



La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio

Rafael CÓMEZ RAMOS
Universidad de Sevilla

El tema que enuncia el presente título ha sido tratado en diversas ocasiones desde que hace sesenta años el profesor Guerrero Lovillo iniciara el minucioso análisis del universo de diferentes formas y objetos que pueblan los códices alfonsíes¹. Sin embargo, consideramos que hasta ahora la cuestión no ha sido enfocada desde el mismo punto de vista que hoy la acometemos y que no es otro que el del carácter arquitectónico de las miniaturas, es decir, el papel que la arquitectura desempeña en la propia elaboración de las miniaturas o dicho en otros términos, la pura esencia arquitectónica de su estructura formal, como puede comprobarse a través de las páginas de los distintos códices. Y es que, al decir de Focillon², el gran privilegio de la arquitectura en cualquiera

¹ GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cántigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949, pp. 38-39; CÓMEZ RAMOS, R., *Arquitectura alfonsí*, Sevilla, 1974, pp. 103-120; MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986, pp. 105-136; GARCÍA CUADRADO, A., *Las Cantigas: El Códice de Florencia*, Murcia, 1993, pp. 178-236; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., “El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio”, *Alcanate*, I, 1998-99, pp. 59-68; CÓMEZ, R., *Los constructores de la España medieval*, Sevilla, 2001, p. 95; finalmente, nuestra conferencia “Gótico y mudéjar en las miniaturas de las Cantigas de Santa María” dentro del Seminario “El libro como instrumento y vehículo del saber medieval”, organizado por el profesor Jesús Montoya en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada (26 de marzo de 2004), de donde arrancan algunas de las reflexiones que exponemos en las páginas que siguen.

² FOCILLON, H., *La vida de las formas y Elogio de la mano*, (Madrid, 1983), p. 27.



de sus manifestaciones sobre las demás artes no consiste sólo en crear un espacio sino también en construir un mundo interior donde la luz siga unas leyes implicadas necesariamente en el orden natural sin que, por el contrario, intervenga la naturaleza.

I

Ciertamente, las más de 2800 miniaturas de las *Cantigas de Santa María* constituyen un precioso documento no sólo considerado en cuanto testimonio de la vida española en el siglo XIII sino también como plasmación en imágenes de las formas artísticas que imperaban en aquel tiempo, a través de los muebles y objetos de arte, pinturas, esculturas y distintos edificios, que han quedado apresados por los pinceles en sus páginas. En este sentido, como afirmaba Gonzalo Menéndez Pidal, ésta es una de esas raras ocasiones en que el historiador puede constatar un relato que nos llega en forma no escrita³.

Los códices miniados o el libro historiado, como le llamó Jesús Montoya en su último libro, son el receptáculo de estos relatos no escritos o relatos visuales que constituyen la serie de viñetas de las miniaturas alfonsíes, en las que como en una cinta cinematográfica se van desarrollando cada uno de los momentos de la narración poética. Es también, en palabras de nuestro querido amigo, “el libro-espejo”⁴ en el que se refleja la realidad cotidiana de la erudición del reino de Castilla en el siglo XIII. Así pues, dentro de ese universo de formas y colores que arrebató decidida y poderosamente nuestra imaginación nos centraremos ahora en el concepto de arquitectura.

Cuando contemplamos las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* observamos un predominio de las formas arquitectónicas. Si consideramos el proceso de elaboración de estas miniaturas, según los estudios de Gonzalo Menéndez Pidal y Amparo García Cuadrado⁵, podemos comprobar que el marco arquitectónico desempeña un papel primordial en la composición de las escenas. Al parecer, la elaboración de las miniaturas en estos códices alfonsíes seguía el siguiente esquema⁶:

³ MENÉNDEZ PIDAL, G., *op.cit.*, p. 7.

⁴ MONTOYA MARTÍNEZ, J., *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, Madrid, 2005, pp. 123-211.

⁵ MENÉNDEZ PIDAL, G., “Los manuscritos de las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL, 1962, pp. 36-38; GARCÍA CUADRADO, A., *op.cit.*, p. 63.

⁶ GARCÍA CUADRADO, A., *ibidem*, p. 63.



La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio

1º) DIBUJO:

- a.- División del espacio en 6 cuadros con sus cartelas.
- b.- Trazado de las orlas y espacios heráldicos.
- c.- Dibujo de las arquerías.
- d.- Dibujo de las cubiertas.
- e.- Interiores arquitectónicos.
- f.- Personajes
- g.- Paisaje.

