias veces, “*mas el chamou a Virgen (mui) cortes*” (v. 42). Ambos episodios, que abarcan quince versos (vv. 25-43), están resueltos visualmente del siguiente modo. En el cuadro 3º la mayoría de los acompañantes extienden sus manos con las palmas hacia fuera, gesto que dentro de este contexto debe leerse como de negación. Solamente dos, el falconero ubicado en el extremo izquierdo del grupo y el hombre cuyo brazo izquierdo atraviesa el marco –seguramente el arriesgado servidor–, señalan con sus índices el cuadro contiguo estableciendo así la transición visual (*transitio*)²⁸, pues relaciona el acontecimiento del tercer cuadro con el siguiente. El 4º cuadro muestra a la garza semihundida y al de Guadalajara totalmente sumergido pero con las manos unidas en actitud de súplica, pues los canes al borde de la orilla “*...non podían acorrer / ca o río corria de poder*” (vv. 20-21).

Para adecuarse a la *dispositio* adoptada, excepcionalmente en la tercera escena, se invierte el sentido normal de narración visual de las Cantigas, pues aquí se desarrolla de derecha a izquierda²⁹. No obstante se conserva la narración continua. En el cuadro 6º la garza es salvada junto con el hombre, en tanto que el halcón que sobrevuela a ambos se dirige al cuadro anterior, donde Alfonso recibe de manos del beneficiado por el socorro marial, la garza herida, no muerta. No es de extrañar la absoluta pregnancia de la imagen de Alfonso ya observada en la columna izquierda. En la

28. *Ad Her.*, IV, XXVI.

29. NELSON, CH., *op. cit.*, p. 123, observa que los dos últimos cuadros están invertidos, porque le dieron un orden equivocado o porque el miniaturista al ignorar el gallego no pudo establecer la conexión entre poesía e ilustración. Nuestra hipótesis, basada en la retórica, contradice la aparente deficiencia.

columna derecha, la garza aparece cinco veces y prácticamente siempre en el eje de la composición. Esta repetición es coherente con el carácter sacral que como producto de nuestras reflexiones precedentes hemos adjudicado al volátil. Además en esta columna, a través de los cuadros descendentes se advierte, una tensión dramática entre la garza y el halcón ausente en la poesía, que configura, enfocado desde la retórica visual, una verdadera *gradatio*³⁰, plena de significados relacionados con el rey biografiado. Curiosamente ésta es una de las pocas cantigas en las que la imagen marial está ausente y en este sentido hay una correspondencia con el texto poético. Pero si consideramos la metonimia propuesta, dicha ausencia se compensa con la imagen de la garza, la que en total aparece seis veces en cuatro cuadros, los que por esta razón resultan sacralizados. Dicha metonimia posibilita plantear una hipótesis razonable: la iglesia, aunque herida por las fuerzas del mal simbolizadas por el halcón, sobrevive y es protegida por el rey Sabio.

5. CANTIGA 169 (fg. 5)

Entre todas las cantigas biográficas analizadas en el presente trabajo, la 169 tiene dos peculiaridades. En primer término, está escrita en primera persona por lo que resulta coherente la hipótesis de Mettmann de adjudicarle la autoría al mismo rey³¹. Además, trata de acontecimientos que pueden fecharse con bastante precisión y que ocurren en un período de no menos de treinta años, por ende, el más largo abarcado por una cantiga que narra episodios regios.

La cantiga está localizada en el barrio murciano de la Arreixaca, bajo el dominio de los moros o por lo menos reservado a ellos (v. 26), donde se encontraba una antigua iglesia consagrada a Santa María. La imagen habría sido llevada por quienes reconquistaron Murcia en 1243, bajo las órdenes del entonces infante Alfonso³². El largo exordio poético (vv. 8-26) exalta el socorro que recibían aquellos que oraban ante la imagen marial, entre otros pisanos, genoveses, sicilianos. Este detallismo está ausente en el cuadro 1º, compuesto según un tópico frecuente en la narrativa visual de las cantigas que hemos denominado “vista panorámica de ciudad con acción intramuros”³³. En este caso las barbacas antes puestas a las murallas acentúa el carácter de fortaleza que tenían muchas ciudades debido a los constantes conflictos entre cristianos y moros. En la franja izquierda del cuadro, dentro de un edificio con techo

30. *Ad Her.*, IV, XXV. BERISTAIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1997, voz “Gradación”, p. 239, la define como “la progresión ascendente o descendente de las ideas, de manera que conduzcan crecientemente, de lo menor a lo mayor, de lo pequeño a lo grande, de lo fácil a lo difícil, de lo anodino a lo interesante, de lo inicial a lo final de un proceso, etc., o decrecientemente a la inversa”

31. METTMANN, W., *op. cit.* en nota 4, p. 19. La descripción sucinta de las miniaturas de esta cantiga en, GARCÍA VARELA, J., pp. 12 ss.

32. TORRES FONTES, José, “La cultura murciana en el reinado de Alfonso X”, en *Murgetana*, 14 (1975), p. 93. Véase también, MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, *Composición, estructura y contenido del Cancionero Marial de Alfonso X*, Murcia, Real Academia Alfonso X El Sabio, 1999, pp. 265-280.

33. ver n. 1.

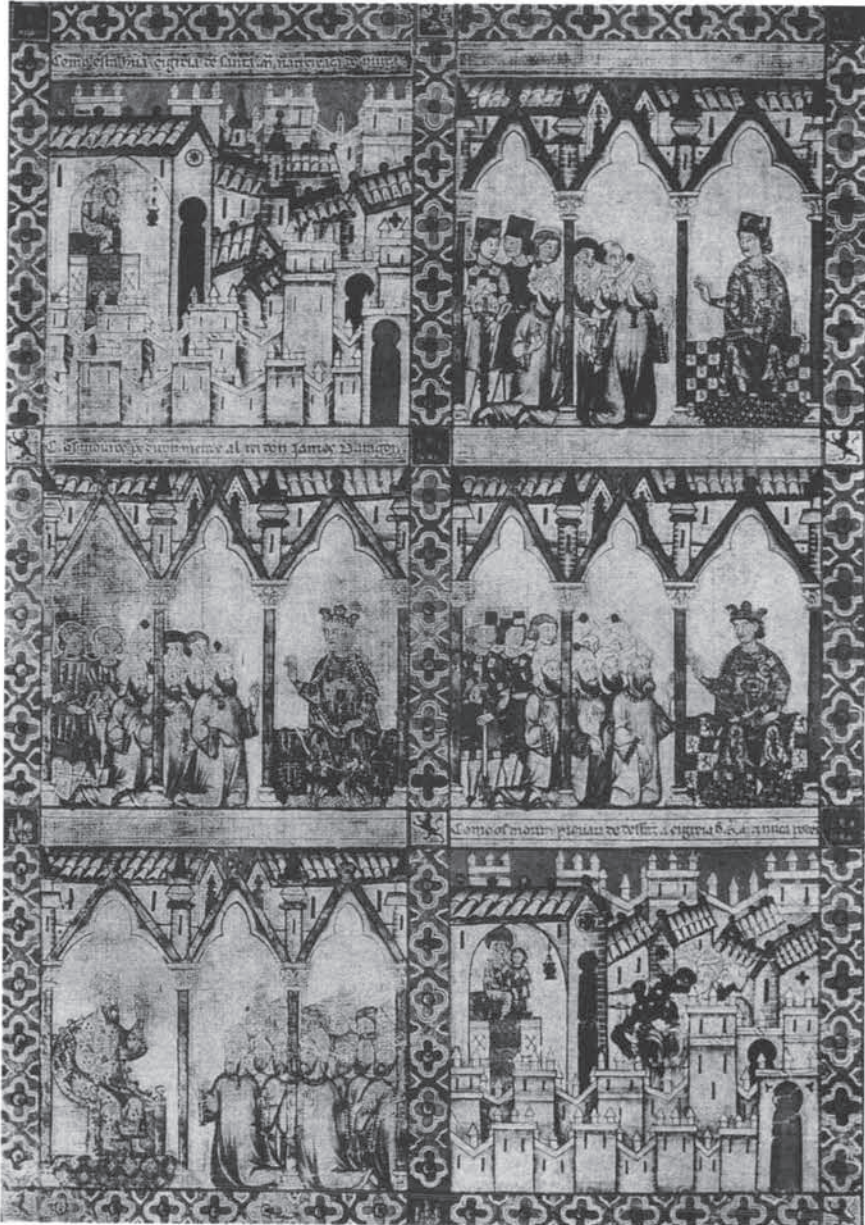


Fig. 5. Biblioteca El Escorial, ms. T.I.1, f. 226 v., cantiga 169.

de tejas rojas, mediante el artificio de la llamada “arquitectura transparente”, observamos el típico altar con la imagen esculpida de la Virgen con el Niño. Se ha destacado que la exacta reproducción que el miniaturista hace de la imagen de la Virgen y del recinto murado en que ésta se hallaba responde a un conocimiento directo del sitio³⁴. Este último aspecto no lo compartimos, pues en lo que concierne al recinto murado, se ha adoptado el tópico al que nos referimos en el párrafo anterior. En cuanto a la imagen marial existe cierta similitud con la imagen actual, probablemente del siglo XVIII. Por ejemplo, el Niño mantiene el libro apoyado sobre sus rodillas y es probable que en la talla primigenia estuviera colocado en posición axial, pues, aunque en la miniatura enfrente al contemplador, tiene ambas rodillas apoyadas sobre las de su Madre. Es decir, que la imagen actual sería una réplica aproximada de la original.

La composición de los cuatro cuadros siguientes está basada en otro tópico de los códices de las Cantigas, el que hemos designado como “audiencia”³⁵, es decir, un dignatario bajo el arco mayor recibe peticionantes, normalmente arrodillados ante aquél. En 1241, estando enfermo Fernando III, le encargó al príncipe Alfonso la ocupación del reino de Murcia que acababa de someterse al protectorado de Castilla³⁶. Este dato histórico permite fechar la escena del 2º cuadro poco después de 1241 y antes de 1252, fecha de asunción al trono de Alfonso. Un Alfonso joven, poco más de veinte años, tocado con capiello, sentado en una banca recubierta por un tapiz con los emblemas de Castilla y León, recibe a un grupo de moros que solicitan la demolición de la iglesia de la Arreixaca. Quien encabeza el grupo, con su índice derecho establece la *transitio* con el cuadro anterior. Todos visten las típicas aljubas, turbantes, son de tez blanca y barbados. En un segundo plano, los súbditos castellanos lampiños como corresponde a las reglas vigentes, de los cuales el ubicado junto al borde izquierdo, tocado con capiello como su acompañante, lo que denota un rango superior con respecto al resto, porta una espada, atributo de poder y viste sayo con los emblemas reales que se extienden a su toca. De acuerdo con esta puntillosa *descriptio*, el grupo de los moros está encerrado entre personas que a través de signos diversos denotan la superioridad política, existente en la realidad, del poder castellano-leonés. Sin embargo la actitud de Alfonso fue ambigua, con su gesto de aquiescencia a la solicitud de los moros, aunque la poesía dice que “*depois per nulla ren, // macar llo acordaron, / non valeu hua billa*” (vv. 30-31. Traducido significa que a pesar del acuerdo no pudieron llevar a cabo su propósito. Aunque la poesía no explica la razón del fracaso, debe entenderse, dentro del contexto de la misma, que la inexpugnabilidad de la iglesia era indudablemente originada por la milagrosa estatua. Por otra parte,

34. TORRES FONTES, J. *op. cit.*, pp. 75 ss. Este autor supone que el pintor podría ser Pedro Lorenzo, mencionado en la cantiga 377, pues un tal Pedro, pintor de imágenes, figura en el repartimiento de Murcia en 1268 y ello podría haber sido la recompensa de Alfonso por su participación en las Cantigas, especialmente la 169.

35. Ver n. 1.

36. BALLESTEROS Y BERETTA, Antonio, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Salvat, 1963, pp. 51 ss; O’GALLAGHAN, Joseph, *El Rey Sabio, el Reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, p. 36.

la narrativa visual nos indica en el último cuadro que la iglesia es exactamente la misma que en el inicial.

La sexta estrofa comienza diciendo, “*E depois a gran tempo/...*” (v. 33), referencia a los aproximadamente veinte años transcurridos desde la escena anterior. A pesar de la frialdad de las relaciones entre Alfonso y su suegro Jaime I de Aragón, éste accedió a las súplicas de su hija y prestó apoyo militar al rey Sabio para sofocar la rebelión de los mudéjares que se había extendido a varias ciudades meridionales, entre ellas Murcia. A comienzos de 1266 Jaime I logró la rendición de los rebeldes murcianos, tras asegurarles que podrían conservar sus propiedades y que Alfonso X los recibiría nuevamente bajo su protección. Formalmente las hostilidades en el reino de Murcia cesaron en junio del mismo año, cuando los representantes de los moros de la aljama renovaron su alianza con Alfonso³⁷. Estas referencias históricas nos conducen a los cuadros 3º y 4º, en los que se repite el tópico “audiencia”. La diferencia es que, en el 3º, el rey y su séquito muestran los emblemas de la corona de Aragón. La poesía narra que habiendo llegado Jaime I a Murcia:

*Que enton a Aljama lle veeron pedir
que aquela eigreja/ fessezen destruir
que n'Arraixaca era;/ e macar consentir
o foi el, non poderon / nen tanger cravilla.* (vv. 38-41).

