



## Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM\*

M.<sup>a</sup>Victoria CHICO PICAZA  
Universidad Complutense de Madrid

**Resumen:** La heterogeneidad del uso de la imagen en la iluminación de los códices alfonsíes indujo a los iluminadores del *scriptorium* real a adoptar modos de composición y temas muy diversos, obligándoles a posiciones eclécticas que incluyen el respeto más estricto a la tradición icónica heredada. Pero dada la magnitud del proyecto, el equipo de pintores se vio en la necesidad de crear imágenes que pusieran ante los ojos del lector una segunda lectura gráfica que completara los contenidos literarios y musicales de esta magna obra.

**Palabras clave:** *Cantigas de Santa María*, realismo, poema e imagen.

**Abstract:** The great variety of images used to illuminate the codices of Alfonso X induced those responsible to use various techniques. At times they strictly followed the tradition they had inherited but, because of the magnitude of the task involved, they were obliged on other occasions to create their own imagery to depict the literary and musical contents of the work.

**Keywords:** *Cantigas de Santa María*, realism, poem and image.

La composición y el estilo pictórico del Códice Rico de las Cantigas de Santa María han sido estudiados por diferentes especialistas en los últimos treinta años. A través de sus investigaciones se ha destacado su ineludible relación de dependencia con el texto previo que ilustran<sup>1</sup>; se ha querido ver una

\* En recuerdo y homenaje a la memoria de nuestro querido Profesor F. Corti, de quién tanto aprendí.

<sup>1</sup> Entre los muchos estudios, en mi opinión deben destacarse: C. SCARBOROUGH *Visualization vs verbalization in ms. T.J.I. of the Cantigas de Santa María*, University of Kentucky, 1983 (Tesis doctoral) J. YARZA LUACES, “Notas sobre las relaciones Texto-Imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval” *CEHA..Vº Congrés Espanyol d’Historià de l’ Art*, Barcelona, 1986, Vol. I, 193-202; M.V. CHICO PICAZA “La relación Texto-Imagen en la miniatura del Códice Rico de las CSM”, *Reales Sitios*, XXIII (1986), 65-72.I; “El estilo pictórico del Scriptorium alfonsí” en I. BANGO TORVISO, (dir) *Alfonso X el Sabio*. Catálogo de la Exposición, Murcia, 2009, 246-255; “La Visión de Sones y Trobas .Composición pictórica y estilo pictórico en la miniatura del Códice Rico”, en *Alfonso X el Sabio, Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1*, Madrid, 2011 Editorial Testimonio-Patrimonio Nacional, Volumen II. 411-443; R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS “Rimando



determinada retórica de la imagen en la sucesión de sus páginas iluminadas semejante a la que está en la base de los poemas<sup>2</sup>; se ha destacado igualmente su novedoso sistema compositivo, puesto a punto por el *scriptorium alfonsí* para hacer posible que el magnífico conjunto de miniaturas —a pesar de su cantidad— presente una coherencia y equilibrio admirables<sup>3</sup>. También se ha valorado el realismo de sus escenas y la opción estética del taller real por una veracidad y un didactismo de la imagen, muy alejada de la de otros *scriptoria* reales contemporáneos, más interesados en los valores estéticos, decorativos, y suntuarios de sus códices.

En este caso, las reflexiones que siguen pretenden profundizar en la importante tarea llevada a cabo por el responsable o los responsables de seleccionar las escenas y temas a representar, una vez estructurado el corpus textual y una vez hecha la impaginación del códice<sup>4</sup>. Esta labor anónima es esencial a la hora de iniciarse la labor pictórica y de determinar y elegir las secuencias gráficas correspondientes a cada uno de los poemas, tan diferentes entre sí desde el punto de visto estilístico, cualitativo y cuantitativo.

Cantigas de Loor o “miragres”; poemas narrativos, explícitos y concretos o bien poemas abstractos, dogmáticos y apologeticos; breves textos inconcretos o bien complejas y largas narraciones cuajadas de decenas de referencias precisas... ¿Cómo vertebrar todo este inmenso bagaje en una serie de páginas enteras que a la postre deberán ser tan esenciales como la poesía y la música?... y todo ello ha de hacerse necesariamente antes de pensar en medidas, proporciones, o escenografías y paisajes determinados.

---

imágenes para Santa María: el género de la poseía visual en la Edad media” en *Alfonso X el Sabio, Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1*, Madrid, 2011 Editorial Testimonio-Patrimonio Nacional, Volumen II, 447-471; F. PRADO-VILAR “The parchment of the sky: Poiesis of a gothic universe”, en *Alfonso X el Sabio, Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1*, Madrid, 2011 Editorial Testimonio-Patrimonio Nacional, Volumen II, 475-520

<sup>2</sup> En el estudio de este aspecto destacan: J. MONTOYA MARTÍNEZ *La norma retórica en tiempos de Alfonso X (Estudio y Antología de textos)*. Granada, 1993; F. CORTI “La guerra en Andalucía: aproximación a la retórica visual de las CSM” en J. MONTOYA y A. DOMÍNGUEZ (coords.) *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las CSM*, Madrid, Editorial Complutense, 1999, 301-303; “Lectura retórica visual de la Cantiga 4” *Alcanate*, VI (2008-2009), 227-238; “Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de Santa María” en *Alcanate*, VII (2010-2011), 215-233.

<sup>3</sup> En 1987 presenté mi Tesis *Doctoral Composición Pictórica en la Miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Sta. María (Escorial, T-I-1)*, bajo la dirección de mi maestro, Dr. José M.<sup>a</sup> de AZCÁRATE Y RISTORI. (Editorial Complutense, Tesis Doctorales, 1987, 2 Volúmenes), que estudia este aspecto concreto.

<sup>4</sup> Este trabajo es la continuación de uno de los aspectos desarrollados en el estudio de la autora “La Visión de Sonos y Trobas”. Véase nota 1.



## Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico...

Con el conjunto de miniaturas se pretende elaborar una segunda lectura —esta vez gráfica— que acompañe a la lectura del poema y al canto; se trata de dar a conocer la obra poética también a través de la vista, a través de la puesta en escena de los asuntos, dado que la sociedad culta de aquel tiempo ya había asumido que “visión” es mucho más que “ver”, que ver es comprender y saber, y por tanto, que ver es crear<sup>5</sup>.

Hemos de asumir el hecho de que en la elaboración del Códice Rico de las Cantigas, el equipo de iluminadores es el último en intervenir de los muchos que participan en la obra; y que este debe ceñirse en última instancia a una impaginación que le viene dada por el escribano<sup>6</sup>. También, debemos ser conscientes de que, para el lector, la miniatura, una vez concluida la tarea, es una parte esencial que, por su impacto gráfico perfectamente regulado, va a dar la homogeneidad, la coherencia y el ritmo buscados a un conjunto muy diverso y heterogéneo de poesía y música.

Esta diversidad de objetivos está en manos de este personaje principal; quizá el, para Guerrero Lovillo, maestro principal Pedro Lorenzo “*que pintava ben e agina*” y del que se habla en la Cantiga 377<sup>7</sup>. Son sus criterios de selección los que pretendemos desvelar, al menos parcialmente, en las líneas que siguen. De estos criterios se desprenderán conclusiones muy útiles para valorar todavía más el entorno intelectual del sabio monarca, su aproximación novedosa ante los retos emprendidos, y el grado de libertad del que gozaron los diferentes integrantes del *scriptorium* real, en este caso los pintores anónimos que iluminaron nuestro Códice.

Imaginemos (fig. 1) a este maestro principal, conocedor del poema, de su *leit motiv*, y también conocedor del “arte de trovar” vigente<sup>8</sup>, enfrentándose a la página en blanco estructurada en seis o en doce viñetas, que ya le viene dada. Imaginémosle seleccionando los versos que —por su contenido temático— quiere destinar a cada recuadro para ilustrar el discurso poético, de forma que la claridad expositiva de la historia en el caso de los milagros, o la claridad de la

<sup>5</sup> Camille, M. *Gothic Art. Glorious Visions*. Upper Saddle River, Prentice Hall, 1996, 21–25. El autor incide en el concepto de “*visio*” vigente en la plenitud del siglo XIII, vinculado con el conocimiento y la comprensión, y también con una participación más activa que la actual por parte del lector en el proceso de lectura.

<sup>6</sup> L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, y E. RUIZ “Quasi liber et pictura. Estudio codicológico del MS. T-I-1 de la RBME”, en L. FERNÁNDEZ y J.C. RUIZ SOUZA (eds.) *Alfonso X el Sabio, Las Cantigas de Santa María, códice Rico, Ms. T-I-1*, Madrid, 2011 Editorial Testimonio-Patrimonio Nacional, Volumen II, 124 y ss.

<sup>7</sup> J. GUERRERO LOVILLO *Las Cantigas de Santa María. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid, C.S.I.C. 1949, 33

<sup>8</sup> R. SÁNCHEZ AMEJEIRAS *Ob.cit.* 2011. 450 y ss.



Figura 1. Cantigas de Santa María, Códice Rico, (Escorial, T.I.1). Miniatura de Presentación.

idea, en el caso de los loores, sea la mayor posible para lograr el objetivo final: conocer, sentir y también creer a través de la visión.