2º) PINTURA:

- a.- Arquitecturas.
- b.- Aplicación del oro a las arquerías y columnas.
- c.- Paisaje.
- d.- Personajes.
- e.- Orlas.
- f.- Caras y manos de los personajes.

3º) CALIGRAFÍA:

Escritura de las cartelas.

Si admitimos la división y organización del trabajo de los miniaturistas, según este lógico y consolidado esquema que muestra con diáfana claridad el proceso creador de los artistas alfonsíes, hemos de reconocer que la arquitectura está presente en seis puntos del proceso o en siete si consideramos también la ornamentación y la heráldica como parte complementaria del espacio arquitectónico. En consecuencia, la arquitectura está presente en la mayor parte del proceso creador de la miniatura, organizando el espacio y estructurando el desarrollo de la narración pictórica. Obviamente, no pretendemos descubrir aquí el funcionamiento de estas miniaturas, cómo se relacionan texto e imagen o cómo se diseñan sus páginas, algo que ha sido analizado exhaustivamente por los especialistas en la materia⁷, pero sí deseamos destacar el importante papel del espacio arquitectónico y los elementos que organizan su estructura a la hora de

⁷ YARZA LUACES, J., "Notas sobre la relación texto-imagen, principalmente en la ilustración del texto hispano medieval" in *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona 1984)*, Barcelona, 1986, p. 192; DOMÍNGUEZ, A., "Texto, imagen y diseño de la página en los códices de Alfonso X el Sabio (1252-1284)" in MELERO, M.L., ESPAÑOL, F., ORRIOLS, A. y RICO, D. (Eds.), *Imágenes y promotores en el Arte medieval. Miscelánea en Homenaje a Joaquín Yarza Luaces*, Barcelona, 2001, pp. 313-326.



conformar las imágenes incomparables de estos admirables códices, únicos en la historia de la pintura medieval europea.

Con anterioridad, tradicionalmente, la investigación de las miniaturas se centraba en los distintos estilos y en las diferentes tipologías arquitectónicas, teniendo presente los distintos paisajes de la geografía peninsular que se contemplan en sus viñetas. Así, aun cuando en líneas generales, se refleja el ambiente de la ciudad de Sevilla en los inicios de la transformación de la medina en ciudad cristiana dentro de la primera fase de mudéjarismo urbano, sin que aparezcan los famosos monumentos de la ciudad del Guadalquivir, Guerrero Lovillo consideraba más acertado señalar tres ciudades –Toledo, Sevilla y Murcia– como lugares de la elaboración de los códices⁸. El hecho de que aparecieran representados el acueducto de Segovia –aunque fuese con arcos de herradura– en la historia milagrosa de la judía segoviana de la cantiga 107⁹ o los hórreos de Pontevedra en un pobre monasterio de Jerusalén de la cantiga 187¹⁰, eran suficientes motivos para que los historiadores nos entusiasmásemos con la localización geográfica de los miniaturistas, olvidándonos, a veces, de que estos pintores viajarían con la corte alfonsí¹¹, conservando en la memoria y en su retina los distintos paisajes urbanos que luego transformaban y metamorfoseaban a voluntad gracias a la divina alquimia de la creación artística.

No obstante, la imagen arquitectónica acude a nuestra memoria, sobre todo, en las tipologías de la arquitectura mudéjar toledana y sevillana, haciendo irrupción, a veces, el elemento cordobés, lo cual constituye uno de los factores decisivos en la definición del carácter hispánico de la miniatura alfonsí. En efecto, los muros con cajones de mampostería entre verdugadas de ladrillo, elementos característicos de la construcción toledana en la Edad Media aparecen en repetidas ocasiones como en la cantiga 89¹², del mismo modo que contemplamos iglesias cuyas portadas responden a las características del primitivo tipo parroquial sevillano cuyo mejor ejemplo es la iglesia de Santa Marina, como se contempla en la cantiga 24¹³. Pero, asimismo, se pueden observar portadas que recuerdan las de la iglesia de San Miguel de Córdoba, con su característico arco

⁸ GUERRERO LOVILLO, J., *op.cit.*, pp. 38-39.

⁹ LÓPEZ SERRANO, M., *Cantiğas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*, Madrid, 1974, p. 60.