El rey de Aragón, con cabellos y barba rala grises acordes con su edad de 58 años, accedió al pedido de la Aljama, no obstante lo cual la iglesia permaneció intacta. El cuadro siguiente repite literalmente el 2º, pero con Alfonso X coronado y un aspecto de madurez en su cara. Ambos detalles constituyen medios visuales de los que se vale el miniaturista para denotar el tiempo transcurrido y la diferencia de edades entre suegro y yerno. Finalmente Alfonso, accede a la demanda de los moros, pero según el mismo expresa en la poesía, “*...mas mui greu // me foi, ca era toda / de novo pintadilla*” (vv. 45-46). Este disgusto no se expresa en la miniatura, en la que se muestra un “retrato” convencional del rey. Con dicha autorización los moros se dirigen al rey moro de Murcia que paradójicamente respondió negativamente al pedido en los siguientes términos: “*...Non farei, // ca os que Mariame // desama, mal os trilla*” (vv. 50-51). Se repite el tópico “audiencia”, pero como en el 5º cuadro el dignatario representa a un poder distinto, la escena se invierte en 180º y las banquetas de los dignatarios cristianos son reemplazados por un trono, como denotando un mayor poder sobre los peticionantes que son todos moros. El gesto del rey también cambia. En lugar de los gestos de consentimiento de Alfonso y Jaime, eleva verticalmente el índice de su mano izquierda, gesto evidente de una autoridad que no se discute. En este sentido, a través del lenguaje gestual, el miniaturista ha sabido expresar sutilmente esta paradoja de carácter político-religioso.

37. O'GALLAGHAN, J., *op. cit.*, pp. 36 y 231.

Los doce versos que abarcan las tres últimas miniaturas se comprimen en el último cuadro. A raíz de la invasión comandada por Abu Yusuf con el apoyo del rey de Granada, un grupo de mudéjares murcianos trató en vano de recuperar el control absoluto de la ciudad³⁸ y por supuesto cumplir la tantas veces fallida aspiración de destruir definitivamente la iglesia de la Arreixaca. El cuadro repite exactamente la composición de la primera miniatura, la Virgen absolutamente intacta, opera desde su altar contra los moros que se aproximan a su iglesia. Tres moros, que presentan como en el cuadro 5º, rasgos delicados, rostros alargados, cuidadas barbas, turbantes y aljubas contemplan el fallido intento de destrucción. Ellos podrían ser los jefes de la rebelión o quizás, miembros de la aljama, quienes de acuerdo con la orden superior se oponían al hecho. En cambio los frustrados profanadores, secuaces de Abu Yusuf, en simiesca actitud de abatimiento, tienen cuerpos y caras deformes, tez oscura, marrón o azulada, características marcadamente demoníacas³⁹.

6. CANTIGA 209 (fg. 6)⁴⁰.

“El título de la cantiga 209 resume concisamente su contenido: *COMO EL REY DON AFFONSO DE CASTELA ADOÇEU EN BITORIA E OUV' HUA DOOR TAN GRANDE QUE CUIDARON QUE MORRESE ENDE, E POSSERON-LLE DE SUSO O LIVRO DAS CANTIGAS DE SANTA MARIA, E FOI GUARIDO*”. La estancia de Alfonso en Vitoria tuvo lugar entre agosto de 1276 y marzo de 1277. La poesía está escrita en primera persona, por lo que Mettmann le adjudica la paternidad literaria al mismo Alfonso⁴¹.

En la serie de seis miniaturas hay personajes constantes: Alfonso, el sirviente con el abanico de plumas de pavo real, figura habitual del ceremonial áulico⁴², y los médicos en número variable, aunque en la poesía son mencionados una sola vez (v. 27). Estos se identifican por el tocado, similar a una boina. También era usado por eclesiásticos e intelectuales, pero más allá de esta generalización, la iconografía indica que era característica de los médicos⁴³. De este modo se asigna a cada uno de los

38. *Ibidem*, p. 282; del mismo autor, *Alfonso X y las Cantigas de Santa María, a Poetic Biography*, Leiden-Boston- Köln, 1998, p. 138.

39. Ver n. 1.

40. Acerca de esta cantiga: KELLER, J. E., *op. cit.*, en n. 6, pp. 23 ss.; KELLER, John E. y Richard KINKADE, “Iconography and Literature: Alfonso himself in Cantiga 209, en *Hispanofilia*, 66 (1983), pp. 348-352; O’GALLAGHAN, J. “*El Rey Sabio...*”, pp. 141 ss.; O’GALLAGHAN, J., “*Alfonso X y las Cantigas*”..., p. 66; CORTI, Francisco, “Narrativa visual de la enfermedad en las Cantigas de Santa María”, en *Cuadernos de Historia de España*, 75 (1999), en prensa.

41. METTMANN, W., *op. cit.*, en n. 4, pp. 18 ss.

42. El mismo personaje reaparece en la cantiga 23, cuadros 3 y 5.

43. Entre otros ejemplos: Besançon, Bibliothèque Municipale, ms. 457, ff. 17 v. y 192 r. (AVICENA, *Canon Medicinae*), primera mitad del siglo XIII, reproducido en, GARNIER, François, *Le Langage de l’Image dans la Moyen Age*, París, Le Léopard d’Or, 1990, fgs. 94 y 95; en Laurent SILVY, *Naître au Moyen Age*, París, Le Léopard d’Or, 1989, se reproducen del mismo manuscrito, los folios 280 y 283,

participantes una función específica tal como prescribe la *distributio* retórica ya mencionada. El rey está coronado, medio habitual en la iconografía medieval para identificar al soberano, aunque yacza en el lecho. En cuanto al sirviente, su posición es absolutamente invariable a lo largo de toda la serie. La persistencia de estos personajes constituye un recurso retórico, la *repetitio*, y en el caso particular del rey, la *gradatio*, aplicable a la línea de narración progresiva que culmina en su curación.

Las sucesivas escenas tienen lugar bajo tres arcos, de los cuales, el mayor de medio punto, focaliza la atención en el rey. Las arcadas, la corona, los emblemas heráldicos de Castilla que ornán el bastidor del lecho son todos dorados.

En los cuatro primeros cuadros Alfonso está reclinado en el lecho, vestido apenas con una camisa, debajo de un cobertor. En los últimos, está incorporado sobre la cama y vestido con ropa de aparato. Si bien el cambio de posición se explica en primera instancia por la curación, la vestimenta requiere una justificación.

En el caso de un rey, la enfermedad es un orden político que se debilita si quien lo conduce está a punto de morir, como dicen el título de la cantiga y el verso 19. En consecuencia, producida la cura milagrosa, Alfonso recupera inmediatamente su vestimenta de aparato, signo de reintegración al poder político. Es decir, que el cambio repentino de indumentaria, no indicada en la poesía, expresa todo un pensamiento latente en el imaginario colectivo, favorable o no al rey. Por otra parte durante su estancia en Vitoria existieron amenazas concretas, como el avance de tropas francesas de Felipe III hacia la frontera con España, que luego fracasó y las intrigas de Don Fadrique, hermano de Alfonso y yerno de Simón de los Cameros, que determinaron la ejecución de ambos por orden real, que trataremos con mayor detalle en la cantiga 235.

En cuanto a la posición, erguida en el lecho, sigue el modelo de imágenes de resucitados en la iconografía evangélica, en leyendas hagiográficas y en las mismas Cantigas⁴⁴. Esta semejanza refleja una idea muy difundida en la Edad Media, de que la enfermedad era preludio de muerte ineludible. La curación es "casi" una resurrección y ello enfatiza la función curativa de María. Por lo tanto, en la imagen del rey vestido e incorporado sobre el lecho, convergen el poder político y el poder milagroso que contribuyó a la recuperación de aquél.

figs. 49 y 15, respectivamente; París, Bibliothèque Nationale, ms.fr., 12323, siglo XIV, f. 95 v.; CUBA, Jean de, *Ortus Sanitatis*, Estrasburgo, xilografía del siglo XV, reproducidos ambos en LAURENT., S., *op. cit.*, fgs. 16 y 14, respectivamente. En las Cantigas llevan dicho tocado dignatarios eclesiásticos fuera de servicio, como San Ildefonso en su estudio (2, cuadro 1). Es probable que esta apariencia no sea casual, pues en IV Concilio de Letrán, se ordena a los médicos del cuerpo cuando sean llamados por los enfermos, convocar antes que nada a los médicos del alma, pues cuidando la salud espiritual del enfermo se pueden aplicar en mejores condiciones los remedios corporales. Al respecto, FOREVILLE, Raymond, "Letran I, II, III y IV", en DUMIÈGE, Gervaise (director), *Histoire des Conciles Ecumeniques*, París, Editions de l'Orante, 1965, t. 6, p. 358, canon 22. El Sínodo de León de 1303, recoge conceptualmente el canon lateranense, ver GARCÍA Y GARCÍA, Antonio (director), *Synodicum Hispanium*, Madrid, BAC, 1984, Sínodo de León, 28-50.

44. Cantigas 2 (cuadro 4), 84 (c.5) y 133 (c. 5).



Fig. 6. Florencia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20, f. 119 v., cantiga 209.

Junto al rey y su sirviente, los médicos son los únicos personajes presentes en todas las miniaturas y sus cambiantes actitudes sugieren una segunda *gradatio* narrativa visual, que como veremos se enlaza con la principal. En el primer cuadro un médico conversa con un sujeto tocado con capirote. Ambos presentan sus respectivas manos derechas con las palmas hacia fuera, signo de asentimiento mutuo de lo que ha de ocurrir en el cuadro siguiente. En éste, dos médicos se acercan, portando uno de ellos fomentos para aliviar los dolores de Alfonso. Éste, con la rotación de su cabeza, manifiesta su rechazo. Aquí hay total correspondencia entre texto y miniatura, pero ésta introduce un matiz dramático con los dos personajes que se cubren las caras con sus mantos, uno de los gestos arquetípicos de aflicción.

En el tercer cuadro, los médicos pierden la posición central, la que es ocupada por un clérigo quien respondiendo al mandato de Alfonso, le acerca el libro de las Cantigas. Se trata seguramente del códice To, cuyo original, como ya advertimos se ha extraviado. La poesía no menciona al clérigo pues simplemente dice: “*mas mandei o Livro dela aduzer*” (v. 29). Sin embargo la imagen del clérigo presentando el libro, sigue una larga tradición del manuscrito medieval, cuya custodia se confiaba a eclesiásticos, monásticos o seculares, tanto más tratándose de un libro dedicado a la Virgen y dotado de poderes taumatúrgicos. Estas cualidades se expresan en la lujosa encuadernación, tapa roja con guarniciones plateadas. La actitud de los médicos es ahora pasiva, el clérigo asume la acción y las manos del enfermo indican su beneplácito.

La lectura propuesta conduce a reflexiones acerca de la relación de Alfonso con la medicina de su tiempo y de la posición de los médicos en tanto profesionales. En 1254 Alfonso fundó la Escuela de Medicina de Sevilla, en la que ejercían médicos cristianos y musulmanes. Además, su empresa de fomentar la traducción al español de tratados árabes y hebreos, entre los que se encontraban algunos de medicina, es considerada como el origen de literatura e idioma específicamente hispanos⁴⁵. Médicos españoles estudiaron en la célebre Escuela de Montpellier, donde enseñaron dos figuras señeras de la ciencia de la época, Arnaldo de Vilanova y Raimundo Lull. Sin embargo en la enorme producción literaria patrocinada por el rey Sabio está ausente la medicina, no así la astrología.

Hacia finales del siglo XIII, la misma época en la que se ilustraron las Cantigas, los conocimientos médicos fueron ordenados según la escala aristotélica de los saberes en medicina especulativa, basada en el conocimiento esencialista y deductivo, y en una medicina práctica, apoyada en la experiencia y la inducción. No es casual que dos de las obras más importantes de Arnaldo de Vilanova se titulen *Speculum Medicinæ* y *Breviarum Practicæ*⁴⁶.

En esta cantiga, los médicos que, a través de su tocado expresan un estatus relacionado con la institucionalización de la profesión, resultante en parte de la codificación

45. LAUER, Hans, “La Medicina en la Edad Media latina desde el año 1200 al 1300”, en LAÍN ENTRALGO, Pedro (director), *Historia Universal de la Medicina* (en adelante *HUM*), Barcelona, Salvat, 1972, t. III, p. 247.

46. GARCÍA GUILLÉN, Diego y José Luis PESET, “La Medicina en la Baja Edad Media Latina”, en *HUM*, t. III, pp. 338 ss.

de los saberes, demuestran su impotencia. Dicha impotencia seguramente les condujo, a veces, a reconocer en el encantamiento piadoso la posibilidad de curación, pues como dice el Eclesiástico (38, 2): "... del Altísimo viene la curación, como una dádiva que del rey se recibe". Una vez más, en estas miniaturas cobra vida, como veremos, la dialéctica entre fe y razón.