Aunque a priori pueda parecer todo lo contrario, en el taller pictórico alfonsí y en este proceso, lo menos complejo ya está decidido y compartido por los diferentes pintores componentes del grupo de trabajo<sup>9</sup>. Muchas de las características pictóricas de la miniatura de las Cantigas son las que aparecen también en otras obras del *scriptorium* que, como el Códice Rico están en proceso de ejecución: Fondos blancos para lograr un mayor verismo de las escenas, prioridad del realismo ante otros criterios decorativos, figuras de cierta corporeidad mas reales y menos estilizadas y elegantes, ausencia de fondos de oro... Otras características habrán de desarrollarse *ex professo* para la particularidad del realismo virtual de la obra que nos ocupa: El riguroso sistema de proporciones en las figuras, en las arquitecturas y también en los paisajes; el sentido general del movimiento asociado al sentido de la lectura de izquierda a derecha y de arriba a bajo que refuerza el hilo conductor de las narraciones concretas; la ausencia de

<sup>9</sup> Las principales características de composición pictórica y estilo han sido estudiadas por la autora a lo largo de los años. Véase M.V. CHICO PICAZA *Ob. cit.* 1986, 1987, 1991, 2003, 2009, y 2011. En relación con el uso del oro, nuestro códice se caracteriza por su discreta utilización para determinados elementos arquitectónicos, indumentarios y de enmarcamiento, de carácter decorativo y complementario; y la utilización exclusiva y excepcional del fondo de oro aparece en un caso: para evocar la Luz de Dios a la que se hace referencia en la Cantiga C, punto central del primer volumen de las Cantigas Historiadas.

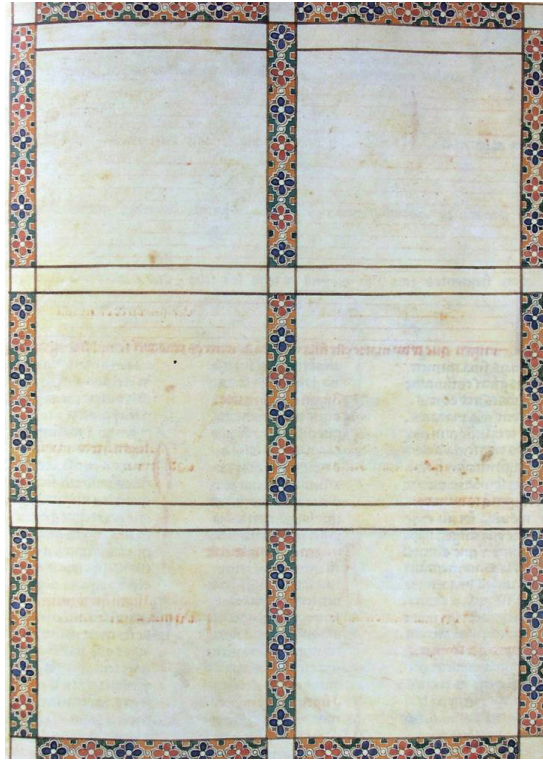


Figura 2. Cantigas de Santa María, Códice de Florencia (Biblioteca Nazionale Centrale, Ms.B.R.)

movimiento lateralizado y una frontalidad dominante en las Cantigas de Looor dado su carácter abstracto y universal.

Pero, ante la página ya pautada <sup>10</sup> (fig. 2) y antes que nada, se trata ahora de seleccionar entre los versos del poema aquellos que —traducidos a imágenes— reproducirán mejor las escenas, y de ubicarlos en los espacios ya predeterminados para proceder posteriormente a dibujar un primer esbozo. Y para ello hay tres circunstancias a tener en cuenta que pasamos a detallar a continuación.

En primer lugar, la tectónica del milagro es clara<sup>11</sup>: cada milagro comienza por presentar al personaje protagonista(1), para narrar después (2) el problema

<sup>10</sup> Esencial en este punto es el estado de ejecución del Códice Florentino de las CSM, estudiado al detalle por G. Menéndez-Pidal. Véase G. MENÉNDEZ PIDAL “Los Manuscritos de las Cantigas de Santa María. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí ” *BRAH*, CL(1962), 25-51

<sup>11</sup> Mi homenaje desde aquí al Profesor Montoya, quien con sus estudios sobre el género literario del milagro y su coordinación del curso de verano “El Scriptorium de Alfonso X: de los Libros del Saber de Astrología a las Cantigas de Santa María”, celebrado en el Escorial en 1998, junto



que le aflige; tras ello reporta la intervención milagrosa de María (3), la resolución del conflicto (4) y, por último, nos exhorta a dar gracias a la Virgen por la merced recibida (5). Son cinco partes que se repiten casi sistemáticamente en cada historia, sea esta de la longitud que sea, por lo que aquí aparece una primera constante a tener en cuenta y que el maestro habrá de reportar a las 6 o 12 viñetas del pergamino.

No es este el caso de las Cantigas de loor, que tienen una estructura diferente y muy diversa, aun coincidiendo en la premisa impuesta de las seis viñetas: no nos cuentan nada concreto, sino que alaban a María y nos exhortan a su devoción. Ello implica una importante y segunda constante marcadamente diferente de la anterior, que merecerá una atención especial en nuestro estudio.

Por otra parte cada poema tiene una longitud en estrofas y número de versos muy diversa en la que quedan explicitadas esas partes del discurso anteriormente reseñadas, unas veces con abundancia de detalles y referencias concretas; en otros casos con una falta muy considerable de las mismas<sup>12</sup>. He aquí una tercera constante a tener en cuenta por parte de nuestro maestro principal.

Aunque el escribano ya ha determinado la existencia de dobles páginas de miniaturas en los poemas de ubicación quinal, supuestamente pensadas para las “historias” más largas o complejas, esta diferenciación de impaginación no resuelve el problema, tal y cómo veremos mas adelante.

Por todo ello, esta primera fase esencial del trabajo pictórico, la selección de la acción dramática y su plasmación iconográfica, exigirá en unos casos el acomodar fácilmente un discurso narrativo en un espacio acorde con él en longitud; en otros casos habrá de sintetizarse lo mas esencial para darle cabida en las seis viñetas . Pero por el contrario, en los casos de un desarrollo escueto del poema, el iluminador deberá incorporar de su propia cosecha escenas no referidas en los milagros que le permitan completar la página tipo que obligatoriamente ha de rellenar.

De esta labor de síntesis o de creación, según los casos, podremos extraer sabrosas conclusiones. Y en lo referente a los loores, ubicados siempre en

---

con la Dra. A. Domínguez Rodríguez –mi iniciadora en el estudio de la miniatura medieval castellana–, me abrieron la perspectiva del estudio del fascinante mundo de interrelaciones entre Poesía y Música en la obra alfonsí. Véanse especialmente: J. MONTOYA MARTÍNEZ *Obs. cits.* 1981, 1984. y J. MONTOYA y A. DOMINGUEZ RODRIGUEZ (coord.), *Ob.cit.*, 1999.

<sup>12</sup> *Grosso modo*, y exceptuando las cantigas quinales de doble desarrollo gráfico, la longitud de los poemas oscila entre la mínima longitud de 12 versos de C.110, los 14 de la C. 60, los 20 versos de C.70 ó los 24 versos de C. 100, y el amplísimo desarrollo de 88 versos de C.38, los 99 de C.57, o los 140 de C.132. De ello desprende la importancia de la selección de texto con vistas a la ilustración posterior.



## Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico...

numeración decenal, la falta sistemática de datos explícitos y el discurso conceptual y moralizante que les caracteriza, harán que la selección icónica sea especialmente subjetiva, compleja, e igualmente aleccionadora.

### Cantigas narrativas

Abordemos en primer lugar la longitud de los milagros “sencillos”, es decir aquellos ilustrados en una sola página de seis viñetas<sup>13</sup>. Solamente 12 cantigas presentan 6 estrofas que podrían acomodarse con cierta facilidad y con cierta lógica a las seis viñetas que se van a iluminar al dar perfecta cabida en cada una de las viñetas al contenido temático de cada una de las estrofas.

Por el contrario 43 milagros presentan entre siete y nueve estrofas, 42 poemas tienen entre 10 y 12 estrofas, y nada menos que 31 milagros se estructuran entre 13 y 21 estrofas. Ello significa que en la mayoría de los casos –un total de 116 poemas– el maestro ha de proceder a una importante labor de selección de la información según unos criterios que intentaremos descifrar.

Por otra parte, son solo 6 los milagros que tienen una longitud de entre 5, 4 ó incluso 3 estrofas, lo que obligará al maestro a “completar información” creando datos para poder llenar la página tipo.

Resulta evidente que, en el tiempo del “*Vivre selonc raison*” y en esta magnífica obra que aúna poesía, música y pintura, es este último el arte que regulariza, sistematiza y vertebrata con coherencia la diversidad cualitativa y cuantitativa de las otras dos artes.

Sorprende a primera vista la abundancia de casos de enorme desarrollo estrófico –31 poemas– que no tienen cabida en la impaginación de doble miniatura quinal. En efecto, los 20 milagros “dobles” de numeración quinal oscilan en su longitud entre 12 y 50 estrofas<sup>14</sup>. De aquí podemos extraer una primera conclusión que rectifica una afirmación generalizada y errónea que se ha venido expresando hasta ahora: la de que, de una manera lógica las Cantigas más largas se ubicaban en posición quinal con doble desarrollo textual e icónico

<sup>13</sup> Para los datos que aparecen a continuación ha sido fundamental la edición crítica de la Dra. Elvira Fidalgo. Véase E. FIDALGO *Alfonso X el Sabio, Las Cantigas de Santa María, Códice Rico, Ms. T-I-1*, Madrid, 2011 Editorial Testimonio-Patrimonio Nacional, Volumen I.

<sup>14</sup> Relación de Cantigas dobles quinales y longitud en número de estrofas: Cantiga 5/20 estrofas, C.15/26 estrofas, C.25/20 estrofas, C.35/26, C. 45/18, C. 55/15, C.65/50, C.75/34, C. 85/14, C.95/12, C.105/18, C.115/30, C. 125/24, C.135/19, C.145-14, C. 155/13, C. 165/14, C. 175/18, C. 185/16 –esta es cantiga quinal de página única por error; la doble es en realidad la 186 que tiene 18 estrofas– y C. 195/15 estrofas



para imprimir además determinado ritmo musical a la sucesión de los poemas<sup>15</sup>. Si bien este ritmo en la ordenación es evidente, también es evidente que más de la mitad de los poemas de larga extensión no están ubicados en posiciones quinales. No es por tanto la extensión la que determina su ubicación quinal. ¿Cuál puede ser el criterio de selección?