¹⁰ CÓMEZ RAMOS, R., “Alfonso X, Cantigas de Santa María” in *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago, 1993, pp. 480-481.

¹¹ GUERRERO LOVILLO, J., *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Madrid, 1956, p. 20.

¹² CÓMEZ RAMOS, R., *Arquitectura alfonsí*, p. 96.

¹³ CÓMEZ RAMOS, R., *op.cit.*, p. 42.



La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio

de herradura califal¹⁴, como aparece también en las miniaturas de la cantiga 85. Las cúpulas pintadas en la ilustración correspondiente a la cantiga 35 recuerdan la sucesión de cúpulas de la iglesia de santa María de Lebrija igual que la torre representada en la cantiga 137 evoca en nuestra memoria el campanario de la iglesia de santa Catalina de Sevilla¹⁵.

Gonzalo Menéndez Pidal, al tratar las imágenes de la construcción a través de la miniatura alfonsí estudia no sólo el exterior de los edificios sino todo su aspecto interior con todo detalle¹⁶: las diferencias entre el románico y el gótico en las portadas, representadas en la miniatura de la cantiga 103, el proceso constructivo tal como se desarrolla en las cantigas 42, 45, 53, 242, 252, y 266, e incluso la comparación de las cúpulas escamiformes que aparecen en las ilustraciones del *Libro de los Juegos* con las cubiertas de tejas de las iglesias de Mistra. Sin embargo, cuando se ocupa del interior de la casa, nos presenta curiosamente las portadas de las mismas, incluyendo dos (las correspondientes a las cantigas 25 y 32) que corresponden a edificios religiosos que podrían ser iglesias parroquiales. La tercera de ellas, es decir, la referente a la cantiga 32, que describe como realizada “de rica carpintería de lazo decorada con pinturas y aldabas doradas”¹⁷, es la que entendemos pueda estar inspirada en la Puerta del Perdón de la antigua mezquita aljama de Sevilla, conservada en la actualidad, que por su carácter único, se convierte en una obra maestra del metalistería almohade, como ya señaló antaño el profesor Guerrero Lovillo¹⁸. Y es que, obviamente, resulta difícil sustraerse a todas las referencias que el espectador atesore en su memoria.

II

Del mismo modo, Amparo García Cuadrado señaló también las labores constructivas representadas en las distintas miniaturas del código florentino de las *Cantigas*¹⁹. No obstante, indicó además de algunas imágenes de exteriores de iglesias, como el de la cantiga 88, en el que se destaca la silueta de un baptisterio que recuerda al de la catedral de Pisa o dos interiores góticos en los que el miniaturista representa las basílicas de Santiago de Compostela y la de San Juan

¹⁴ CÓMEZ RAMOS, R., *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, pp. 108-110, figs. 3,4,5 y 6.

¹⁵ CÓMEZ RAMOS, R., *Arquitectura alfonsí*, p. 94.

¹⁶ MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, pp. 106-124.

¹⁷ MENÉNDEZ PIDAL, G., *op.cit.*, p. 117.

¹⁸ GUERRERO LOVILLO, J., *op.cit.*, p. 20.

¹⁹ GARCÍA CUADRADO, A., *op.cit.*, pp. 179-181.



de Letrán²⁰. Ciertamente, en el primer caso, sabemos que el proyecto gótico del templo de Santiago de Compostela no pasó de los cimientos²¹ y en San Juan de Letrán no contemplamos hoy ningún elemento gótico. Sin embargo, se han representado las merlaturas románicas de la cornisa de Santiago de Compostela que bien pudo observar el artista.

Sin embargo, la mencionada autora, al analizar la tipología de las torres-fachadas de la arquitectura religiosa representada en el mismo código, reconoce hasta 33 torres-fachadas todas ellas diferentes, que demuestran el poderoso impacto visual de la arquitectura en el desarrollo pictórico de la narración²². Otro tanto podríamos decir respecto a la arquitectura civil, constatándose 30 torres-fachadas diferentes en el referido código²³, sin que entremos en las tipologías de cimborrios y baldaquinos que aparecen asimismo descritos con todo detalle, destacando, por otro lado, los doce tipos de columnas con diferentes basas y capiteles todas ellas que aparecen también en estas miniaturas²⁴. Por consiguiente, si alguna vez se cuantificasen totalmente los diversos elementos representados podríamos comprobar este énfasis de la arquitectura en las miniaturas.