El cuadro 4º es el verdadero núcleo de la acción dramática. Alfonso, siempre acostado sostiene con su mano derecha el libro abierto de las Cantigas, apoyado sobre su abdomen. La poesía no dice que el libro haya sido abierto: "...e poseron-mio..." (v. 30). En cambio este detalle está registrado en la leyenda sinóptica. El hecho del libro abierto implica la revelación de un contenido sacro y misterioso, de algo sobrenatural dotado de poderes prodigiosos. Para Alfonso dichos poderes solamente podían emanar de Dios. En el Prólogo "B" del manuscrito T.I.1 leemos:

*confiad' en Deus, ond'o saber ven
ca per ele tenno que poderei
mostrar do que quero alguna ren
E o quero dezir loor da Virgen,
Madre de Nostro Sennor
Santa Maria, que est' a mellor
cousa que el fez.. (vv. 12-18)*

El otro detalle que interesa advertir es la colocación del libro⁴⁷. En este aspecto creemos que el miniaturista cometió un error, pues debió poner el códice abierto hacia adentro, en contacto con el cuerpo de Alfonso, dado el valor curativo, que como veremos más adelante se atribuía a determinados textos. Por otra parte, según el conocido diseño del "Hombre anatómico-astroológico" (fg. 7)⁴⁸, que representa la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos, cada uno de los planetas y de los signos zodiacales reina sobre una parte del cuerpo, universo en miniatura. En dicho diseño a la constelación de Virgo corresponde el centro de la región abdominal. Por otra parte, en el *Setenario* de Alfonso el Sabio⁴⁹ se establecen las siete "semeianças que ouo Santa María con el signo de Virgo". La séptima dice "que assi como la ffigura de Virgo tenía las palmas abiertas, esto sse entiende por los miraglos que ffaz Santa María cada día por la uertud del poder de Dios"

En la producción literaria surgida del *scriptorium* alfonsí, además del *Setenario* y de las *Tablas y libros de Astronomía*, la Astrología está presente en otros tratados. En la Séptima Partida (tit. XXIII, leyes I-III), queda definida la defensa de la Astrología y su delimitación con respecto a la brujería en general. En el *Lapidario*, se atribuye

47. GUERRERO LOVILLO, José, *Las Cantigas, Estudio Arqueológico de sus Miniaturas*, Madrid. C.S.I.C., 1949, p. 39, erróneamente dice que "le fue puesto en la almohada el libro de las Cantigas".

48. También representado en un atlas catalán atribuido a A. Cresques, de la Biblioteca Central de Barcelona, reproducido en PREMUDA, Louis, "Anatomía de la Baja Edad Media", en *HUM*, t. III, p. 209.

49. ALFONSO EL SABIO, *Setenario* (VANDERFORD, Kenneth, editor), Buenos Aires, Instituto de Filología-Facultad de Filosofía y Letras- Universidad de Buenos Aires, 1945, Ley LX, p. 100.



Fig. 7. Chantilly, Museo Condé, ms. 67 (Trés Riches Heures du Duc Jean de Berry), f. 141 v., "Hombre anatómico-astroológico".

a estrellas y signos zodiacales determinadas influencias sobre las virtudes de cada piedra. En el *Libro de Ajedrez* se encuentra “un tablero de los escaques e de las tablas que se juega por astronomía” y también, se advierte acerca de la influencia positiva y negativa de los astros en las relaciones amorosas. En la primera parte de la *General Estoria* hay alusiones a la Astrología⁵⁰. Finalmente recordemos que según consta en el *Incipit* de un manuscrito latino de 1536⁵¹, Alfonso hizo traducir del árabe al español un libro de magia, muy famoso en la Edad Media, titulado *Picatrix*, acorde con el nombre de su presunto e ignoto autor. Se trata de una confusa y farragosa colección de doctrinas pseudofilosóficas, tratados de magia, astronomía, astrología y física⁵². En dicho libro se dice que la magia es una rama superior del conocimiento, equiparable a las ciencias que Dios concedió a los hombres. Entre los resultados positivos obtenidos de la aplicación de imágenes astronómicas, se cuenta, por ejemplo, que grabando imágenes de planetas y signos zodiacales en determinadas piedras se atacaban con éxito molestias urinarias, estomacales y hepáticas, fiebre alta, heridas, epilepsia, enfermedades infantiles, etc. Estas mismas prescripciones se encuentran en el *Lapidario*⁵³. Además se conservan manuscritos del siglo XI, en los que se mencionan plegarias a Jesucristo y a la Virgen destinadas especialmente a la curación de enfermos, cuyos textos, a veces, eran grabados en placas⁵⁴. Una de las grandes figuras de la medicina medieval, Arnaldo de Vilanova, habla del efecto benéfico de sellos con imágenes zodiacales y oraciones inscritas para inflamaciones cerebrales, angina, reuma y todas las enfermedades de la cabeza y de los ojos. Arnaldo, famoso por su tratamiento de cálculos, fue convocado al Vaticano para atender al Papa Bonifacio VIII, que padecía dicha enfermedad. En la ocasión colocó sobre la zona renal del Pontífice “*sigilla aurea*”,⁵⁵ en los que había grabado, fórmulas mágicas, plegarias y proverbios bíblicos, lo que configura una situación similar a la de la cantiga en relación al rey Sabio. En conjunto, estas referencias ponen en evidencia la función apotropaica de las imágenes y de los textos, por contacto directo, y en el caso de aquellas también mediante la visión y/u oración.

Retomando el análisis del cuarto cuadro de la cantiga 209, observamos que los médicos están bajo la misma arcada que el rey y arrodillados como los demás asistentes. En este caso particular, dicha postura por una parte traduce una actitud de respeto por la decisión del superior, por otra la súplica por la recuperación de la salud de Alfonso,

50. GARCÍA SOLALINDE, Antonio, “Alfonso X, Astrólogo”, en *Revista de Filología Española*, 13 (1926), pp. 350-356.

51. Florencia, Biblioteca Nacional, ms. Magliabechiano 20, XX.

52. THORNDYKE, Lynn, *A History of Magic and Experimental Science during the First Thirteen Centuries of our Era*, New York, Mac Millan, 1923, t. II, pp. 813 ss; KAHANE, Henri y Rene y Ana PIETRANGELI, “Picatrix and the Talisman”, en *Romance Philology*, XIX-4 (1966), p.574.

53. Sobre concordancias entre el *Lapidario* y *Picatrix*, KAHANE, H. y R. y A. PIETRANGELI, *op. cit.*, pp. 581 ss.

54. THORNDYKE, L., *op. cit.*, t. I, 724.

55. En *De Sigillis*, Arnaldo de Vilanova explica que hay doce sellos, uno por cada signo zodiacal, que deben ser confeccionados cuando el sol alcanza al signo respectivo; citado en SCHRADE, Hubert, *Franz von Assisi and Giotto*, Köln, M. Dumont-Schauberg, 1964, p. 138.

pues como dice el Eclesiástico (38, 14), "... los médicos también al Señor suplicarán que les ponga en buen camino hacia el alivio y la curación para salvar tu vida".

El "buen camino", sería en este caso, unirse a la imploración conjunta por la intervención milagrosa de la Virgen, quien se manifiesta mediante un libro cuyas poesías narran varias curaciones milagrosas. Cumplido el milagro, Alfonso incorporado y vestido, eleva con ambas manos el libro ahora cerrado y lo besa. La elevación del libro y la incorporación del rey, ha sido acompañada por la incorporación de los arrodillados del cuadro anterior⁵⁶, quienes no obstante mantienen sus manos juntas, actitud de veneración concomitante con el beso regio. Cabría preguntarse si, de acuerdo con la situación, los personajes no deberían haber permanecido arrodillados. La explicación más probable es la de un matiz expresivo de parte del miniaturista, a partir del cual se enfatiza la escena final de la adoración a la Virgen. Al respecto el texto reza:

*"E poi viron a mercee que me fez
esta Virgen santa, Sennor de gran prez
loárona muito todos dessa vez
cada uu ponendo en terra sa faz"* (vv. 42-45)

En el último cuadro, Alfonso ha dejado el libro en el regazo y eleva la cabeza y las manos en actitud de oración. Pero no todos los asistentes se prosternan como dice la poesía, no todos asumen la *proskynesis*, postura de máxima expresión de adoración y sumisión a la vez. Si bien la mayoría de los médicos forman significativamente el grupo de prosternados, creemos que el limitado tamaño del cuadro impidió extender esta posición a todos los asistentes. Se podría haber suprimido los personajes de segundo plano, pero ello hubiera afectado el equilibrio compositivo que se mantiene a lo largo de las seis miniaturas, determinado por los asistentes ubicados bajo los gabletes quienes balancean, con mayor o menor intensidad, a la pareja rey-abanicador bajo el arco mayor. No olvidemos que en última instancia se trata de una composición pictórica y que estos principios compositivos forman parte de una preceptiva artística particular del estilo gótico del siglo XIII, compartida por las miniaturas de las Cantigas. En última instancia es la *elegantia* retórica que en términos visuales significa una composición lo más simétrica posible. De todas maneras el miniaturista ha intentado crear una cierta profundidad espacial, al disponer a los restantes asistentes, entre ellos un médico, en dos planos escalonados. En el primero se insertan personajes arrodillados que no se prosternan. En el segundo plano, sobresalen cabezas y manos del tercer grupo de adoradores, como si estuvieran en un piso más elevado que el que ocupan los dos primeros grupos.

56. KELLER J.E- y R. KINKADE, *op. cit.*, p. 350, equivocan cuando dicen "...all kneal except the fanbearer".

7. CANTIGA 235 (fg. 8)

Si consideramos el conjunto de las Cantigas que pueden ser denominadas “biográficas”, donde se narran episodios de la vida de Alfonso X y de sus progenitores, la número 235⁵⁷ es la cantiga biográfica por excelencia. Además de haber sido tomada como fuente primaria por historiadores especializados en la vida del rey Sabio⁵⁸, es la que recoge el mayor número de hechos, en un período de su azarosa existencia comprendido entre 1269 y 1278. Por cierto que una poesía no es un desarrollo detallado de acontecimientos y ésta no es la excepción. En consecuencia nuestro interés se centra en el contenido propio del texto poético y muy especialmente en su traslación a la narrativa visual. El número total de versos es de 109 y su título –“*ESTA É COMO SANTA MARIA DEU SAUDE AL REY DON AFFONSO QUANDO FOI EN VALLADOLIDE ENFERMO QUE FOI JUYGADO POR MORTO*”– es una síntesis del episodio contado en la última parte (vv. 80-103), 20% del total, en la que prácticamente culmina la poesía. Si bien la narración es lineal, en el texto se diferencian dos tipos de acontecimientos: los políticos y los relacionados con las sucesivas enfermedades que padeció Alfonso a partir de 1269. La poesía no indica la enfermedad, salvo la sufrida en Valladolid, caracterizada vagamente como “*febre géeral*” (v. 83)(61). Sin embargo en los cuatro casos se insiste en una gravedad que lo puso al borde la muerte⁵⁹.

Kinkade, basándose en la Crónica de Jaime I que registra una seria herida provocada a su yerno por la coza de un caballo⁶⁰, plantea la hipótesis de que el golpe fuera dirigido a la cara del rey y que ello fuera el origen del carcinoma localizado en el antro maxilar, que al extenderse a la nariz y a la órbita ocular, lo condujo a su fallecimiento en 1284⁶¹.

En cuanto a los acontecimientos políticos seleccionados en riguroso orden cronológico, se limitan a la rebelión de los nobles a la que se unen el príncipe Don Fadrique y su yerno Simón de los Cameros, la posterior ejecución de éste, la fallida entrevista con el Papa Gregorio X en Beaucaire y, a su retorno a Castilla, la calurosa acogida de los nobles que permanecían fieles al monarca. El número de versos dedicados a estos

57. Florencia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20, folio 71 bis; ver GARCÍA SOLALINDE, Antonio, “El Códice de Florencia y su Relación con los demás Manuscritos”, en *Revista de Filología Española*, 5 (1918), pp. 143-178.

58. Además de BALLESTEROS y BERETTA A., *op. cit.*, O’GALLAGHAN J., *El Rey Sabio... y Alfonso X y las Cantigas...*, KINKADE, Richard P., “Alfonso X: the Cantiga 235 and the Events 1259-1268”, en *Speculum*, 67 (1992), pp. 284-323.

59. Ver vv., 36-37, 41-47, 65-66, 83-87.

60. KINKADE, R.P., *op. cit.*, p. 290.

61. Acerca de la enfermedad de Alfonso, PRESILLA, Maricel E., “The Image of the Death and Political Ideology in the Cantigas de Santa María”, en *Studies on the CSM*, pp. 433 ss. La autora difiere con Kinkade (n. 60) pues sitúa “*with great caution*”, el comienzo de los síntomas de la enfermedad hacia 1277. En la cantiga 279, no ilustrada, se habla de una descarga purulenta y fiebre (vv. 26-27), en la 367, tampoco ilustrada, de descarga purulenta en las piernas.