Al estudiar la temática de los poemas seleccionados por el escribano para su destacada ubicación quinal y su especial desarrollo icónico doble (fig. 3) observamos que curiosamente esta selección está relacionada con narraciones de viajes especialmente largos, vinculados a personajes que deben desplazarse a tierras lejanas o por un periodo largo de tiempo. Citemos algunos ejemplos muy significativos: Viajes a Bizancio (Cantigas 5 y 35), a Roma (Cantigas 15 y 65), a Alejandría y/o Siria (Cantigas 115, 145, 155 y 165), a Francia e Inglaterra (Cantigas 35, 85 y 175), a Portugal (Cantigas 55 y 95). También se incluye en este modelo de página doble, la narración de una historia que se extiende en toda la larga vida del protagonista, desde su infancia hasta su madurez. De ser así, la evocación de un largo viaje y del tiempo de una vida se adecuaría a la perfección con la larga lectura y contemplación del poema en cuestión<sup>16</sup>. La aventura extraordinaria, el viaje excepcional, el desplazamiento no cotidiano trascurren ante nuestros ojos con una particular extensión, un particular protagonismo y una particular cadencia, invitándonos a seguir adelante entre las páginas del códice.

Por otra parte, si comparamos la selección de poemas de numeración quinal en cada uno de los códices de las Cantigas —el Códice Toledano, el Códice Rico y el Códice de los Músicos— y teniendo en cuenta que la mayoría de las Cantigas de To se repiten tanto en Músicos como en el Códice Rico, descubrimos que existe una coincidencia prácticamente absoluta entre los dos últimos y una total diferencia con la ubicación de los poemas del Códice To<sup>17</sup>. Esta circunstancia

<sup>15</sup> Yo misma ignoré esta circunstancia al plantear una secuencia musical a la sucesión de cantigas sencillas, dobles y de loor, que a la luz de esta conclusión ha de matizarse/completarse. Véase M.V. CHICO PICAZA *Op.cit.* 2003 y 2011.

<sup>16</sup> En relación con este tema —las Cantigas y la vida como un viaje—, véase M.V. CHICO PICAZA “La vida como un viaje: viaje y peregrinación en la composición pictórica de las CSM de Alfonso X el Sabio”, *La aventura de viajar y sus escrituras*. Revista de Filología Románica, IV (2006), 129-133. La autora defiende la idea subyacente en la composición pictórica de las Cantigas de la constante del viaje a alguna parte, a algún santuario mariano a pedir una merced a la Virgen o a agradecerle el favor concedido. En todos los poemas el protagonista ha de desplazarse por alguna razón a algún sitio para acabar siempre ante el altar de María. Y estos viajes son especialmente largos, enrevesados, exóticos o peligrosos en el caso de las historias seleccionadas para su ubicación quinal y su doble desarrollo gráfico.

<sup>17</sup> He aquí la correspondencia de numeración de los mismos poemas en los tres códices (se cita en primer lugar la numeración de To, en segundo lugar la del Códice Rico y en tercer lugar la de





Figura 3. Cantigas de Santa María, Códice Rico, Cantiga 95 doble

no hace sino avalar por un lado la elaboración de un primer compendio de 100 poemas en To en el que no estaba presente esta intención, y por el contrario el cambio de ordenación y numeración en el que sí se introduce esta idea en la ampliación de este corpus primitivo en una segunda compilación de 400 poemas en el Códice Rico, primer volumen “historiado” que se habría de completar con el códice inacabado de Florencia. Basándonos, por tanto, en las quinales de To y su reubicación en el Códice Rico, deducimos con claridad cómo la idea de pautar el ritmo de lectura poética y visual por medio de estas cantigas de largo viaje a tierras extrañas por medio de esos magníficos dípticos, exigió la necesaria reubicación de la mayoría de ellos, reubicación que se mantuvo en Músicos a pesar de no ser necesaria por la menor incidencia de la miniatura. Ello no hace sino reforzar con un nuevo argumento la hipótesis de una ejecución contemporánea de las dos magnas compilaciones de las Cantigas Historiadas y de los Músicos.

Músicos): 19/15/5-33/5/15-38/25/25-92/35/35-83/45/45-86/55/55-88/65/65-99/75/75-NO EXISTE/85/85-NO EXISTE/95/95-81/105/105-55/115/115-97/125/125. A partir de la numeración 135 de Músicos y Rico, no existe equivalencia en To y se mantienen idéntica ubicación en las restantes y en los dos códices con la excepción de dos errores de ordenación -Músicos 186 es Rico 185 y Músicos 185 es Rico 187-.



Pero regresemos a los poemas y analicemos en primer lugar algún ejemplo significativo de cantigas “sencillas” que exijan por su excesiva longitud estrófica una labor de síntesis, y por tanto unos determinados criterios de selección. Para ello detengámonos en las Cantigas 63, 64 –ambas de 18 estrofas de 4 versos cada una–, 67 y 69 –de 20 y 21 estrofas de 4 versos cada una. Curiosamente están muy agrupadas y tienen una longitud muy similar.

En el primer caso –C.63– (fig. 4) el poema dedica las siete primeras estrofas a describir con detalle las bondades del conde D. García, que nunca aceptó negociaciones con los musulmanes, era valiente y siempre acudía a guerrear contra ellos, como en el caso que nos ocupa en San Esteban de Gormaz y contra las huestes de Almanzor. Por supuesto todo este discurso de presentación del personaje es concentrado en una sola viñeta, la primera, dedicada a la pleitesía que García rinde ante su señor. Las estrofas 8 a 11 narran cómo en su ida a la guerra se detuvo a rezar largamente a la Virgen en un santuario a pesar de las recomendaciones de su escudero que le recordaba que debían partir. Este discurso se resume en la segunda viñeta, con una escenografía mixta de interior –García rezando ante el altar– y exterior –el escudero reclamándole desde la puerta. El poema continúa en la estrofa n° 12 narrando directamente cómo cuando se encuentra con las huestes de su señor, es felicitado por el valor derrochado en el combate ya finalizado, ante lo cual D. García deduce sorprendido que ha llegado tarde pero que “alguien” ha tomado milagrosamente su lugar con sus armas, guardando de este modo su honra; esta narración se desarrolla entre las estrofas 12 y 16 del poema y se ilustra sin embargo en la viñeta 5. El maestro pintor crea una escenografía de batalla en las viñetas 4 y 5 unidas, rompiendo la separación de la orla, adelantando gráficamente la narración de la batalla que es deducida posteriormente en el texto. La técnica del “flash back” utilizado por el poeta que adelanta la conclusión a la acción, no le sirve al pintor quien –con libertad con respecto a la fuente– invierte el orden de la escena. Y ello lo hace para mayor claridad dramática. La estrofa 18 cierra el poema con una ofrenda a la Virgen y la viñeta 6 así lo hace. Síntesis extrema en la presentación gráfica del personaje frente al detallismo de la descripción poética, libertad de invención de una escena en dos viñetas unidas que no aparece descrita en el poema sino solamente deducida, y adelanto de la acción gráfica con respecto al texto son las decisiones adoptadas libremente en este caso, y nuestras primeras conclusiones.

La cantiga 64 entra de un modo más directo en la narración concreta: se trata de una bella mujer de Aragón que fue desposada por un infanzón –primera y segunda estrofas del poema / primera viñeta iluminada–, quien ante la llamada del señor a su esposo para ir a la guerra –tercera estrofa / segunda viñeta– pide



Figura 4. Cantigas de Santa María, Códice Rico, Cantiga 63



al esposo que la deje encomendada a alguien y el esposo decide hacerlo a Santa María –cuarta, quinta, sexta séptima y octava estrofas del poema / solo 3<sup>a</sup> viñeta. En ausencia del esposo un caballero se enamora perdidamente de ella, y pide a una alcahueta que le ayude a obtener su amor; la alcahueta le solicita un regalo para llevarle a la bella mujer –unas zapatas de buen cordobán–. Esta narración ocupa las estrofas 9, 10, 11, 12, 13 y 14/ solamente ocupa la 4<sup>a</sup> viñeta, subdividida eso sí en dos escenas presentadas en composición cristalina en una escenografía mixta de exterior e interior, como en el caso de la cantiga estudiada anteriormente. En el exterior la alcahueta conversa con el caballero; en el interior la alcahueta se presenta ante la esposa fiel. El poema continua narrando cómo esta, creyendo no hacer nada malo, aceptó el regalo y calzó una de las zapatas no pudiendo terminar de ponérsela ni quitársela durante un año y un mes –estrofas 15 y 16 / viñeta 5<sup>a</sup>– hasta que llegó el esposo, le contó lo sucedido y tras dar gracias a la Virgen este le pudo sacar el zapato –estrofas 17 y 18/ 6<sup>a</sup> viñeta–.

En este segundo ejemplo no hay creación de escena alguna ni cambio de orden del hilo narrativo, pero sí una extraordinaria habilidad de acomodación gráfica totalmente diferente a la del caso anterior, que incluye la creación de un subespacio en la viñeta 4<sup>a</sup> al fragmentarla en dos. Como conclusión, esta vez hemos de destacar que, ante cada historia, la solución adoptada por el maestro es diferente y el objetivo de nuevo no es otro que la mayor claridad expositiva posible.