Este predominio de lo arquitectónico aparece desde el primer momento de concebir las distintas escenas que se han de representar. El hecho de que aparezcan detrás de unas arquerías de dos o cuatro arcos góticos ha coadyuvado a ver el modelo de tales composiciones en los dípticos de marfil franceses e ingleses o en las Biblias y Salterios de la época²⁵. Sin embargo, esto puede ser producto de una primera y fugaz impresión al contemplarlas pues como señala Joaquín Yarza “ni el estilo ni, sobre todo, la forma de tratar el espacio, tanto interno como externo, así como la complejidad compositiva” son comparables con aquéllos quedando claramente nuestra obra muy por encima del arte francés²⁶.

²⁰ GARCÍA CUADRADO, A., *ibidem*, pp. 184 y 185.

²¹ PUENTE MÍGUEZ, J., “La catedral gótica de Santiago de Compostela. Un proyecto frustrado de D. Juan Arias (1238-1260)”, *Compostelanum*, XXX, 1985, pp. 245-275; ÍDEM, “Catedrales góticas e iglesias de peregrinación: la proyectada remodelación de la basílica compostelana en el siglo XIII y su incidencia en el marco urbano” in *Los Caminos y el Arte, VI Congreso Español de Historia del Arte CEHA, 1986, t. II*, Universidad de Santiago, 1986, p. 124; ÍDEM, “La frustrada catedral gótica de Santiago de Compostela ¿eslabón perdido en las relaciones artísticas entre Francia y España en el siglo XIII?” in FREIGANG, CH. (herausg.), *Gotische Architektur in Spanien* (Kolloquium Universität Göttingen, 1994), Frankfurt, 1999, pp. 42-43.

²² GARCÍA CUADRADO, A., *op.cit.*, pp. 188-191.

²³ GARCÍA CUADRADO, A., *ibidem*, pp. 210-213.

²⁴ *Íbidem*, p. 193.

²⁵ GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cántigas*, p. 23; GARCÍA CUADRADO, A., *op.cit.*, p. 44.

²⁶ YARZA LUACES, J., “Reflexiones sobre la iluminación de las Cantigas” in *Metropolis Totius Hispaniae, 750 aniversario incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla, 1998, p. 165. Véase también



La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio

Lo mismo podemos decir cuando los investigadores se han referido a las fuentes islámicas de la miniatura alfonsí consiguiendo encontrar unos admirables paralelismos compositivos en los *Maqamat* de Hariri o en la *Historia de los amores de Bayad y Riyad*²⁷ que aun datando del siglo XIII ambos manuscritos iluminados, estamos muy lejos de poder asegurar que hayan sido vistos por los miniaturistas de la corte de Alfonso X el Sabio.

Con todo, es el tratamiento del espacio el que nos remite obviamente al mundo gótico occidental por más que se trasluzcan en sus viñetas los objetos y las formas mudéjares que abundaban en el solar hispánico. Tanto en los interiores como en los exteriores urbanos podemos contemplar un mismo escenario: un primer plano con dos edificios en diagonal hacia el fondo y, más allá, otras casas en perspectiva, creando una ilusión de profundidad. No son pocos los conjuntos urbanos que aparecen en los códices alfonsíes, destacando los de Segovia, Toledo, Sevilla, Murcia, Elche, Jerez de la Frontera, y Faro, entre otros donde hace su presencia estas perspectivas ilusionistas antes mencionadas. En ello radica la modernidad de estas miniaturas respecto a sus coetáneas europeas, como se ha señalado en más de una ocasión²⁸. Claro está que hablamos de una época en que edificios públicos y privados eran construidos siguiendo una armonía cuyas proporciones tenían como modelo la obra realizada en los talleres de la catedral²⁹, todo mantenía una escala y las relaciones que se establecían entre sus diferentes dimensiones en los edificios de la ciudad eran siempre armoniosas como si se tratase de una sinfonía bien escrita³⁰.

SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Imaxe e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María" in FIDALGO, E., *As Cantigas de Santa María*, Vigo, 2002, pp. 264-268.