Fig. 8. Florencia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20, f. 92 r., cantiga 235 (F 71 bis).

hechos es de 31, en tanto que los vinculados con las enfermedades es de 36, y 19 los que tratan de la relación espiritual del rey con la Virgen. Es decir que la narración poética de milagros sustentados por la profunda devoción de Alfonso X, en total 55, casi duplica la de los eventos políticos.

El estudio de las imágenes presenta algunos problemas pues como advierte García Solalinde⁶², esta cantiga tenía originariamente dos folios miniados o sea doce cuadros. Se ha perdido el primero y del segundo faltan el tercer cuadro y algunos detalles de terminación, como ocurre en buena parte de la ilustración del códice florentino. En consecuencia intentaremos reconstruir la secuencia visual del folio perdido a partir de las miniaturas conservadas⁶³. Nuestro punto de partida será el 2º cuadro del folio subsistente, es decir el 8º de la serie original, numeración que será mantenida en adelante.

El cuadro 8º representa el regreso del rey a Castilla, luego de su obligada estancia en Montpellier a raíz de su enfermedad:

*E pois entrou en Castela/ veeron todos aly
todas las gentes da terra/ que lle dizian assy
"Sennor, tan bon dia vosco"!/... (vv. 52-57)*

Este cordial recibimiento está confirmado por el cronista catalán contemporáneo Ramón Muntaner⁶⁴. El sinécdoque textual generalizante, —que por medio de lo particular expresa lo general—, “todas las gentes”, está visualizado por un recurso no exclusivo de las Cantigas, ampliamente difundido en el arte figurativo de todos los tiempos: los marcos laterales se superponen en parte a la silueta del personaje ubicado en último término, dando a entender la continuidad de los grupos más allá de los límites del cuadro. Se trata, por lo tanto de un sinécdoque particularizante, es decir que expresa el todo por la parte⁶⁵.

Es interesante destacar detalles que denotan la especificidad del texto visual. Todos los jinetes visten, como era usual para los viajeros, tabardos y garnachas⁶⁶. En el grupo de la derecha, el rey se destaca por su sombrero de anchas alas para la protección del sol, en tanto que quienes lo flanquean llevan casquete con ala levantada. Los que encabezan el grupo de recepción, se cubren con capiellos, toca típica de infanzones y caballeros⁶⁷. El principal de éstos, se ha quitado el capiello y cumple el ritual del “besamanos”. Según la 4ª Partida (XXV, IV) es un gesto de reconocimiento del vasallo al señor y con respecto al rey específica (XXV, V):

62. GARCÍA SOLALINDE A, “El Códice Florentino...”, p. 159.

63. Esta propuesta es análoga a la llevada a cabo por NELSON, CH., *op. cit.*, pp. 127 ss. La crítica que merece, desde nuestro punto de vista, la configuración propuesta por Nelson; escapa a los límites de este estudio.

64. KINKADE, R.P., *op. cit.*, p. 312, n. 109.

65. BERISTAIN, H., *op. cit.*, voz Sinécdoque, p. 474.

66. MENÉNDEZ PIDAL G., *op. cit.*, p. 50.

67. *Ibidem*, p. 82.

“Empero al Rey, tambien los Ricos omes, como los otros de su Señorío, son tenudos de besar la mano en aquellas sazones, mismas que dijimos. E aun se la deben besar, cada vez que van de un lugar a otro, e ele salen a rescibir; e cada que viniere de nuevo a su casa, o se quiera della partir, para yr a otra parte; e quando les dice algo, o les prometiere de fazer bien, e merced. La primera por el debido de la naturaleza que han con el. La otra, por el reconocimiento del Señorío que ha sobre ellos”⁶⁸.

El resto de los segundones de ambos grupos llevan casco sin nasal, predominante en la segunda mitad del siglo XIII⁶⁹. Los tocados, los emblemas de Castilla y León exhibidos por los acompañantes de Alfonso X, son demostrativos del poder militar que estarían en condiciones de desplegar las tropas reales contra eventuales rebeldes. Más allá del precario éxito alcanzado por Alfonso en los conflictos desatados por los nobles, además de una cuidadosa *descriptio* de las circunstancias que rodean a un hecho puntual, estamos en presencia de una ostensible manipulación de la imagen desde el punto de vista político, la que si bien complementa el texto poético alcanza un mayor grado de expresividad que aquél.

A pesar de la carencia de cartelas, tal como ocurre en la mayoría de las miniaturas del códice florentino, hemos confirmado el contenido del cuadro 8º y en consecuencia el 7º, de acuerdo a la secuencia cronológica, corresponde a la estancia de Alfonso X en Montpellier, sede de la famosa Escuela de Medicina⁷⁰. Como según la poesía, los médicos lo daban por muerto, “*mais ben o per guareceu a Virgen Maria... E faze-ll en pouco dias que poudesse cavalgar... e que tornass’a sa terra...*” (vv. 47-51).

La miniatura muestra al rey vistiendo sólo camisa, bajo una colcha en cuyo borde inferior están inscriptos los escudos de Castilla y León. Detrás de la cama se ubican dos grupos separados entre sí. Junto al marco derecho, un médico muestra a un colega un matraz, recipiente donde se recogía la orina del paciente, uno de los pocos medios con los que se contaba en la época para el diagnóstico y tratamiento de enfermedades⁷¹. El gesto del noble, identificado por su capiello, de cubrirse la cara con su manto, muestra la desesperación provocada por el diagnóstico negativo. Entre ambos físicos, la tonsura identifica a un monje, quien seguramente ha fallado en su asistencia. En el grupo de la izquierda la Virgen acompañada por un ángel y una santa, toca el cuerpo del rey con la izquierda y lo bendice con la mano derecha, siguiendo el *exemplum* –recurso retórico–, de la mano sanadora del Hijo, difundida en los Evangelios. El pequeño vacío que separa a ambos grupos, el derecho, cerrado en sí mismo, impotente, que “no ve” el acto positivo que ocurre en el otro extremo, es un recurso exclusivo de la retórica visual, que además de exponer resultados antitéticos, refuerza el valor de la curación milagrosa.

68. Acerca del “besamanos”: GRASSOTTI, Hilda, “Las Instituciones Feudo-vasalláticas en Castilla y León”, en *Centri di Studi sull’Alto Medioevo*, Spoleto, 1969, t. I, pp. 141-162; KLEIN, Peter, “Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons der Weise von Kastilien und Leon”, en *Bauwerk und Kunstwerk im Hochmittelalter* (CLAUSBERG, Karl y otros, editores), Giessen, Anabas, 1981, p. 595.

69. MENÉNDEZ PIDAL, G., *op. cit.*, p. 50.

70. LAUER, H., *op. cit.*, p. 247.

71. GARCÍA GUILLÉN D. y J.L. PESET, *op. cit.*, p. 345.

Esta miniatura plantea otro problema si la confrontamos con las seis, perfectamente terminadas y con cartelas, que ilustran la cantiga 209 analizada en el apartado anterior, que se refiere exclusivamente a la enfermedad padecida por Alfonso en Vitoria y curada, ante el nuevo fracaso de la medicina, por la colocación del libro de las Cantigas sobre el cuerpo enfermo. El folio miniado de la cantiga 235 corresponde al folio 92 recto del códice florentino, lo que es congruente con la ilustración de doce miniaturas. La ilustración de la cantiga 209, ocupa en dicho manuscrito el folio 95 r. Si aceptamos la conclusión de Menéndez Pidal⁷², de que en el manuscrito de Florencia los folios no se encuadernaron en el orden en que fueron ejecutados, seguramente la 235 fue pintada con posterioridad a la 209. Además ésta trata de un hecho ocurrido en el invierno de 1277, en tanto que la 235 concluye con un milagro acaecido en la Pascua de 1278⁷³, del que luego nos ocuparemos.

La gran probabilidad de que la ilustración del manuscrito se suspendiera a la muerte de Alfonso en 1284, justificaría el estado actual incompleto del mismo. En el caso de la cantiga 235, la ausencia del 9º cuadro, la falta de coloración de varios rostros, el mero dibujo de la Virgen y el Niño en el 11º, etc.

En cuanto al contenido del cuadro 9º, tengamos primeramente en cuenta que presenta como todos los cuadros de la 209, tres arcos de distinta luz. El mayor, es este caso apuntado, estaría seguramente sobre la imagen de la cabeza del rey coronado y los dos menores, gabletes, cobijaría al séquito de médicos desesperanzados y cortesanos. En lo referente a la ubicación del libro milagroso lo más probable es que estuviera colocado sobre el abdomen del rey. Como el texto de la cantiga 235 apenas menciona la enfermedad padecida en Vitoria, ello se justificaría por la precedencia de la 209 y explicaría porque en una cantiga biográfica en la que se registran varias recaídas de la salud de Alfonso, se ha reservado sólo un cuadro a aquella.

A continuación del episodio de Vitoria, la poesía cuenta:

*/ u quis o Fillo de Deus
que fillasse gran vengança/ daqueles que eran seus
eemigos e pois dele,/ E ben com' ard 'estadal
[...]
Ardeu a carne daqueles/ que non querían moller
os outros pera o demon/ foron e, sse Deus quiser
assi yrá tod'aquele/ que atal feito fazer. (vv.71-77).*

Aunque el texto no proporciona nombres propios, entre los enemigos se contaban, el hermano del rey Don Fadrique y su yerno Simón de los Cameros, quien efectivamente fue quemado vivo en Treviño, en tanto que el príncipe fue ahogado en Burgos.

72. MENÉNDEZ PIDAL G., *op. cit.*, p. 24.

73. KINKADE, R. P., *op. cit.*, p. 321, propone que esta cantiga pudo haber sido escrita entre 1278 y la rebelión de Sancho en 1282.

Ambas ejecuciones fueron ordenadas por Alfonso sin juicio previo⁷⁴. En cuanto a la frase “*que no querían mollar*” ha sido interpretada como referencia a las relaciones sexuales entre ambos personajes⁷⁵, aunque las Partidas si bien sancionan la condena a muerte no especifican el medio (7, XXI, I). Montoya Martínez⁷⁶, recurriendo a diversas fuentes, entre ellas las Partidas (7, XXIII, IX), vincula la frase a una posible relación de los condenados con los herejes cátaros pasibles de la muerte en la hoguera, entre otras causas, por menospreciar y rechazar la institución del matrimonio. Tampoco en las Partidas se particulariza la pena de muerte a los traidores (2, XIII, IV; 7, II, II), aunque en la 2ª se habla de “muerte crudelísima” Sea como fuere la miniatura presenta en el centro de la composición a un personaje, seguramente Simón de los Cameros, sentado en el suelo y amordazado, totalmente rodeado por las llamas, al punto que solo se distingue el contorno de su cabeza. Esta es una imagen tópica en las Cantigas, pues se reitera en otras condenas⁷⁷. Es indudable, que dado que el pintor contaba con un número limitado de cuadros, optó por la imagen de la hoguera, más efectiva, desde el punto de vista visual que la del ahogamiento⁷⁸. Además tuvo en cuenta el pasaje poético que cuenta que los “otros enemigos se fueron al demonio” y que el fuego está, como es lógico, vinculado al castigo infernal en otras cantigas⁷⁹. Dentro del campo de la retórica visual se trataría de un sinécdoque particularizante, la pena de Simón de los Cameros, se habría extendido a los restantes rebeldes. Un detalle a tener en cuenta, es la absoluta simetría de la composición, que contribuye a reforzar la centralidad de la hoguera. De los asistentes, sólo los dos primeros del grupo de la izquierda llevan mantos, lo que indica un rango superior a los restantes que visten sayo y no llevan traje de encima lo que denota su condición inferior⁸⁰. Uno de aquellos oculta su rostro con el manto, señal de desesperación. En contraposición, los brazos recogidos y las palmas de las manos hacia fuera del otro grupo, expresan su aceptación, de acuerdo a un tópico gestual común del lenguaje en imágenes de la Edad Media⁸¹.

El cuadro 11º repite la conformación general del 7º. Una variante es que el grupo de la izquierda está compuesto exclusivamente por plañideros, que de acuerdo con un tópico difundido en varias miniaturas de las Cantigas, cubren sus ojos con los mantos,

74. GRASSOTTI, Hilda, “La Ira Regia en Castilla y León”, en *Cuadernos de Historia de España*, 41-42 (1965), p. 56, sostiene que este procedimiento estaba reservado a “malfetrías” o traiciones.

75. O’GALLAGHAN J., *El Rey Sabio...*, p. 289; del mismo autor, *Alfonso X y las Cantigas...*, pp. 145 ss.; KINKADE R. P., *op. cit.*, p. 316.

76. MONTOYA MARTÍNEZ, JESÚS, “La Gran Vingança de Dios y de Alfonso X”, en *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, III (1990), pp. 54 ss., se refiere a los herejes cátaros, con los que se habrían relacionado Fadrique y Simón, que menospreciaban el matrimonio.