En la cantiga 67 (fig. 5) se trata de un hombre poderoso, apuesto y muy generoso que decide fundar un hospital en el que atender y dar de comer a los menesterosos –estrofa 1, 2 y 3 /viñeta 1<sup>a</sup>– para lo que recurre a buscar a chicos obedientes y no respondones que le ayuden en la tarea –estrofas 4 y 5 / viñeta 2<sup>a</sup>–. Pero el demonio envidioso se metió en el cuerpo de un hombre muerto y se presentó como voluntario y, con buenos modales, le engañó – estrofas 6, 7, 8 y 9 / viñeta 3<sup>a</sup>–, y le convencía para ir a cazar y ponerle ante innumerables peligros de los que el buen hombre no se percataba –estrofas 10, 11, 12 y 13, / viñeta 4<sup>a</sup>–. Hasta que llegó un día en que un obispo vino de visita a la casa y el demonio dijo estar enfermo para no presentarse ante él; pero el obispo lo reclamó una y otra vez ante sí –estrofas 14, 15, 16 y 17 / viñeta n<sup>o</sup> 5–. Al presentarse tembloroso fue descubierto y confesó su historia –hasta que al terminar “dejó caer el cuerpo en el que había estado encerrado y se desvaneció ante ellos como si fuera insustancial” –estrofas 18 a 20 / viñeta n<sup>o</sup> 6–. Además de la perfecta labor de síntesis, obsérvese en este caso la literalidad con la que el pintor ilustra la imagen y la calidad artística de la representación. El poema le inspira la magnífica representación de la evanescencia del cuerpo demoníaco y su gran técnica pictórica posibilita una de las transparencias cromáticas mas bellas de la miniatura del siglo XIII.

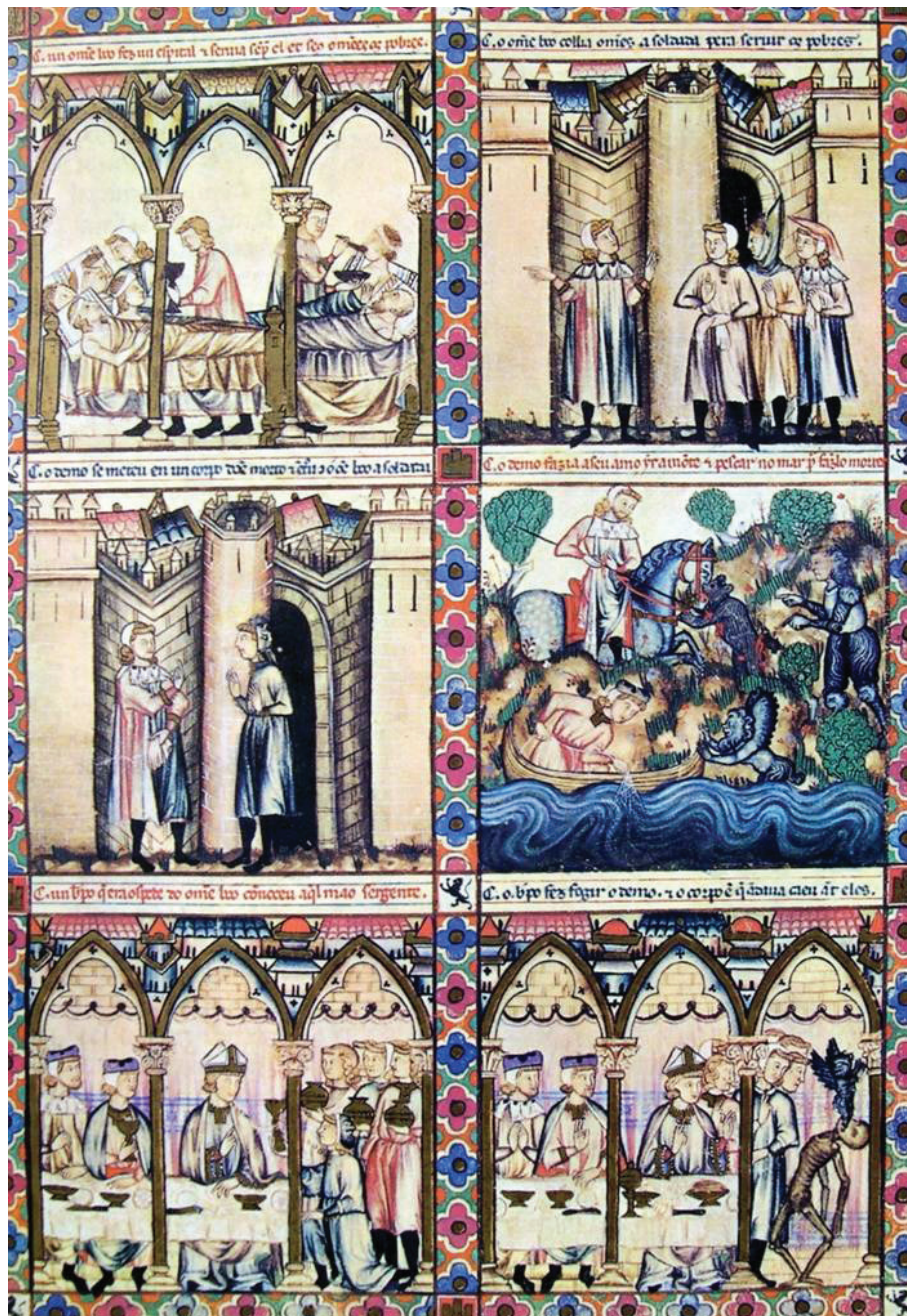


Figura 5. Cantigas de Santa María, Códice Rico, Cantiga 67



Por último analicemos la Cantiga 69 de 21 estrofas, y de cuatro versos cada una. En ella Pedro de Solaranas, hombre sordomudo y hermano de un monje de Toledo, rogaba a la Virgen por su curación —estrofas 1 a 6 / viñeta n° 1— y un hombre “muy hermoso” le condujo ante el altar donde otro hombre consagraba —estrofas 7 y 8 / viñeta n° 2—. Allí vio una doncella de gran hermosura, la Virgen, quien hizo que el celebrante le metiera el dedo en el oído de donde extrajo un gusano, tras lo cual pudo oír —estrofas 9 y 10 / viñeta n° 3—. El monje fue presto ante el conde Don Pedro a decirle que su hermano ya podía oír al gallo cantar y a la rana croar —estrofas 12 y 13 / viñeta n° 4; se omite gráficamente por innecesaria la referencia textual de la estrofa 11 en la que el hombre acude a casa de su hermano a comunicarle la curación. Y otro día Pedro fue llevado de nuevo ante el altar por un hombre con barba canosa donde la Virgen mandó que también fuera curado de su mudez y pudiera hablar —estrofas 15, 16, 17, 18 y 19 / viñeta n° 5—. Se omite la estrofa 14 que relata datos de menor importancia para la acción dramática como son lo que el hombre estaba haciendo en aquel momento y por donde transitaba cuando fue llevado a la iglesia. Concluye la acción con las gracias de las gentes ante el altar por el favor recibido —estrofas 20 y 21 / viñeta n° 6—.

En este caso la acción prolija en detalles funde en una viñeta el contenido de varias estrofas y omite detalles menos importantes para la tensión dramática de varias estrofas, en este sentido menos importantes. Eso sí, omite ilustrar cómo habló el personaje tras ser curado —difícil de expresar gráficamente— pero no omite la representación de un magnífico gallo y una charca con su rana en la viñeta 5<sup>a</sup>, expresivos del oído recuperado por el protagonista, detalles mucho más importantes que el hecho de que la escena se desarrolle en Toledo en tiempos en los que el Emperador de España visitaba la ciudad y sus calles estaban rebosantes de gentes venidas para la ocasión.

La selección de información se inclina siempre por la mayor claridad dramática posible, rehuendo la ilustración de aquello que puede resultar gráficamente confuso o redundante.

Veamos ahora de qué modo se resuelve la selección escenográfica en los casos en los que los poemas son de especial brevedad. Tal es el caso de las Cantigas 29 —4 estrofas de 6 versos—, 113 —6 estrofas de 4 versos—, 166 —4 estrofas de 4 versos—, 189 y 191 —5 estrofas de 4 versos—.

En C. 29, (fig. 6), brevísima y compleja historia en 24 versos acerca de unas imágenes milagrosas, bellas y brillantes de la Virgen que no eran ni pintadas ni esculpidas y aparecieron sobre la piedra en la iglesia de Getsemaní, el maestro debió tener especial dificultad. Esto se aprecia en la no existencia de *tituli* sobre las viñetas, en la aparición totalmente irregular del rey Alfonso en la