77. Por ejemplos: cantigas, 175 (cuadro 2) y 186 (c. 6).

78. En una crónica del siglo XIV, descubierta en el monasterio de Santo Domingo de Silos se dice que a D. Fadrique se lo metió “en una arca que estaba llena de fierros agudos e allí murió, en LOMAX, DEREK W, “Una Crónica Inédita en Silos en Homenaje a Fray Pérez de Urbel”, en *Studia Silense*, 4 (1976), p. 332, citado en KINKADE, R.P., *op. cit.*, n.123.

79. Ejemplos: cantigas, 58 (cuadros 2-5); 85 (c. 5); 11 (c. 4).

80. MENÉNDEZ PIDAL G., *op. cit.*, pp. 55 y 62.

81. GARNIER, F., *op. cit.*, p. 74.

lo que comparado con el 7º implicaría un agravamiento de la enfermedad. Pero las variantes más significativas se observan en el grupo cobijado por el gran arco de medio punto. Junto al borde izquierdo, un médico de perfil, con las manos entrelazadas expresa su incapacidad, en tanto que su colega, cabeza inclinada y mano contra la mejilla expresa tristeza y pena⁸². A la derecha de ambos, apenas dibujados contornos y rasgos faciales, la Virgen sostiene al Niño, quien con su mano sanadora toca el cuerpo enfermo. El texto poético indica el día del milagro:

*E todo aquesto foi feito/ dia de Pascua de luz
Per Ele e per seu Fillo/ aquel que seve na cruz
Que tragia nos seus braços/... (vv. 100-102).*

En el último cuadro el rey con su séquito cumplen actos de alabanza y agradecimiento, tópico de las Cantigas, ante un altar marial, ornado con los emblemas de Castilla y León, con los que la Virgen se manifiesta como protectora del reino.

En el folio conservado, incluyendo el reconstruido episodio de Vitoria, percibimos una *dispositio* muy particular, que determina dos columnas bien definidas: la de la izquierda que narra las sucesivas enfermedades de Alfonso; la de la derecha, salvo el cuadro conclusivo, referida a acontecimientos políticos. En la primera hay un motivo repetido, el rey enfermo acostado en camas idénticas. El arco que cobija la cabeza de Alfonso y la Virgen, incrementa su ancho o luz a medida que la mirada desciende, al punto que el diseñador se vio obligado a transformar los arcos apuntados de los cuadros 7º y 9º en arco de medio punto, bajo el cual aparece la Virgen con el Niño en un día de gloria para la cristiandad. La conjunción de dos series de imágenes, los arcos por una parte, las imágenes mariales por la otra, enfocadas como figuras de retórica visual, determinan una *repetitio* y una *gradatio*⁸³. En este caso se trata del agravamiento de la enfermedad que culmina con la curación el día de Pascua. A todo esto no advertimos cambios en la cara del rey, aunque padecía una enfermedad que provocaba la desfiguración facial, al punto que en una oportunidad un ojo le salió de la órbita. Por ello no es de extrañar que su hijo Sancho lo tratara de “loco y leproso”⁸⁴. En las Cantigas, la deformación facial está reservada a demonios y moros⁸⁵ y en el caso de leprosos, las llagas les cubren solamente el cuerpo como en la cantiga 93. Esta ocultación responde a principios estilísticos difundidos en el siglo XIII y buena parte del XIV, reservados en las Cantigas a cristianos y moros dignatarios, buenos y malos, pues a los judíos se los identifica con una nariz aguileña⁸⁶.

En la columna “política” se establece una interesante connotación entre los cuadros 8º y 10º. En el mismo eje se encuentran la mano besada de Alfonso y la

82. *Ibidem*, p. 81.

83. Ver n. 30.

84. PRESILLA, M.E., *op. cit.*, pp. 434 ss.; KINKADE, R.P., *op. cit.*, n.154.

85. Ver n. 1.

86. Ejemplos: cantigas, 4, 25, 34, etc.

hoguera. Aparte de la secuencia lineal de los hechos, surge una segunda lectura: quienes quiebren las condiciones impuestas por el “besamanos”—de hecho muchos lo hicieron—pueden sufrir la misma muerte que Simón de los Cameros. De algún modo esta connotación está expresada en el refrán:

*Como agradecer ben-feito/ è cossa que muito val
Assi quen nono gradece/ faz falsidad' e gran mal*

A partir de la reconstrucción total del único folio miniado, intentaremos presentar la probable conformación del folio faltante mediante dos hipótesis. La primera se ajusta estrictamente a la línea narrativa poética (fg. 10). En el exordio se destaca la solicitud de Alfonso por servir a María, lo que de acuerdo a un tópico ya conocido, presentaría en el cuadro 1º al rey postrado ante un altar marial ornado con los emblemas de Castilla y León. Así se establecería una conexión, habitual en las Cantigas, entre exordio y epílogo visuales.

El segundo cuadro se apoyaría en los siguientes versos:

*En servi-la noit'e dia/ rogando de bon talan
que morresse en seu serviço,/ poi-lo seu ben nunca fal
[...]
E desto que lle pedia/ tan muito a afficar
por esto, que hua noite/ en sonnos llo otorgou
ond'ele poi muit'alegre/ tanto que ss'el espertou
e loou prend' a Virgen/ a Sennor espirital (vv. 13-19)*

La miniatura representaría al rey en una cama con los emblemas de los reinos y detrás la Virgen probablemente flanqueada por ángeles. En las Cantigas, normalmente el sujeto soñado se manifiesta como imagen real y en cuanto al soñador sus ojos pueden estar abiertos o cerrados⁸⁷.

En la cuarta estrofa (vv. 20-26) se cuenta la rebelión de los nobles apoyada por parientes de Alfonso y está relacionada con un hecho ocurrido en Lerma en 1272. Allí el rey acompañado por Don Fadrique, quien aún le era fiel, se sorprendió por la llegada de varios nobles, “con grandes gentes de caballo, todos armados e con gran asonada,... no como omes que van a su señor, más como aquellos que van a buscar a sus enemigos”⁸⁸. La intertextualidad visual de las Cantigas, nos ofrece la posibilidad de reconstruir la escena. El cuadro 3º mostraría a la derecha un grupo en actitud pasiva, encabezados por el rey y el príncipe, muy similar al cuadro 8º; a la izquierda veríamos un grupo fuertemente armado, en actitud belicosa, como uno de los que se enfrentan en las cantigas 53 o 129.

87. Ver análisis del cuadro II de la cantiga 299, en el apartado 9 del presente trabajo; SCHMITT, JEAN CH., “La Culture de l’Imago”, en *Annales EHESS*, 1 (1998), pp. 4 ss.

88. *Crónica del Rey Alfonso X, XXIII*, (ROSELL, CAYETANO, editor), Madrid, M. Rivadeneyra, 1875.

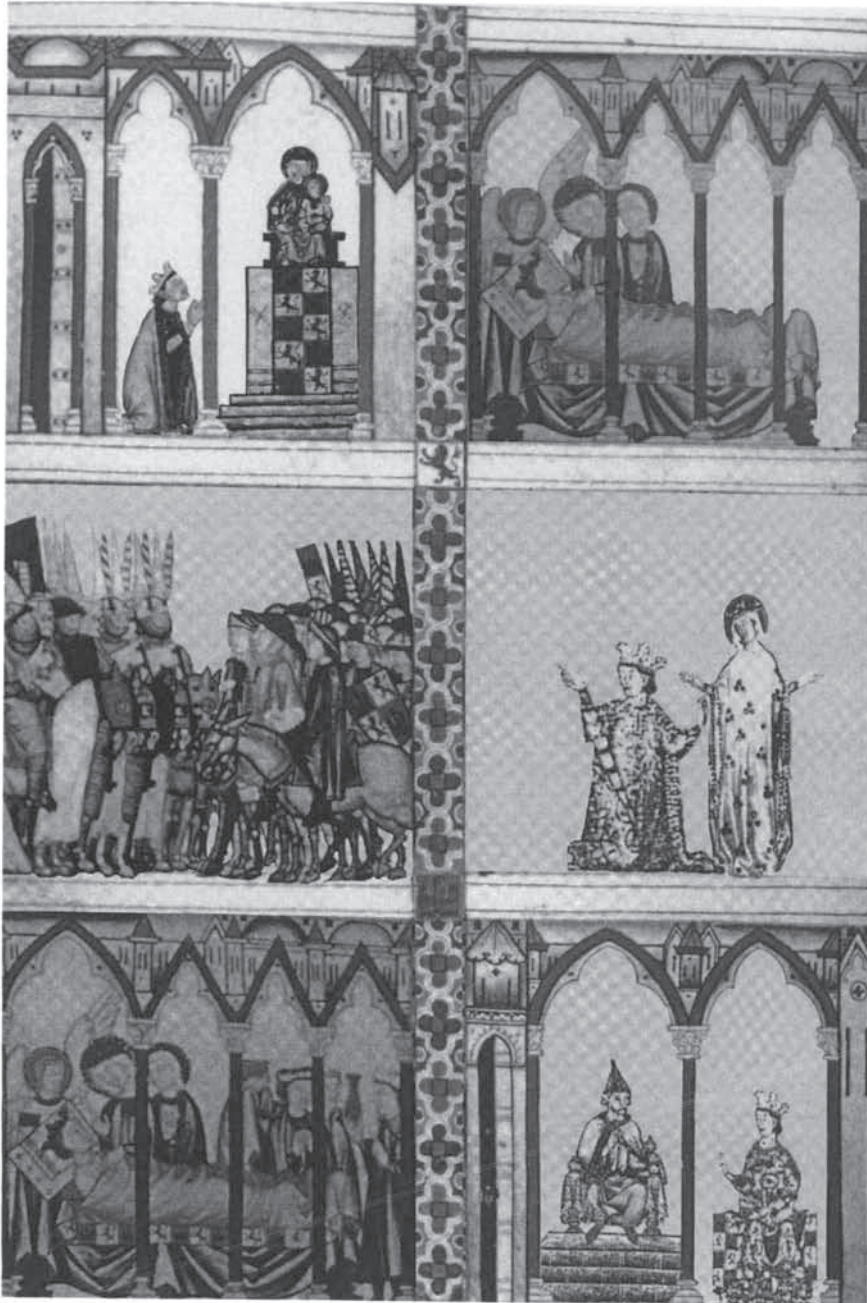


Fig. 9. Florencia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20, (hipótesis de reconstrucción)



Fig. 10. Biblioteca El Escorial, ms. T.I.I, f. 184 r., cantiga 130, cuadro 3.

A raíz de la rebelión Alfonso recibe el conforto de la Virgen quien le promete:

*Mas eu o desfarei todo/ o que eles van a ordir
que aquello que desejan/ nunca o possan conprir,
ca meu Fillo Jhesu-Christo/ sabor á de sse servir
[...]
Tod'aquesto fez a Virgen/ ca deles ben o vingou, (vv. 30-35)*

Escenas de conforto hay varias en las Cantigas⁸⁹, pero en ellas los beneficiados yacen en el suelo, posición inadecuada para la realeza. Pensamos que el miniaturista o su mentor pudieron haberse inspirado en el cuadro 3^o de la cantiga de loor 130 (fg. 10): Alfonso arrodillado señalando el cuadro anterior, en tanto que María le abre sus brazos, signo de conforto y protección.

En el cuadro 5^o se repetiría con ligeras variantes el ya conocido tópico de Alfonso enfermo, socorrido por la Virgen. El siguiente correspondería a la entrevista con el

89. Ejemplos: cantigas, 3 (cuadro 4), 5 (c. 8), 138 (c. 4), etc.

papa Gregorio X en Beaucaire, en mayo de 1276. El pontífice había reconocido la elección de Rodolfo de Habsburgo como emperador en 1274, y Alfonso se limitó a plantear cuestiones secundarias que le favorecieron. Desde el punto de vista papal la entrevista fue insatisfactoria, pues el rey Sabio, luego de la misma, persistió en sus aspiraciones imperiales, al punto de que en setiembre de 1276 Gregorio X ordenó al arzobispo de Sevilla que le amonestase para que dejara de llamarse “Rey de Romanos”⁹⁰. El traslado de esta compleja situación al medio visual, seguramente se operó recurriendo al tópico “audiencia”, ya tratado en la cantiga 169. El dignatario de superior jerarquía, Gregorio X, estaría entronizado, bajo el arco mayor, no centralizado. Bajo el arco contiguo, de menor luz se vería a Alfonso sentado en un nivel inferior, no arrodillado como lo hacen otros personajes en el tópico “audiencias”, pues ello no sería compatible con la dignidad real. El Papa, como es norma en las Cantigas, llevaría por toca una mitra cónica⁹¹. En cuanto al gesto de ambos, dado el carácter ya esbozado de la entrevista, sería el de una ambigua aceptación recíproca, es decir, brazos recogidos y palmas de las manos hacia fuera.

Nuestra segunda hipótesis de reconstrucción se basa en la *dispositio* del folio existente (fg. 11). Quedaría de lado el exordio poético y el cuadro 1° representaría el sueño de Alfonso. En el 2° le veríamos alabando a la Virgen ante su altar, pues luego del sueño el v. 19 dice: “*e loou porend’a Virgen...*” Es decir, que los dos primeros cuadros aparecerían invertidos con respecto a la primera hipótesis. El cuadro 3° mostraría el conforto de la Virgen en la forma ya descrita, con la diferencia de que Alfonso dirigiría su mirada al cuadro siguiente. Si advertimos que luego de confortarle María dice: “*Mas eu desfarei todo/ o que eles van ordir,*” (v. 30), podemos imaginar, con cierta certeza una composición basada en el cuadro 3° de la cantiga de loor 20: la Virgen, acompañada por ángeles, sobre una roca y espada en mano, enfrentando al grupo rebelde fuertemente armado. Finalmente la enfermedad en Requena y la entrevista con el Papa, ocuparían el mismo lugar que en la primera hipótesis

De acuerdo con este segundo intento de rescatar las imágenes perdidas, considerando ambos folios en conjunto, los seis cuadros de las respectivas columnas izquierdas, configurarían la relación personal de Alfonso X con su “Señora espiritual”. Comenzaría por un sueño en el que satisfaría su deseo trovadoresco de morir al servicio de su Dama celestial, luego el conforto ante la adversidad política, y finalmente en los cuadros, 5°, 7° 9° y 11°, los milagros curativos que culminan el día de Pascua de Resurrección por el mismo Salvador. Se trata de una *gradatio* retórica que afirma la hipótesis propuesta. En cuanto a las columnas de la derecha, observamos la conexión estricta entre los cuadros 2° y 12° y entre ambos los acontecimientos políticos considerados. Admitida la hipótesis, no sería casual la relación entre los cuadros 4° y 10°, que ocupan el mismo lugar en ambos folios, pues el resultado del enfrentamiento de la Virgen con los rebeldes sería la muerte de éstos en la hoguera, imagen que se vincula al pasaje de la poesía que expresa que la Virgen “*deles ben o vingou*” (a Alfonso), (v. 35)

90. O’GALLAGHAN J., *El Rey sabio...*, p. 279 ss.

91. Ejemplos: cantigas, 5 (cuadro 12), 63 (c. 3), 115 (c. 5).



Fig. 11. Florencia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20, (hipótesis de reconstrucción)

7. CANTIGA 257 (fg. 12)

Es una de las cantigas más breves de toda la serie, pues si descontamos el título y el estribillo, la parte narrativa abarca solamente 20 versos distribuidos en cinco estrofas, lo que indudablemente plantea un problema al ilustrador, ya que éste debe cubrir con imágenes un número de cuadros prefijado, seis, el mismo destinado a cantigas de 70 u 80 versos. Parte de la solución consiste en crear composiciones pictóricas no sugeridas por el texto poético. En otros términos, aplicar la *inventio* del discurso, –búsqueda de argumentos verosímiles–, al ámbito de las imágenes. Por otra parte el folio esta incompleto, faltan las pinturas de caras y el cuadro 3º permanece totalmente en blanco. Más adelante intentaremos formular algunas hipótesis concernientes a dicho vacío. Otra peculiaridad es que en los cinco cuadros miniados, se mantiene la misma escenografía, acorde con el contenido de la poesía.

La primera estrofa contiene el exordio y luego la poesía continúa así:

*As relicas eran muitas de Santa Maria
e de santos e de santas, porque Deus fazia
miragres; e el Rei enserró-as aquel dia
e foi-ss' end', e nonas mandou catar amyude
[...]
Foi-ss' el Rei pera Castela u morou dez anos. (vv. 10-15).*

A estos cinco versos corresponden los dos primeros cuadros. En ellos vemos muchos relicarios, que responden a un tipo casi uniforme en las cantigas⁹², de arquetas de latón esmaltadas y doradas en forma de templete⁹³. El rey, como en el resto de la ilustración, vistiendo el atuendo real ornado con fina pedrería, ocupa siempre como imagen única el arco central que es el de mayor luz y su altura, aún sentado en la llamada posición a la “turca” o arrodillado, excede a la de los asistentes y así explicita claramente su poder. En cuanto a los clérigos que le acompañan, no mencionados en el texto escrito, se distribuyen simétricamente bajo los arcos laterales. En el cuadro 1º, un clérigo con las manos cubiertas por el manto, le entrega al rey el mayor de los templetes, el que contiene las reliquias marianas⁹⁴. El hecho de que Alfonso lo reciba con las manos desnudas no es un detalle menor. Por el contrario, visualmente refuerza un poder fundamentado en su privilegiada relación espiritual con María, omnipresente a lo largo de las Cantigas y razón esencial de la existencia de éstas. En el resto de las miniaturas lógicamente persiste dicha manipulación. Estamos en presencia de dos principios de la retórica oratoria que sin dificultad pueden trasladarse a una retórica visual: *compositio* y *elegantia*⁹⁵. La primera la definiríamos como una estructuración de las imágenes, de modo que la expresión del conjunto sea clara y

92. Ejemplos: cantigas, 35 (cuadros 3 y 4), 116 (c. 2), 304 (c. 3), 362 (c. 1).

93. MENÉNDEZ PIDAL, G., *op. cit.*, p. 144.

94. En el caso de la cantiga 35 se cuenta de un relicario donde se guardaban leche y cabellos de la Virgen.

95. *Ad Her.*, IV, XII.



Fig. 12. Florencia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20, f. 56 r., cantiga 257 (F 44), reconstruida.

precisa; la segunda, ya referida anteriormente, como una distribución de las imágenes aisladas que determine el mismo grado de perfección compositiva en todas las miniaturas. En el 2º cuadro el rey guarda en una arca especial el precioso relicario recibido en el anterior. Parte de las otras reliquias se encuentran sobre la mesa bajo el arco izquierdo, en tanto otras ya han sido colocadas en arcas. El círculo rojo, también visible total o parcialmente en los restantes cuadros a la izquierda del rey, es en realidad una vista no perspectiva de un cojín destinado a servir de asiento o de escabel. Si bien tanto en uno como en otro caso, son frecuentes en imágenes mayestáticas, aquí no aparece vinculado a aquellas. Como su función exclusivamente utilitaria era proteger a una persona del frío y de la humedad podríamos suponer, con las debidas reservas, que es un recurso para indicar que las escenas tienen lugar en un sitio húmedo apto para ocultar reliquias preciosas, por ejemplo cripta o subsuelo. Los clérigos lo habrían colocado allí con carácter preventivo, pero Alfonso no tuvo que recurrir a él porque contaba con la invalorable protección de su amada Virgen quien tantas veces había cuidado de su salud, como en las cantigas 209 y 235.

Los diez años en los que el rey, según el v. 15, “vivió en Castilla”, se refiere en realidad al ajetreado período 1269-1278 recogido en la cantiga 235 analizada en el apartado 7, que narra sus fatigosos viajes y las enfermedades que padeció. En los versos siguientes se dice que cuando el rey volvió a Sevilla, encontró a las reliquias, excepto la marial, sumamente dañadas, a pesar de que estaban envueltas en paños (vv. 16-18). El cuadro 4º visualiza el retorno. Alfonso ocupa exactamente la misma posición que en el 2º pero con la mano derecha sostiene el paño que cubría las reliquias y con la izquierda expresa su asombro ante el deterioro. A su izquierda, sobre la mesa que antes ocupaban las reliquias, se encuentra un libro abierto apoyado en un atril, al cual nos referiremos más adelante. En consecuencia cabe preguntarse por la miniatura ausente. La poesía nada dice de la causa de los daños y una interpretación facilista, admitiría que el pintor careció de capacidad creativa para llenar el cuadro o de una indicación precisa de parte de un eventual preceptor. Admitiendo la hipótesis de Mettmann, según la cual la ilustración fue interrumpida a la muerte de Alfonso en 1284⁹⁶ y que por ello las caras y algún otro detalle no han sido pintados, lo mismo que en otros folios del códice florentino, intentaremos reconstruir una probable composición para el cuadro vacío.

En principio no tendría sentido, desde el punto de vista visual, mostrar la larga estancia en Castilla. Tampoco mostrar al rey en actitud de abandonar el recinto donde se guardaban las reliquias. El apoyo de nuestra hipótesis creemos encontrarlo en pasajes de algunas fuentes. Por ejemplo, ya en los comienzos del reinado de Alfonso X, 1253, se dice:

“E porque avia muy poco tiempo que su padre ganara la cibdad de Sevilla avia muchos moros que eran vecinos é *cercanos* de aquella cibdad...aquella cibdad de Sevilla estaba

96. METTMANN, W., *op. cit.* en n. 4.

muy guerreada é non segura, e los pobladores de ella eran muy corridos por los moros muy amenudo, é rescibian muchos daños”⁹⁷.

Por otra parte desde la batalla de Navas de Tolosa en 1212, los moros no habían invadido España. Bajo el liderazgo de Abu Yusuf los benimerines destruyeron el decadente imperio almohade de Marruecos y ya en 1263 y 1272, pequeños contingentes de caballería penetraron suelo andaluz⁹⁸. La gran invasión se concretó finalmente bajo el mando del mismo Abu Yusuf quien desembarcó en Tarifa en agosto de 1275 y dos años más tarde ocurrió una segunda. De los saqueos en torno a Sevilla dan cuenta, además de las fuentes, las cantigas 323 y 345. Ésta, carente de imágenes, cuenta cómo los moros violaron una capilla de la Virgen e intentaron en vano quemar su imagen. Ninguna fuente especifica que los moros hayan penetrado el recinto urbano de Sevilla. No obstante el sitio al que se refiere la cantiga 257, bien puede haber estado ubicado en los alrededores, es decir en el “término de Sevilla”. Por otra parte el ocultamiento de objetos preciosos era norma en el caso de amenaza de saqueos, pues otras cantigas, la recién citada 345 y la 99⁹⁹ exponen el intento de destruirlos por moros sacrílegos. Por lo tanto, de acuerdo a las reflexiones precedentes, nuestra hipótesis es que el miniaturista haya proyectado un tercer cuadro, no concretado en la iluminación del códice, asignando a los moros la culpabilidad de los daños sufridos por las reliquias. Como las de la Virgen permanecieron intactas, tal prodigio conecta a la cantiga 257 con las 345 y 99, en las que la imagen marial no es afectada por el intento de profanación. En la miniatura faltante veríamos algo similar a lo que muestra el cuadro 4º de la cantiga 99: un pequeño grupo de moros de rostros oscuros y deformes, vestidos como siervos, provistos de picos y mazas en acto de destrucción. Dado que se mantiene la arcada tripartita que encuadra el resto de las miniaturas, lo más probable es que el espacio central se mantuviera vacío para indicar la ausencia del rey y que en el contiguo, a la izquierda, algunos dignatarios musulmanes vistiendo aljubas y turbantes observaran impasibles el cumplimiento de su orden. En primer plano aparecería intacta la caja con las reliquias mariales. Nuestra hipótesis conduce a un típico ejemplo de *inventio*, basado en la intertextualidad de las imágenes y en el texto de la cantiga 345.

En cuanto al libro abierto del cuadro 4º, es un motivo que establece la conexión con el episodio descrito en el cuadro siguiente. En éste, Alfonso abre la arqueta reservada a las reliquias de María y las encuentra intactas, lo que implica la inviolabilidad del relicario, cualidad que lo relaciona con el Arca de la Alianza que para la exégesis medieval simbolizaba la virginidad marial¹⁰⁰, debido a los tres preciosos tesoros que guardaba. Ellos eran: los granos de maná que habían sido el alimento de los hijos de Israel en el desierto (Éxodo, 16) así, como la Eucaristía (Juan, 6, 32-55) que representaba el cuerpo de Cristo, lo era para el cristiano; las tablas de la ley que

97. *Crónica del Rey Alfonso X, II.*

98. O'CALLAGHAN, J., *El Rey Sabio...*, pp. 281 ss.

99. Ver n. 1, cantiga 99.

100. Honorius AUGUSTODUNENSIS, *Speculum Ecclesiae*, en MIGNE, P.L., t. CLXIII, col. 304.

para los israelitas eran la palabra de Dios y Cristo es el Verbo encarnado (Éxodo 20; Juan 1); la rama seca de Aarón milagrosamente florecida (Números, 14)¹⁰¹. Por lo tanto el códice abierto tiene que ser el Antiguo Testamento, muy probablemente abierto en libro de Isaías, quien tal como lo indican algunas cantigas de acuerdo con la exégesis tipológica¹⁰², profetizó la virginidad marial (Isaías 11, 1). Finalmente el cuadro final, que corresponde a la última estrofa, muestra al rey y acompañantes, unidos en el habitual acto de agradecimiento y alabanza a la Virgen.