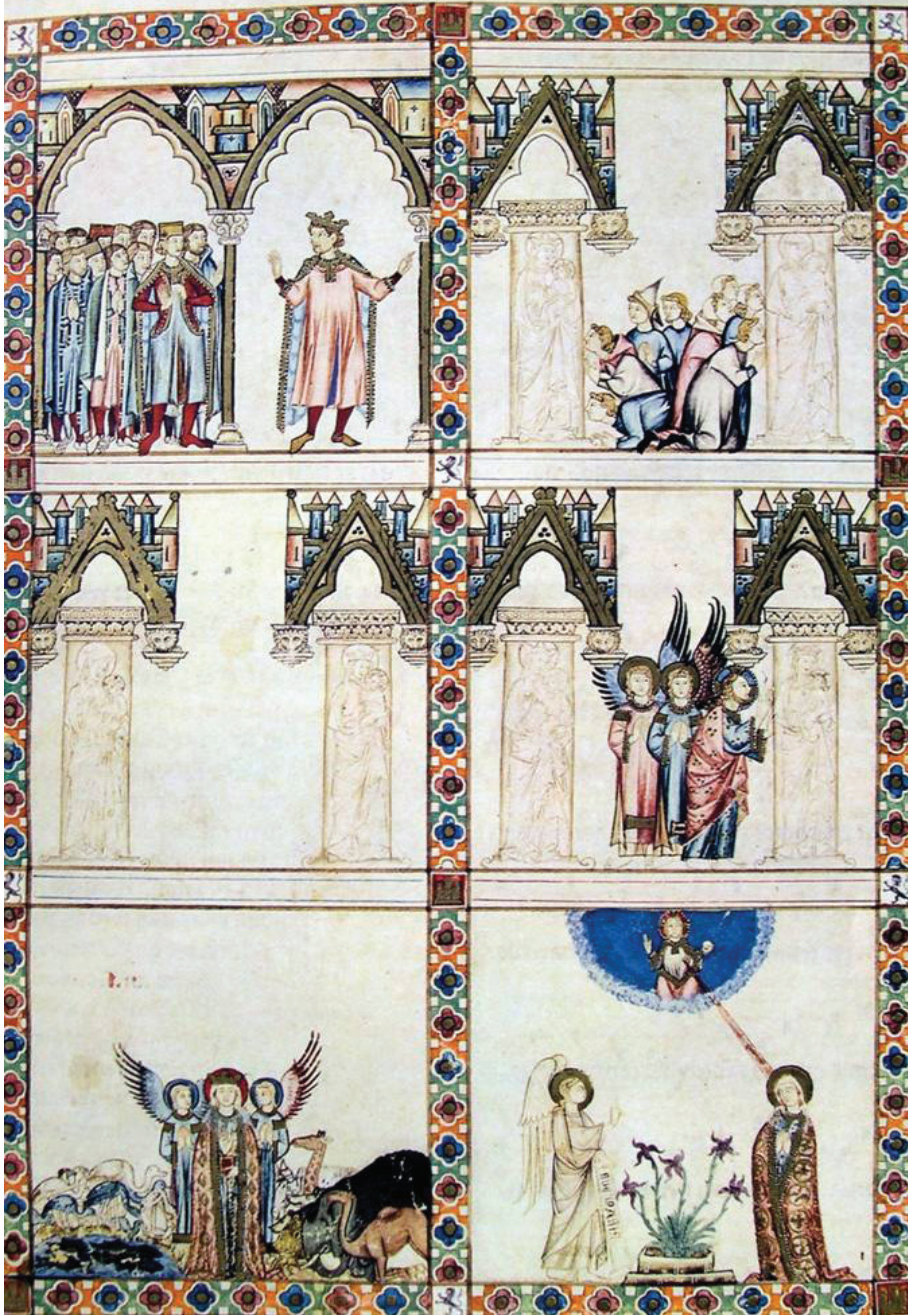


Figura 6. Cantigas de Santa María, Códice Rico, Cantiga 29



1<sup>a</sup> viñeta, reclamando la atención de sus nobles hacia las tres viñetas siguientes –2<sup>a</sup>, 3<sup>a</sup> y 4<sup>a</sup>– en las que se representan respectivamente las pinturas contempladas por las gentes, solas, y elaboradas por el propio Dios “quien quiso representarla en la piedra” tal y como se refiere en la 4<sup>a</sup> estrofa del poema. Por último, el maestro introduce de un modo muy común a lo que veremos posteriormente en las Cantigas de Loor, dos iconografías muy emblemáticas en las viñetas 5<sup>a</sup> y 6<sup>a</sup>, que son la interpretación literal de dos frases de alabanza de la misma 4<sup>a</sup> estrofa alusivas a la Virgen –“Señora de la Naturaleza que deben honrar todas las criaturas”– y a Cristo –“descendió para hacerse carne en ella desde las alturas”–.

La literalidad de estos ejemplos y la riqueza de recursos gráficos es realmente impactante y justifica por un lado la heterodoxa iconografía de Dios ejecutor de la imagen de su madre y también para completar las viñetas necesarias, la ilustración de loas deducidas del texto en la novedosa iconografía de María Señora de la naturaleza y de sus criaturas, por una parte, y la utilización de la tradicional iconografía de la Anunciación evocadora de la encarnación por otro.

Menos compleja resulta la resolución de la Cantiga 113, ubicada en Montserrat, en la que para ilustrar sus 24 versos, de nuevo se dedica la 1<sup>a</sup> viñeta sin *titulus*, a la presencia irregular del rey Alfonso como narrador reclamando la atención de sus nobles hacia la viñeta n<sup>o</sup> 2 en donde se ilustra el refrán, por medio de una Crucifixión con las piedras rompiéndose bajo ella: “Con razón deben obedecer las piedras a la madre del gran Rey, porque cuando murió por nosotros se rompieron”. Las viñetas 3, 4 5 y 6 narran normalmente la trama dramática de las 6 estrofas.

Es muy destacable el hecho de que en estos últimos ejemplos la ausencia de *tituli* coincide con escenas especialmente complejas y, en cierto modo, irregulares dentro del esquema de actuación del pintor. Volveremos sobre este tema al tratar las Cantigas de Loor.

Por lo que respecta a las Cantigas 189 y 191 el desfase entre sus 5 estrofas y las seis viñetas se resuelve de distinta forma: en el primer caso se dedica doble viñeta al problema que aflige al protagonista y al que el poema dedica solo una estrofa –el encuentro con un dragón que le ciega escupiendo en sus ojos–; y en el segundo caso –la mujer de Ródenas, Albarraçín, que se cayó desde lo alto de una roca y fue salvada por la Virgen– se completa este desfase por medio de la 6<sup>a</sup> viñeta que ilustra literalmente la última la frase de la 5<sup>a</sup> estrofa –“y este milagro se conoció en toda España”– por medio de la predicación de un monje a la multitud ante el altar de la Virgen.

De nuevo, hallamos soluciones muy diversas a narraciones igualmente diversas que incluyen bien la interpretación libre del maestro de una vaga referencia literaria, bien la creación, también libre, de una imagen sin apoyatura alguna en el texto.





## Cantigas de loor

Adentrémonos en el análisis de la selección temática del maestro pintor en el conjunto de cantigas de loor. Y recordemos que su carácter laudatorio y más abstracto supone de antemano un reto mayor. En estos casos no se trata de poner en escena un determinado hilo dramático sino de representar ideas por medio de un repertorio icónico que debe estar presidido por las mismas características formales del conjunto de las cantigas narrativas: realismo, didactismo y cierta libertad de interpretación aun tratándose de contenidos que —ante todo— deben ceñirse a la norma religiosa y respetar por tanto una determinada ortodoxia iconográfica.

El conjunto de 18 loores conservado es muy variado en lo relativo a su estructura estrófica; y su extensión, que para nosotros y nuestro tema equivale a decir cantidad de información, es sensiblemente menor a la de las cantigas narrativas<sup>18</sup>. Ello añade al problema de contenido más conceptual, una segunda dificultad: la falta o escasez de “información”.

Por lo general, sus estrofas debidamente pautadas por el refrán desarrollan una idea cada una de ellas. Ello podría hacernos suponer que los dos únicos poemas de 6 estrofas —C.50 y C. 190— serán fácilmente resueltos correspondiéndose una idea de cada estrofa con cada una de las viñetas. Pero veremos que no es así.

Son mayoría los loores de 5 ó menos estrofas que añaden a su carácter poco explícito, un escaso desarrollo textual por lo que exigirán del maestro una necesidad mayor de crear imágenes “*ex novo*”. Estudiados en conjunto, de nuevo sorprenden los numerosos recursos con los que el maestro resuelve la ausencia de referencias concretas para encajar las escenas requeridas.

Un primer recurso es el de la aparición sistemática de la figura del rey-narrador, conduciendo el discurso gráfico y haciéndose co-protagonista de las escenas<sup>19</sup>. Esta aparición del monarca queda legitimada por la fuente, el propio

<sup>18</sup> Los loores son muy desiguales en número de estrofas pero también lo son en número de versos por lo que la cantidad de texto a representar no es tan desigual. Hay dos loores de 3 estrofas, seis loores de 4 estrofas, cinco loores de 5 estrofas, dos loores de 6 estrofas, dos loores de 7 estrofas, un loor de 8 y otro de 9 estrofas, y el número de versos oscila entre 12 y 54.

<sup>19</sup> Nos referimos en este punto a la aparición del monarca como narrador-introductor de la escena. Y no a sus apariciones como un protagonista más de la historia de otros ejemplos de cantigas narrativas. Solamente una cantiga de loor no introduce la figura del rey narrador —la cantiga 180—. A ello nos referiremos más tarde. Y excepcionalmente solo las Cantigas 29 y 113, narrativas, introducen al rey-narrador por ser poemas especialmente breves y utilizando este tema para rellenar la primera viñeta como se ha demostrado en las páginas precedentes.



texto, ya que en todos ellos se habla en primera persona del plural, en el modo verbal imperativo o se hacen referencias constantes a que la actuación de la Virgen es para “nosotros”; ello se ve en expresiones como “debemos amarla mucho”(Cantiga 10), “siempre está peleando por nosotros”(20), “por ella (Dios) nos hizo el mayor bien”(Cantiga30)<sup>20</sup> (fig. 7).

El rey sabio aparece en las escenas de dos maneras muy diferentes y con diferente protagonismo: bien conduce la acción desde una viñeta a él dedicada casi en su totalidad y en la que como mucho, le acompañan grupos de gentes en un segundo plano, o bien el rey se incorpora a escenografías de carácter sobrenatural en donde está rodeado de sus gentes y –como uno más– se somete a la autoridad o a la protección de la Virgen y o de su Hijo situados en un nivel superior, evocador de los cielos<sup>21</sup>.

Resulta especialmente lógica y significativa la personalización del monarca como protagonista principal de las alabanzas debidas a María y también la diversidad de grupos de gentes que le acompañan y que a través del estudio de la indumentaria podemos diferenciar; a veces los cortejos están formados por un grupo de autoridades eclesiásticas –obispos, canónigos o monjes– como en C.140; en otras ocasiones se trata de sus nobles como en C.110, 170 ó190; otros ejemplos presentan a jóvenes damas como en C.90, o a un grupo heterogéneo de gentes de ambos sexos y variada condición social. Así sucede en C. 160. Incluso sus músicos tienen su parcela de protagonismo en C.120.