9. CANTIGA 299 (fg. 13)

El título de esta cantiga resume la trama narrativa: “*COMO SANTA MARIA VEO EN VISIONA UN FREIRE E MANDOU-LLE QUE DÉSSE UA SSA OMAGEN QUE TRAGIA A UN REY*”. El frayle pertenecía a la Orden de Santa María de España y el rey era Alfonso X, fundador de la misma con el propósito de defender la costa meridional, e impulsar el estímulo y los ideales de la caballería en la guerra marítima contra el Islam¹⁰³. La Orden no solamente reflejaba la particular devoción de su fundador en su título, pues también era conocida como Orden de la Estrella, en memoria de la Virgen “*Stella Maris*” y guía de marineros¹⁰⁴. Si bien el convento principal se estableció en Cartagena, fue designado como maestre Pedro Núñez, antiguo comendador mayor de la Orden de Santiago y además se instaló un convento en La Coruña. Los dos últimos hechos, testimonian una vez más la conflictiva relación de Alfonso con la arquidiócesis compostelana¹⁰⁵. Por otro lado el fallido “*fecho del imperio*”, del que se ocupa la cantiga 235, se relaciona con la negación de Gregorio X de aprobar la nueva Orden en 1272. Seis años más tarde, Nicolás III, quien también intervino en el conflicto entre Alfonso y Santiago, condenó la decisión del rey de establecer la Orden sin la anuencia papal¹⁰⁶. A todo esto Alfonso estableció poco después de 1260, una base naval en Alcanate, rebautizado como Puerto de Santa María¹⁰⁷. Repoblada por cristianos, la nueva villa, cuya iglesia se convirtió en uno de los santuarios más famosos de España, pasó a depender desde 1272 de la nueva Orden que allí estableció un convento. A raíz del desastre de Algeciras, la Orden

101. Gonzalo de BERCEO, *op. cit.*, 42, equipara a la Virgen con el “bastón de Aarón”.

102. La profecía de Isaías en relación con la Virgen María, se expresa en los textos de las cantigas, 25 (v. 181), 70 (v. 23) y 180 (v. 34).

103. TORRES FONTES, Juan, “La Orden de Santa María de España”, en *Miscelánea Medieval Murciana*, 3 (1977), pp. 75-118; HERNÁNDEZ DE LA SERNA, Joaquín, “La Orden de Santa María de España en la Cantiga 78 del Códice de la Biblioteca Nacional de Florencia”, en *Ibidem*, VI (1980), pp. 147-169; O’GALLAGHAN, J., *El Rey Sabio...*, p. 241.

104. El estribillo de la cantiga 325 dice: “*Con dereit a Virgen Santa/ á nome Strela do Día/ ca assi pelo mar grande/ como pela terra guía*”.

105. O’GALLAGHAN J., *El Rey Sabio...*, pp. 79, 119 ss.

106. *Ibidem*, pp. 89 ss.

107. *Ibidem*, pp. 216 ss.

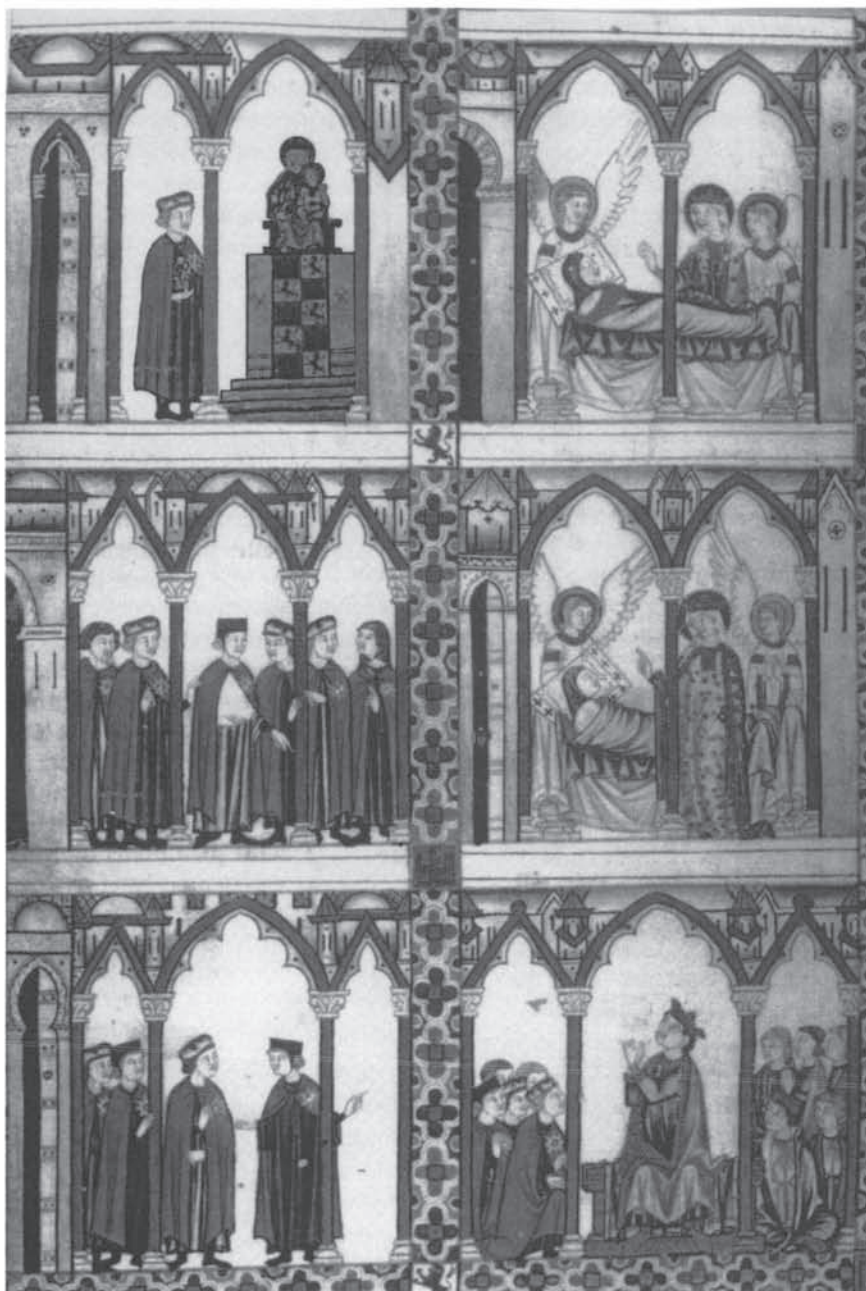


Fig. 13. Florencia, Biblioteca Nacional, f. 100 r., cantiga 299 (F 78), reconstruida.

fue eliminada en 1281¹⁰⁸. Esta breve introducción tiene por finalidad fijar el contexto histórico en el que se inserta el milagro, cuyas imágenes pasamos a analizar y a valorar especialmente la única cantiga referida a la Orden con la cual Alfonso intentó vanamente competir con las ya establecidas. Por otra parte, en base a las circunstancias apuntadas y considerando que a partir de la cantiga 328, existen 24 cantigas localizadas en el Puerto de Santa María, podemos aventurar la hipótesis, de que aunque la poesía no lo mencione, el milagro narrado tuvo lugar precisamente allí. De ser así sería la única cantiga ilustrada de todas las referidas al famoso Puerto.

Luego de un exordio laudatorio de Alfonso en las dos primeras estrofas, la poesía se refiere a un frayle de la Orden de la Estrella, que llevaba colgado de su cuello una imagen en marfil de María con el Niño (vv. 15-18). El cuadro 1º del folio miniado si bien carente de imágenes figurativas, mantiene uno de los encuadres arquitectónicos típicos de las Cantigas, a la izquierda una puerta con una cúpula sobrepuesta y a continuación, dos arcos apuntados sostenidos por columnillas, siendo el del extremo derecho de mayor luz. Esta desigualdad nos induce a proponer una probable conformación del cuadro: el arco mayor cobijaría el tópico omnipresente, el altar mariano y el otro lo ocuparía el frayle portando la imagen eboraria. El tamaño de ésta, surge del último cuadro, donde se alcanza a percibir el diseño previo en lápiz de plomo de dicha imagen, de aproximadamente 1,5 cm. de altura. Nuestra hipótesis tiene cierta correlación con el texto poético en el que se afirma que el frayle “*muíto criia*” (v. 16) en la Virgen.

El cuadro 2º demuestra una de las limitaciones de la traslación al medio visual de una visión y de los consecuentes parlamentos. Así el texto:

*E hua noit' en seu leito jazia,
nen era ben esperto nen dormia;
viu a Madre de Deus que lle dizia
“Essa omagen non tragas per ren
[...]*

*Que trages, ca fazes y gran folia
ena trager assí; mais vai ta via
al Rei e dá-lla, ca me prazeria
se lla désses, e farias bon sen” (vv. 20-28)*

Si bien el pasaje citado da a entender que el frayle se encontraba en estado de vigilia, el problema de la visión es de difícil solución para un pintor del siglo XIII. En las cantigas ha sido resuelto de modo variado, a veces el sujeto tiene abiertos los ojos, es decir “ve” la aparición. En este caso, guiado por lo que le contestan sus compañeros al narrarles lo acontecido –“*Aquest' é sonno que non vai nen ven*” (v, 33)–, permanece con los ojos cerrados, acostado en su lecho y en segundo plano la Virgen acompañada por dos ángeles. Se trata del mismo tópico que se aplica a la curación

108. TORRES FONTES, J., *op. cit.*, p. 93.

de enfermos, por ejemplo, el mismo Alfonso en el 7º cuadro de la cantiga 235. Si se hubiera escrito la cartela, quizá se resumiera la orden marial, de entregarle la imagen al rey pues consideraba que era una locura llevarla colgada (vv.25-28). En la imagen María se limita a un gesto de rechazo al durmiente. En este caso el cuadro anterior no basta para comprender tal gesto, es necesario recurrir al texto escrito.

Como adelantamos en el párrafo anterior el frayle comunica a otros integrantes de la Orden su experiencia visionaria. Esta situación ha sido resuelta de manera ingeniosa por el miniaturista, apelando al tradicional procedimiento de narración continua. Efectivamente, el visionario aparece en tres oportunidades en el mismo cuadro, una bajo cada uno de los tres tramos de la arcada. En el de la izquierda entra al recinto acompañado por un compañero y apoya su mano izquierda sobre la espalda del personaje ubicado en el eje del arco central, el de mayor luz. Es el maestre de la Orden, tocado con capiello, quien mira al protagonista y dirige el índice de su mano izquierda hacia abajo, gesto que debe entenderse como que le quita importancia al asunto. A su vez el otro, toca la columnilla que separa los tramos y así establece la transición (*transitio*) con lo que ocurre en el siguiente. En éste el frayle soñador conversa con otro compañero e indica lo ocurrido en el tramo anterior, en tanto que su interlocutor hace un gesto de asentimiento. En definitiva aquella frase de que el “sueño no merecía ser tenido en cuenta”, se expresa mediante una conformación en la que las formas arquitectónicas de encuadre pautan el tiempo transcurrido. Este desarrollo temporal lineal hace presumir que el proceso continúa y que otros hermanos de la Orden se enterarán del sueño milagroso, lo que transcrito a términos retóricos propone un sinécdoque visual. Todos los personajes visten el hábito de la Orden, túnica azul oscuro con amplias mangas y capa roja a la que se adhiere una insignia que refleja el apelativo “*Stella maris*”, una estrella dorada de ocho puntas dentro de la que se inscribe una diminuta imagen de la Virgen con el Niño¹⁰⁹.

El 4º cuadro es una *repetitio* prácticamente literal del 2º. El único cambio se da en el gesto de María, con los dedos plegados salvo el índice, que apunta diagonalmente hacia arriba, signo de autoridad que refuerza el mandato anterior y establece una correlación con el duro reproche de la Virgen:

*“E como fillaste tal ousadia
de non dar lo que te mandad’ avia
que désses al Rei; e gracir- cho-ya?
Mas da-llá; se non mal te verrá en”* (vv. 40-43).

En el 5º cuadro el parlamento del maestre que abarca siete versos (47-55), se manifiesta ubicando al dignatario nuevamente bajo el arco mayor pero ahora algo desplazado hacia la derecha e indicando el cuadro siguiente en el que culmina la narración, en tanto que la mano derecha, en posición horizontal sostiene la imagen

109. *Ibidem*, p. 86, proporciona detalles acerca de la inscripción que rodeaba a la estrella y del escudo del Maestre.

de marfil, de la que apenas se distinguen las líneas del diseño. Esta situación tiene un correlato textual pues el maestro recomienda al frayle “...e vos buscad alguen...*Que vaa vosqu*” (vv. 53, 55).

En la penúltima estrofa se cuenta que estando el rey asistiendo a misa, acción no tenida en cuenta por el miniaturista, se le entregó la imagen, concretando así el deseo de su protectora. No ocurre lo mismo con la última estrofa que refleja fielmente la poesía que dice que Alfonso:

*E conas manos ambas a ergia
e graças por aquesto lle rendia
e o seu santo nome beeizia
dizendo: “Beeita sejas, amen”.*(vv. 60-63).

Bajo el arco mayor, el rey, sentado, tapiz mediante, en una banquetta, eleva al cielo la imagen apenas insinuada por no haber sido completado el diseño previo. Las partes laterales están ocupadas por miembros de la Orden, clérigos, caballeros y laicos profesos¹¹⁰, identificados los dos primeros grupos por el tocado y el tercero por la cabeza descubierta, en respetuosa veneración al rey y a la Reina espiritual. Los colores del atuendo del rey son los mismos que caracterizan a la Orden por él fundada y los mismos que en otras miniaturas, no en éstas, presenta la Virgen. Creemos que esta concordancia del signo plástico color no es casual y apunta a enfatizar lo que para Alfonso significó la Orden de Santa María de España, de duración efímera, apenas una década.