No podemos evitar la tentación de intentar identificar en algunos de estos grupos de acompañantes a las personas de su entorno familiar. En algún caso como el de la cantiga 70 (fig. 8), el primer personaje destacado situado exactamente junto al rey y al que este parece dirigirse especialmente, viste una capa rica forrada de armiño como la del rey, y se toca con un bonete bordado: probablemente su heredero, y, ¿cómo no ver en el grupo de nobles a los que recrimina el rey “por errados” con su gesto en C.100, a la levantisca nobleza enfrentada al monarca en los mismos años en los que se ilustraban estas

<sup>20</sup> Se citan a continuación las expresiones verbales que inundan el resto de las cantigas de loor y justifican la personificación de la acción en el rey, como primero de los fieles exhortando a sus vasallos: “No habría forma de que nosotros viéramos a Dios”(50), “porque Eva nos quitó el paraíso (60),” “Llena de gracias socórrenos Señora”(70), “tendremos y conseguiremos lo que queremos”(80), “para quitar nuestros defectos”(90), “muéstranos el camino(100),” “para alabarla nos faltaría tiempo” (110), “la virgen que nos sostiene”(120), “que perdamos el miedo al demonio”(130), “alabemos su prudencia”(140), “siempre por nosotros rogará”(160), “alabar debemos a la que siempre hace bien”(170), “poco debemos temer ... pues nos protege la Virgen”(190)

<sup>21</sup> Véase M.V. CHICO *Ob. cit.*, 1987, pp. 328-402. En el texto se estudian detalladamente las diferentes escenografías sobrenaturales, sus protagonistas y sus variadas estructuras compositivas.



Figura 7. Cantigas de Santa María, Códice Rico, 7-a Cantiga 90,1/7 b Cantiga 160,5



Figura 8. Cantigas de Santa María, Códice Rico, 8-a Cantiga 70,1 y 8-b Cantiga 100,1.

Cantigas? Incluso uno de ellos es presentado de espaldas al lector, dando igualmente la espalda al monarca y no queriendo prestar la atención requerida. O como no ver en las jóvenes doncellas que le acompañan en la Cantiga 90 a las princesas y nobles de su entorno a las que aconseja sobre el verdadero amor y avisa de los peligros del falso<sup>22</sup>.

<sup>22</sup> Esta hipótesis de identificación posible de personajes reales próximos del entorno real es tema muy debatido. Recordemos la pretendida y tentadora identificación del heredero del rey, D. Sancho, con aspecto desaliñado en algunas de las miniaturas del Libro de Ajedrez, Dados y Tablas, a la que se refiere el Profesor Calvo o la identificación de Dña. Mayor Guillén y Dña. Violante en



Un segundo recurso utilizado por el maestro de modo casi sistemático es el de incorporar el refrán del poema a la ilustración; este sustituye a la tradicional presentación del personaje de las cantigas narrativas del mismo modo que lo hace el monarca en las escenas a las que me acabo de referir. Además, el refrán puede aparecer no solo una vez y en una viñeta sino que en algunos casos adquiere un mayor protagonismo. En efecto, al refrán se dedica la primera viñeta de las cantigas 20, 30, 50, 70, 120 ó 140. Sin embargo se le dedican las dos primeras viñetas en los casos de C.60, C.130, C. 150 y C.170. Y resulta extraordinaria la organización de las cantigas 10 y 180: en el primer caso la ilustración del refrán ocupa las 4 primeras viñetas, mientras que en el último caso, se obvia la totalidad del contenido de las estrofas para representarlo en la totalidad de la página.

La utilización del refrán en la ilustración de cuatro viñetas de C. 10 (fig. 9) ha sido puesta en valor por la Profesora Sánchez Ameijeiras, quién ha demostrado que este recurso no es sino la concreción pictórica del “mordobre”, o repetición, de una misma palabra, que incluso en esta cantiga, se cierra como es costumbre en el Arte de Trobar con una “fínda”, o encabalgamiento, con la que concluye la viñeta nº 6, recursos estructurales ambos de la poesía galaico-portuguesa<sup>23</sup>.

Caso muy diferente es el de la Cantiga 180 (fig. 10) en la que el maestro ha resultado las seis viñetas desplegando en ellas la totalidad del refrán, obviando el resto del poema: En una de las páginas menos variadas del códice desde el punto de vista gráfico y compositivo y con una literalidad absoluta, el pintor dedica a la viñeta 1 el primer verso del refrán –la Virgen es Anciana y Niña–, dedica al segundo verso la viñeta 2 –es Madre y Doncella–, divide en dos viñetas, la 3 y la 4, el tercer verso –es Pobre y Reina–, y vuelve a hacer otro tanto con el verso cuarto en las viñetas 5 y 6 –es Señora y Sierva– utilizando la iconografía tradicional de la Anunciación para ilustrar este último vocablo de sierva. Sirviéndose del realismo en la representación de la mujer, de su edad y de su variada indumentaria indicadora de su diferente condición social, ilustra y pone en valor las diferentes facetas del personaje de María.

Un tercer recurso compositivo muy audaz y efectivo consiste en romper la ley del marco y sugerir verdaderos esquemas de composición abierta por medio de la unión de viñetas contiguas, que rompen de manera clara el convencionalismo

---

otra página del mismo códice. Véase A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Retratos de Alfonso X en el Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas” *Alcanate*, VII, 147 y ss. y B. VÁZQUEZ CAMPOS “El Rey en jaque. Alfonso X y el ajedrez” *Ibidem*, 293-328.

<sup>23</sup> R. SÁNCHEZ AMEIJERAS *Op. cit.* 2011, 460 y ss.

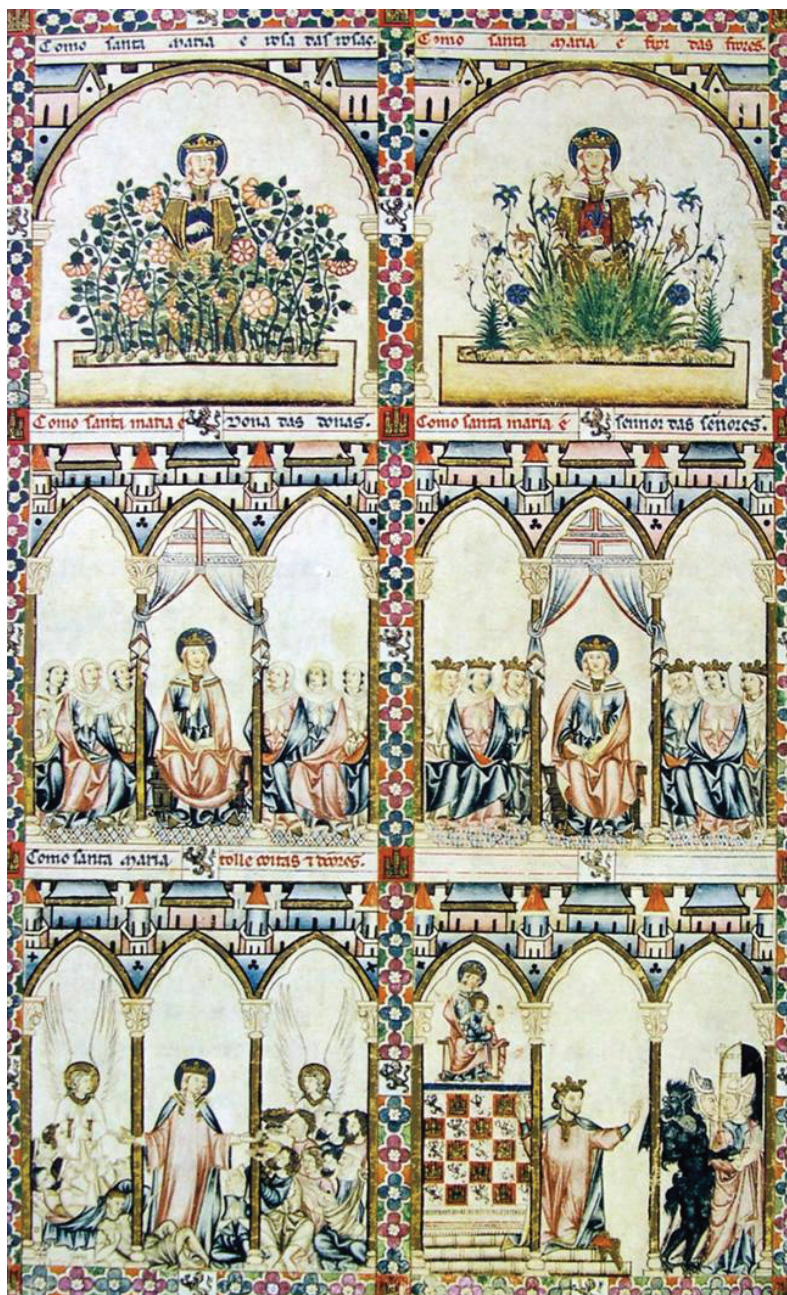


Figura 9. Cantigas de Santa María, Códice Rico, Cantiga 10

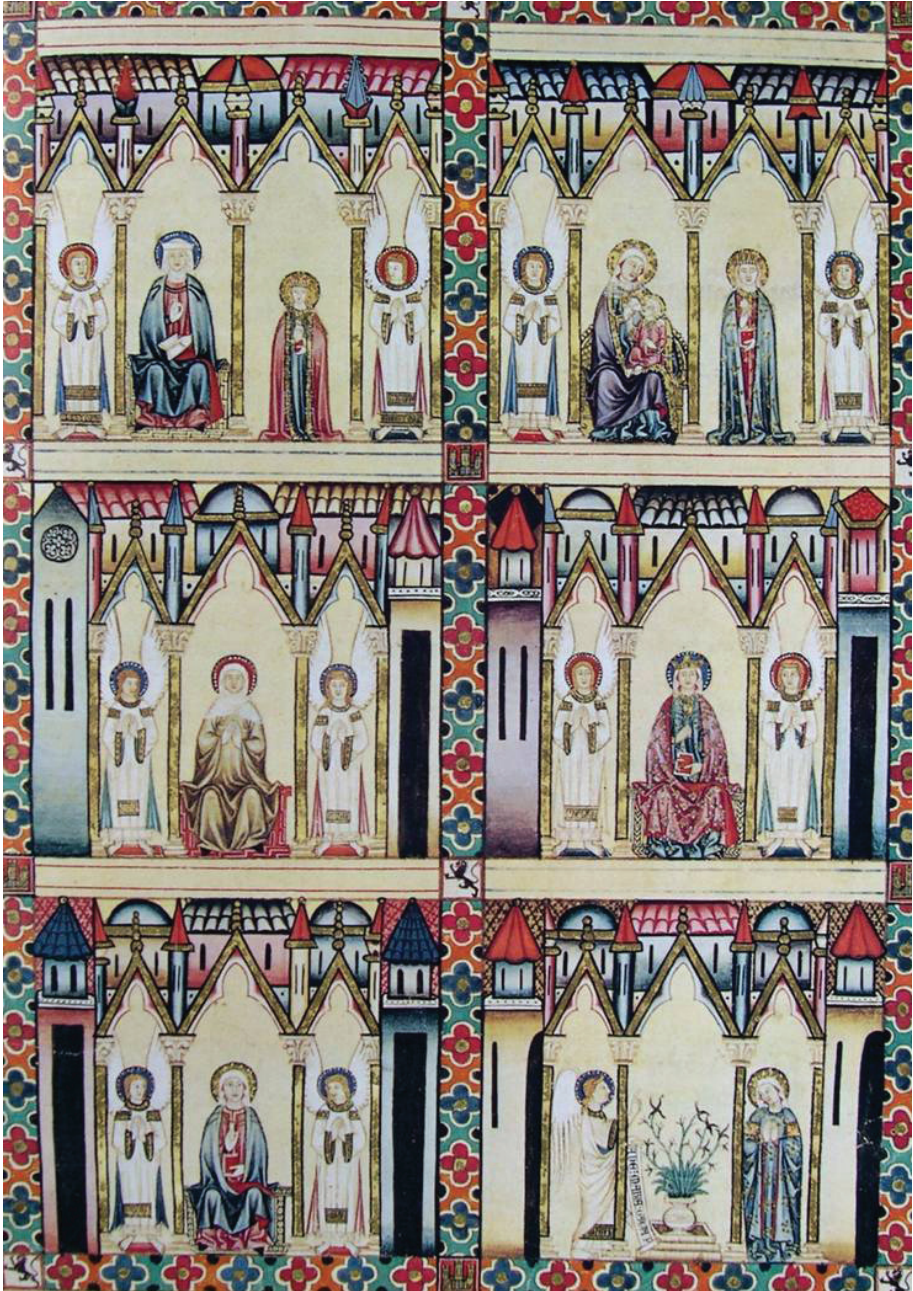


Figura 10. Cantigas de Santa María, Códice Rico, Cantiga 180



## Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico...

de separación impuesto por las orlas y reduce el número de escenas a ilustrar a 5. La realidad de la imagen sobrepasa el encasillamiento de los temas buscando una mayor unidad narrativa. Y esto se hace bien uniendo dos escenas horizontales –viñetas 1 y 2 ó 3 y 4, ó bien 5 y 6– por medio de la disposición de grupos humanos conectados/enfrentados o bien por medio gestos y miradas muy expresivos, también uniendo viñetas de niveles diferentes –superior, medio y/o inferior– utilizando de nuevo gestos y miradas. De este modo se produce un encadenamiento gráfico muy novedoso de la acción que coincide con el característico encabalgamiento interestrófico de los poemas alfonsíes, y en el que la mirada del lector resbala por la página, hábilmente conducida de izquierda a derecha y de arriba abajo por la composición pictórica (fig. 11)<sup>24</sup>.

Esta interconexión gráfica de viñetas contiguas aparece igualmente en la ilustración de algunas cantigas narrativas de modo menos habitual, pero también en un intento evocador del deseo de romper la dependencia impuesta por el marco.

Una vez analizados los problemas y los recursos para el encaje texto-imagen, pasemos a valorar algunos recursos utilizados no ya para la adecuación al espacio sino para la creación de imágenes propiamente dichas.

Nos encontramos en un tiempo en el que el repertorio iconográfico europeo se ve enriquecido con nuevos temas o nuevas aproximaciones estilísticas a temas preexistentes, debido a un evidente cambio de mentalidad religiosa, más próxima y humanizada y menos conceptual. Debido a esto las fuentes iconográficas se ven ampliadas y enriquecidas con nuevos textos apócrifos o no y hagiográficos. Cuando se trata de narración concreta –cantigas narrativas– el pintor se limita a reflejar la realidad circundante del modo más concreto posible. Goza de la libertad para hacerlo y el hilo narrativo del poema que es su fuente principal, le legitima para ello.

Pero, cuando se trata de ilustrar ideas o de representar a los personajes más destacados del cristianismo, el tema es mucho más complejo. Ello se aprecia a mi modo de ver, en el hecho de que estas miniaturas de Cantigas de loor aparezcan todas ellas sin los *tituli* explicativos en la parte superior<sup>25</sup>. Esta tarea parece

<sup>24</sup> Elvira Fidalgo pone el acento en factores a tener en cuenta en la traducción del texto al castellano, llevada a cabo por la autora en la edición facsimilar recientemente publicada, y entre ellos los encabalgamientos interestróficos que son una de las características más llamativas de la poesía alfonsí. Y al hecho de que algunas de las cantigas responden a la forma de *cantiga ateuída*. Véase E. FIDALGO *Ob. cit.*, 2011, T. I, p. 23

<sup>25</sup> Solamente la Cantiga 60 presenta *tituli* en sus escenas. También falta algún *titulus* en miniaturas aisladas de carácter narrativo de cierta libertad de interpretación con respecto al poema como es el caso de C. 29, tema de cierta heterodoxia icónica presentado por el rey y C.113.1 en la que se incorpora también la figura del rey narrador y en la cantiga 122 asociada también curiosamente al



haberse dejado para el final por comprometida, como algo sobre lo que se debe reflexionar o consultar, y, de manera muy significativa, no se llegó a culminar.

Sin embargo, también en este caso el deseo de realismo didactista del *scriptorium* alfonsí sitúa a los pintores que lo integran en una posición de verdaderos innovadores empujados por la necesidad de crear un enorme y novedoso aparato icónico de gran heterogeneidad temática: efectivamente, en él nos encontramos iconografías tradicionales del arte figurativo cristiano medieval, o bien novedosas recreaciones descontextualizadas de esta temática tradicional; pero encontramos también, y de modo muy significativo, un importante número de creaciones iconográficas de gran interés para el estudio de la figuración gótica. Y todo ello debe estar legitimado por alguna fuente; de nuevo en este caso esa fuente es el propio poema que se ilustra pero la relación Texto-Imagen es diferente.

De nuevo nos sorprenden la variedad de recursos utilizados en este proceso más o menos innovador. Si bien en las cantigas narrativas el pintor transcribe y selecciona lo que el poema narra, en las cantigas de loor el pintor debe ilustrar lo que el poema evoca.

Tradicionales dentro de la iconografía de la segunda mitad del siglo XIII son las escenas evangélicas que aparecen en la Cantiga 1, única estructurada en 8 viñetas en las que aparecen ocho fiestas principales de la Virgen. La Anunciación, la Natividad, el Anuncio a los pastores, la Epifanía, la Resurrección anunciada a la Virgen para María Magdalena, la Ascensión y –por último la Coronación de la Virgen responden a la tradición icónica del momento. Esta primera cantiga narra la historia de la vida de la Virgen con un discurso narrativo más libre que el que adopta el pintor que lo traduce fielmente por medio de iconografías ortodoxas<sup>26</sup>.

---

monarca al narrar el ingreso de su hermana en las Huelgas de Burgos tras ser curada por intercesión de la Virgen. Por otra parte es muy de tener en cuenta el hecho de que cada poema incluya un pequeño resumen de contenidos a modo de título desarrollado hasta C.80 y que a partir de ahí los siguientes loores se limiten a especificar “Esta es de Loor”. En cierto modo la falta de *titulus* está relacionado con temáticas especialmente complejas, si no comprometidas, para nuestro artista y no tanto con el estado “inacabado” del códice.

<sup>26</sup> Cada estrofa de la Cantiga 1 introduce el tema de una viñeta: “como fue saludada por Gabriel... como llegó cansada a Belén, cómo los angeles a Dios cantaron y cómo a los tres reyes mostraron la estrella...y la norme alegría que ella sintió al verle elevarse...y cómo les llegó la gracia ...y no he de callar cómo fue coronada...” FIDALGO, *Ob.cit.*, 43-45. En la viñeta 5ª –María Magdalena comunica la Resurrección de Cristo a María– algunos autores han querido ver el momento en que las tres Marías piden permiso a María para ir a embalsamar a Cristo. Pero el *titulus* explicita claramente que se trata de la comunicación a María de la Resurrección de su Hijo; y si se tratara de lo anterior, el sepulcro vacío aparecería tras las marías, no delante de ellas y de su ida a la sepultura