Si bien como ocurre normalmente en las Cantigas el relato visual sigue en general la línea trazada en la poesía, advertimos una *dispositio* que otorga a aquél una expresión específica. Como en otras cantigas de este mismo trabajo, se perciben dos columnas bien definidas por su distinto carácter: la de la izquierda localizada en espacios comunitarios de la Orden de la Estrella; la de la derecha conformada por dos escenas que transcurren en el espacio privado del tozudo frayle, más una tercera, reservada a la única imagen de Alfonso, feliz receptor del preciado marfil.

10. CANTIGAS 256 y 292 (fgs. 14 y 15)

Aunque ambas cantigas pertenecen a la serie “biográfica”, escapan en realidad a los objetivos del presente estudio, por cuanto sus miniaturas han sido pintadas, probablemente en la primera mitad del siglo XIV, por un inexperto ilustrador, cuya falta absoluta de dominio de las formas, colores y construcción espacial ha sido correctamente advertida por varios estudiosos¹¹¹. No obstante, dentro del enfoque retórico

110. *Ibidem*, p. 85.

111. MENÉNDEZ PIDAL, G., *op. cit.*, p. 28, habla de un “malísimo continuador”; CHICO PICAZA, MARÍA VICTORIA, “La Ilustración del Códice de Florencia”, en *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso el Sabio* (edición facsímil), Madrid, EDILAN, 1991, p. 31; GARCÍA CUADRADO, AMPARO, *Las Cantigas: el Códice de Florencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 71 ss.

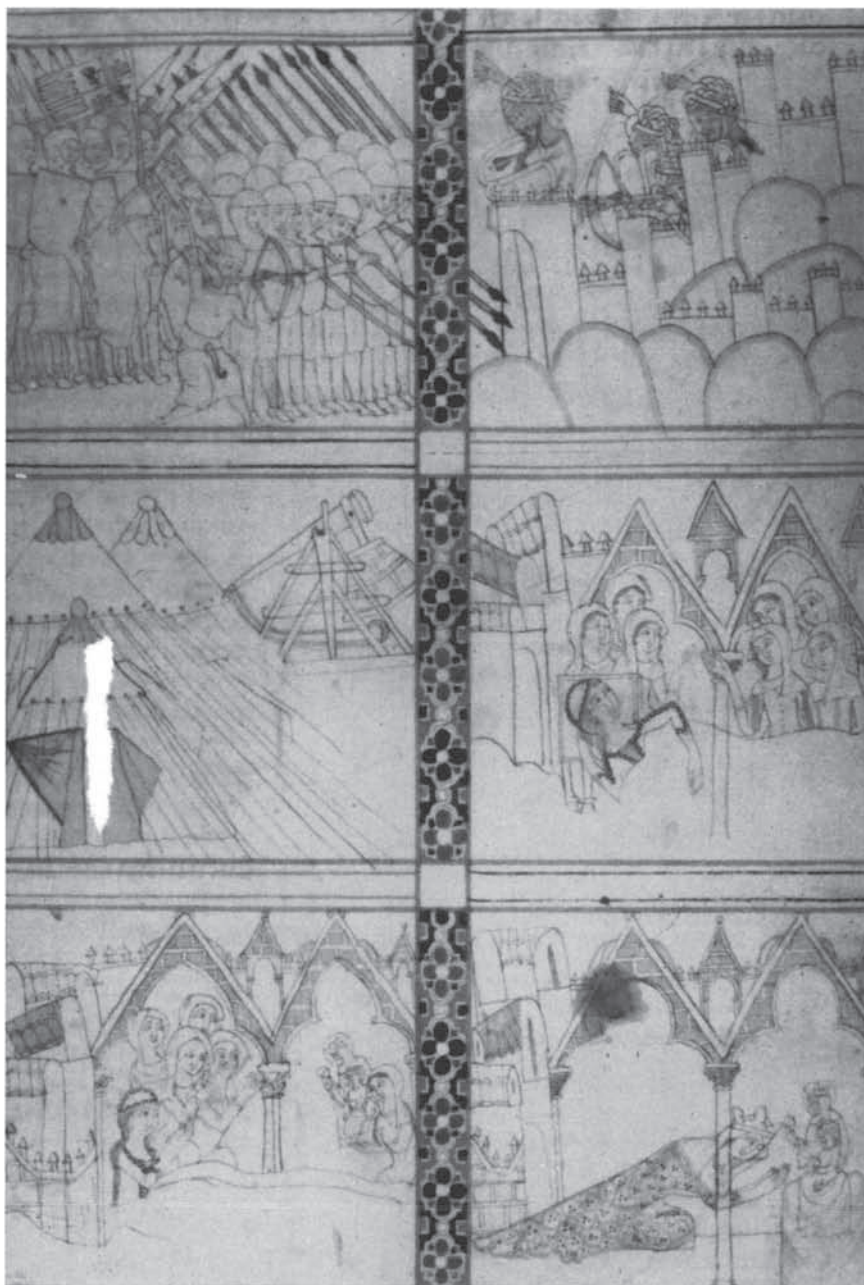


Fig. 14. Florencia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20, f. 8 r., cantiga 256 (F 7).

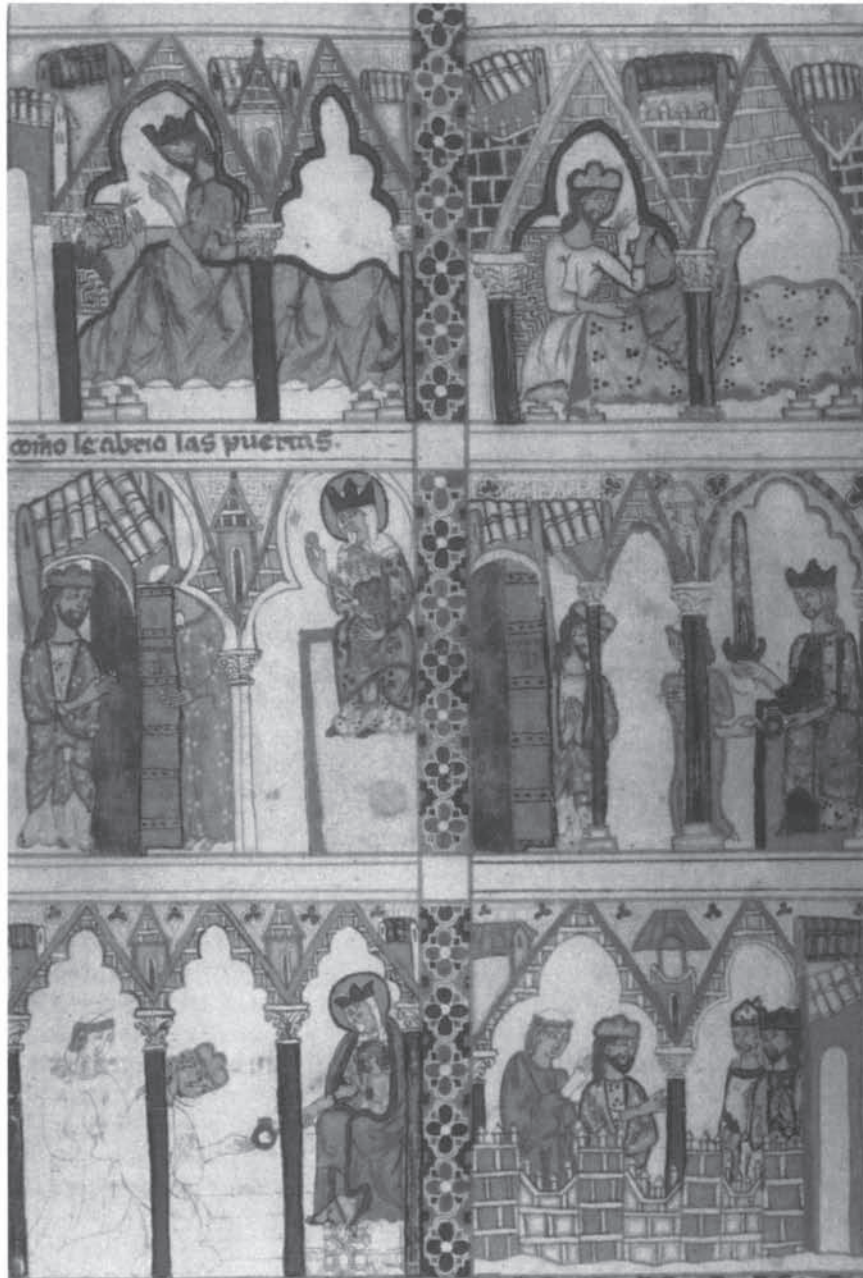


Fig. 15. Florencia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20, f. 12 r., cantiga 292 (F 10).

podemos añadir otras incongruencias. Por ejemplo en la cantiga 256, que narra una enfermedad padecida por la reina Beatriz de Suabia y curada mediante una estatua de metal de María. La reina se encontraba en Cuenca (v. 13), luego que su esposo, Fernando III reconquistara Capela en 1227 (vv. 10-11). A estos dos versos, que en realidad pertenecen al exordio, el miniaturista dedica los tres primeros cuadros. En los dos primeros, que conforman una escena única, vemos el sitio a la ciudadela morisca y en el tercero las tiendas de los sitiadores y la maquinaria de guerra. Basta una comparación con los primeros cuadros de la cantiga 181, para advertir la deficiente *dispositio*. A la enfermedad de Beatriz, que es el núcleo argumental de la poesía, corresponden también tres cuadros, lo que refuerza notoriamente la deficiencia apuntada. Por otra parte, en el cuadro final, probablemente sugerido por el último de la cantiga 122 (fg. 2), queda demostrada la incapacidad del pintor al superponer la columnilla a parte del rostro de la reina.

En cuanto a la 292, acordamos con Chico Picaza que hubiera sido necesario un folio más, en total doce miniaturas. Toda la primera parte que cuenta sobre la devoción de Alfonso X por sus padres ha sido dejada de lado y la ilustración comienza recién en el verso 71, con el sueño del maestro Jorge y sigue, en el segundo cuadro con el momento de su despertar, carente de substancia narrativa. También resulta confusa la tercera miniatura dentro del contexto. En el 4º cuadro las figuras del maestro y del tesorero, prácticamente esta ocultas por las columnas. Así a la confusa *dispositio* se añaden errores de composición que atenta contra la *elegantia* cultivada por los miniaturistas del taller alfonsí. En el último cuadro, quizá el mejor compuesto, donde el orfebre y el tesorero cuentan a Alfonso X y al arzobispo el prodigio de que la estatua de Fernando III milagrosamente se desprendiera de su anillo para que se le colocara a la estatua marial, resulta evidente la dificultad del improvisado pintor en reproducir el tópico “vista panorámica de una ciudad con acción intramuros”, al que nos hemos referido en la cantiga 169.

11. CONCLUSIONES

Los estudios realizados hasta el presente, permiten pensar que debió existir cierta comunicación entre poetas que cultivaban principios de la retórica clásica y los mentores y miniaturistas responsables de la ilustración de los códices escurialense y florentino. Es cierto que la retórica visual aparece aquí y allá en composiciones pictóricas y escultóricas de todas las épocas, pero no de manera sistemática como en las Cantigas, las cuales ciertamente constituyen un caso muy particular. En primera instancia por la importancia que se le concedió en tiempos de Alfonso X a la retórica¹¹², una de las artes liberales integrantes del *trivium*. Por otra parte la necesidad del miniaturista de ajustarse a un número prefijado de cuadros de dimensión constante lo conduce a agudizar los medios expresivos visuales tendentes no sólo a seguir la

112. MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, *La Norma Retórica en Tiempos de Alfonso X*, Granada, Adhara, 1993.

narración poética, sino también a inventar (*inventio*) imágenes que la complementan, la enriquecen y hasta permitan, en algunos casos, cierta manipulación y hasta contradecir el texto escrito. Para alcanzar tales objetivos, resultan eficaces recursos visuales, que, analogía mediante, podemos caracterizar como “descripción”, “hipérbolo”, “transición”, “distribución”, “metonimia”, “ejemplo”, “centralidad”, “tópicos”, etc. Junto a estas juega un papel importante la *dispositio* visual, definida como ordenamiento de los sucesivos cuadros, adecuado a los fines argumentales. En este sentido son interesantes los resultados de los análisis de las cantigas 122 y 142. En la primera, del ordenamiento de los cuadros resulta la sacralización de los dos primeros y de los últimos cuadros; en la segunda, el cuadro 5° se sacraliza mediante el cortinaje y un *exemplum*. Otra *dispositio* a considerar es el ordenamiento en columnas que presentan las cantigas 142, 235 y 299, siempre con la tendencia, característica de los episodios biográficos estudiados, de representar el mayor número posible de espacios sacralizados, sin descuidar el relato poético. Y esta es una conclusión que nos remite a la estrecha relación entre los poderes político y religioso, que si bien es una tendencia de esa época en Europa Occidental, cobra especial vigor en la particularísima personalidad del rey Sabio, dada su fervorosa relación con la inspiradora celestial de las Cantigas de Santa María.