Figura 11. Cantigas de Santa María, Códice Rico, Cantiga 100

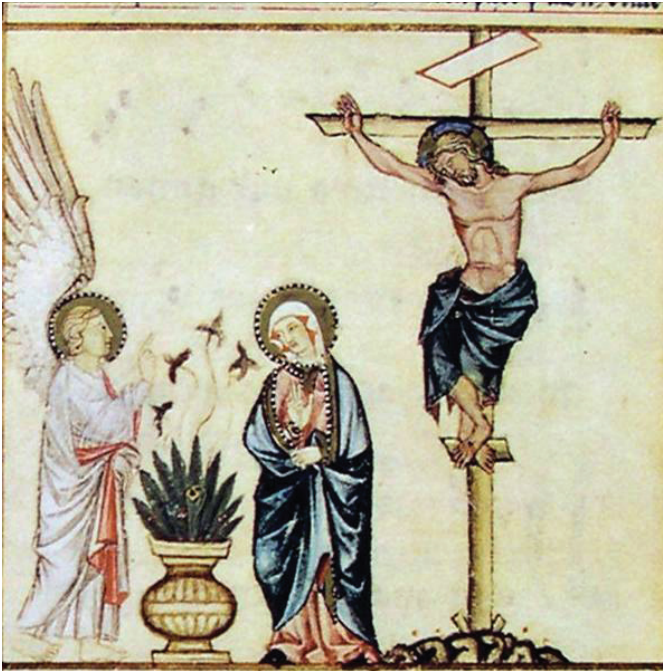


Figura 12. Cantigas de Santa María, Códice Rico, Cantiga 30,4

Y, a partir de aquí, algunas de estas iconografías son retomadas puntualmente en las miniaturas de loor como reflejo de una mínima referencia textual y “manipuladas” en cierto modo (fig. 12). Así podemos mencionar como ejemplos: la unión artificial en una sola viñeta totalmente anacrónica de Anunciación y Crucifixión en C. 30 que responde al texto siguiente: “Para nuestra salvación en ella se hizo carne y sufrió la pasión...”, la aparición en viñetas contiguas en C. 50, de la Flagelación y la Crucifixión, ilustrativas de las referencias siguientes: “pena y dolor deberemos sentir por lo que sufrió por nosotros” y “y encima se dejó matar por nosotros”. La Crucifixión de C. 170 y 190 para ilustrar las referencias textuales “aquella... que nos dio la salvación” y “la que vio a su Hijo en la cruz”. La Anunciación y Crucifixión de nuevo en C. 140 para ilustrar lo siguiente “Alabemos su nobleza, su honor y su alteza, su piedad y su franqueza”. O la Anunciación de C. 160 que ilustra “Pues ha sido madre de Dios y virgen fue y será.”

Otras iconografías bíblicas aparecen del mismo modo ilustrando otras evocaciones y loas (fig. 13). Así en C. 60 la Expulsión del Paraíso ilustra la frase “por Eva perdimos el paraíso” mientras que la asociación del tema de la Anunciación —a la que se incorpora de modo muy novedoso y literal una María abriendo la

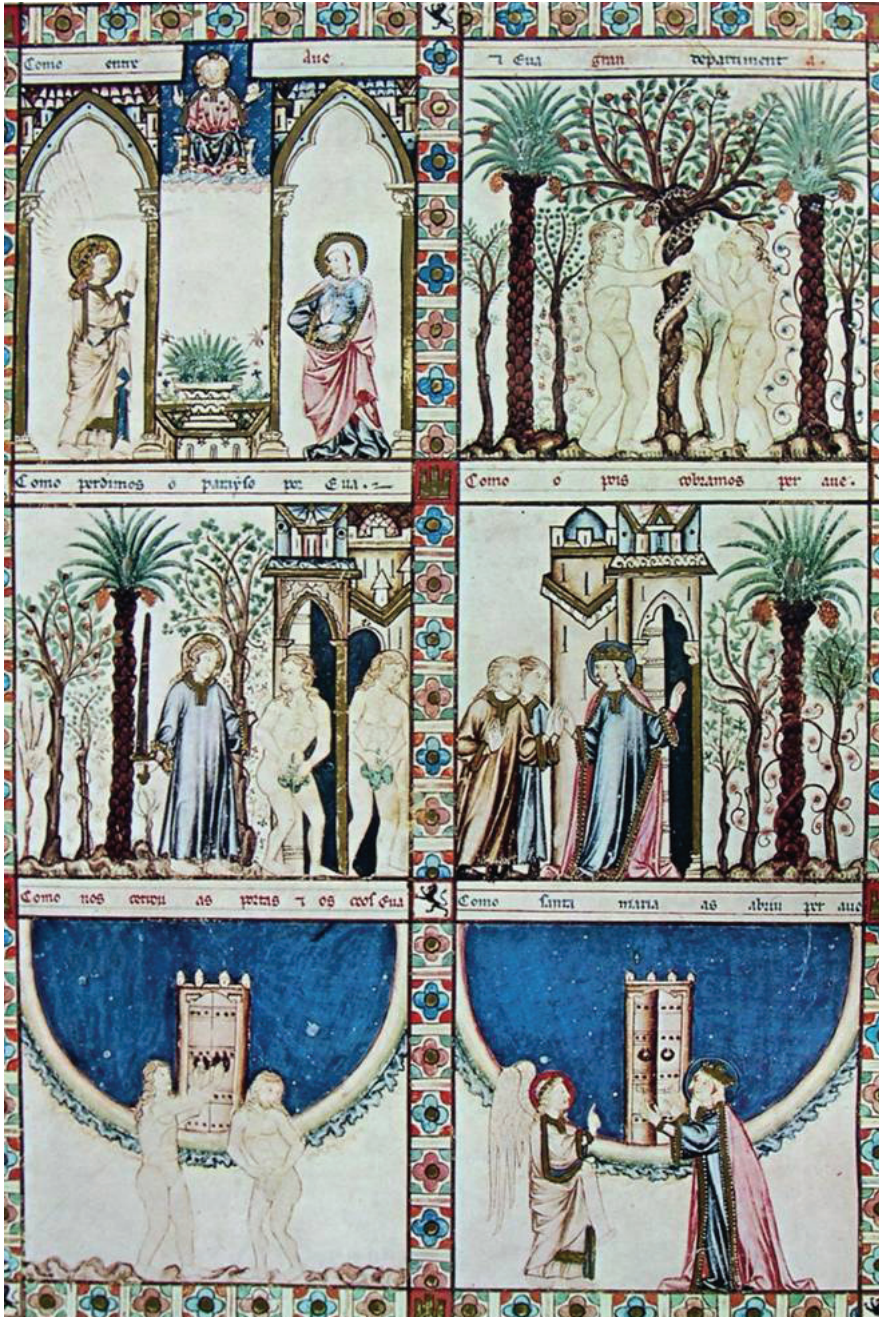


Figura 13. Cantigas de Santa María, Códice Rico, Cantiga 60



Figura 14. Cantigas de Santa María, Códice Rico, Cantiga 20,1

puerta— ilustra la frase “por Ave lo ganamos. En la C. 100 se representa un bello Paraíso presidido por ángeles músicos y vegetación esplendorosa para ilustrar la referencia textual a que la Virgen “nos guiará al paraíso”. Y la loa “rama de Jessé” de C.20 y 80 (fig. 14) que se ilustra por medio de la tradicional iconografía que encontramos por ejemplo en las vidrieras de la Catedral de León.

Todos estos temas responden con lógica a una referencia en el poema correspondiente, recurriéndose a modelos iconográficos imperantes y pre-establecidos.

Sin embargo esta misma literalidad permite al maestro iluminador la creación de un verdadero repertorio de nuevas iconografías muy destacables por su belleza, y en algunos casos por su audacia e incluso heterodoxia (fig. 15)

Basten como ejemplos la imagen de María “Bendita entre las mujeres” o la del fruto “Bendito de tu vientre, Jesús” en C.70, o la de Madre de Dios que traslada a imagen la loa de “Hija de tu Hijo” de C 90.4, bellísima trasposición gráfica de la alabanza tan común en la literatura bajomedieval europea que de Alfonso X nos lleva a Dante y a Chaucer<sup>27</sup>. Todas ellas constituyen un verdadero programa iconográfico de loas a la Virgen, legitimadas por el texto ya que proceden con estricta literalidad de él, y que se insertan en el auge de la devoción mariana de

<sup>27</sup> M.V. CHICO PICAZA “Una nueva iconografía trinitaria en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Sta. María de Alfonso X el Sabio(Escorial, T.I.1)”, *Academia*, 56, 1983, 213-223



Figura 15. Cantigas de Santa María, Códice Rico, 15-a Cantiga 70,5 y 15-b Cantiga 90,4

la Europa del momento. Es en la década de los años 1260 en la que el texto del Ave maría se ve ampliado precisamente con la referencia a Cristo –“Bendito es el fruto de tu vientre”– por el Papa Urbano IV, astuto diplomático enemigo de las pretensiones imperiales de Alfonso X, censor de las traducciones de Aristóteles, pero –como nuestro monarca– gran impulsor del culto mariano y de su liturgia<sup>28</sup>.

Concluamos. A lo largo de este breve estudio de casos, que necesariamente nos empujan a continuar en la tarea, hemos pretendido adentrarnos en la mentalidad del personaje clave en la elección de las escenas que debían ilustrar el Códice Rico. Los casos expuestos nos hablan siempre del poema como fuente textual legitimadora, apoyada en una serie de figuras retóricas ; pero esta fuente es utilizada según el criterio del pintor a veces con absoluto sentido literal, a veces con una importante dosis de reinterpretación libre, buscando el mayor realismo dramático posible. En algunos casos es necesaria la síntesis de información y esta síntesis es expresiva del ideal estético que preside la miniatura de las Cantigas de Santa María. En otros casos es necesaria la creación de imágenes que se realiza con un grado de libertad y una frescura muy destacables que son el mejor de los espejos de la realidad castellana de nuestro siglo XIII.

Todo ello no hace sino resaltar la importancia de nuestro Códice en el proceso de renovación pictórica e icnográfica de la Europa bajo-medieval.

<sup>28</sup> Urbano IV (Papa entre 1261 y 1264) líder del posicionamiento güelfo, contrario a los intereses del Fecho del Imperio castellano, fué censor de las traducciones de Aristóteles, protegió y aprobó la regla de los Fratri della Beata Gloriosa Vergina Maris, “Fratri Gaudenti” en 1261, especialmente concebida para miembros de la nobleza inicialmente boloñesa, e instauró la festividad del Corpus Christi en 1264.