²⁷ MENÉNDEZ PIDAL, G., "Los manuscritos de las Cantigas", pp. 46-48; ÍDEM, *La España del siglo XIII...*, pp. 32-34; GARCÍA CUADRADO, A., *op.cit.*, pp. 55-56; YARZA, J., *op.cit.*, pp. 170-172; DOMÍNGUEZ, A., "Sevilla y el scriptorium alfonsí" in GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (Coord.), *Sevilla 1248. Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León (Sevilla, 1998)*, Madrid, 2000, pp. 644-650; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., *op.cit.*, pp. 260-261; ROBINSON, C., "Preliminary Considerations on the Illustrations of Qissat Bayâd wa Riyâd (Vat. Ar. Ris. 369): Checkmate with Alfonso X?" in MÜLLER-WIENER, M. *et alii* (Eds.), *Al-Andalus und Europa zwischen Orient und Okzident*, Petersberg, 2004, pp. 285-296.

²⁸ GUERRERO LOVILLO, J., "El arte de las Cantigas de Santa María, vanguardia de su tiempo" in KATZ, I.J. y KELLER, J. (Co-eds.), *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*, Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year-1981, Madison, 1987, pp. 92-93; YARZA LUACES, J., *op.cit.*, p. 174.

²⁹ Sobre estos aspectos véase ERLANDE-BRANDENBURG, A., *La catedral*, Madrid, 1993.

³⁰ VIOLLET-LE-DUC, E., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIème au XVIème siècle*, Paris, 1854-1868, t.V, p. 145.



Pues bien, teniendo en cuenta esta armonía que dominaba todos los ámbitos de la vida toda vez que su modelo excelso era la catedral, comprendemos que el artista hubiera asumido completamente esa concepción del espacio de tal manera que la hiciera propiamente suya sin mayor dificultad. En aquellos siglos en que la arquitectura respondía a la escala del hombre, los edificios góticos podían parecer incluso más espaciosos de lo que fueran en realidad, no obstante, todo respondía a la inteligente utilización de los principios de la escala humana, algo que el miniaturista sabe llevar al pergamino cuando nos representa a alguna persona en actitud de oración en el interior de una iglesia aunque cambie el número de arcos que organicen la escena como ocurre, por ejemplo, en la cantiga 21³¹.

Recientemente, Ana Domínguez al analizar el diseño de las páginas del códice del *Libro del Ajedrez, Dados y Tablas*, ha resaltado el predominio de esas miniaturas de forma rectangular que ocupan un tercio de la caja de escritura, destacando más aún la hermosura de aquéllas que ocupan un espacio en L en medio del texto o las que terminan por sustituir completamente el texto alcanzando la totalidad de la página³². En otra ocasión hemos destacado la magnífica representación del tablero de ajedrez, dibujado de frente de manera que podamos contemplar la partida que se está jugando en el folio 7r. Aquí el artista ha querido figurar a dos miembros de la corte en el momento en que uno de ellos recibe una copa que le ofrece un sirviente mientras que la arquitectura, que enmarca la escena, nos ofrece el aspecto de una gran mansión cuya estancia principal aparece cubierta por una cúpula con torrecillas en los ángulos³³ (fig. 1). Por otra parte, afirma también la citada autora que las miniaturas de este códice se realizaron caprichosamente, aprovechando los espacios mayores resultantes entre los epígrafes del texto y por esta razón las distintas jugadas no aparecen en una disposición regular en la superficie de la página³⁴. No obstante, entendemos que el artista no dejaba su labor al azar y que en modo alguno pintó caprichosamente todos esos folios (64, 80, 82v., 83v., 84v., 85v., 88v., 89v., 96v., 97v.) sino que, más bien, aprovecha el espacio para desplegar esa concepción arquitectónica de la miniatura que triunfa plenamente en este libro. Por ello, se adopta la composición rectangular y en forma de L, ocupando la mayor parte

³¹ Cf. *Cantigas de Santa María*, ed. facs. del Códice Rico, Madrid, 1979.

³² DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y TREVIÑO GAJARDO, P., *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, Madrid, 2007, p. 52.

³³ CÓMEZ RAMOS, R., *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, p. 197.

³⁴ DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., *Libro de axedrez, dados e tablas*, ed. facs. Del ms. T, I, 6 de la Biblioteca de El Escorial, Madrid, 1987, p. 35. Cf. fols. 64, 80, 82v., 83v., 84v., 85v., 88v., 89v., 96v., 97v.



La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio



Figura 1. Edificio gótico cupulado en el Libro del Ajedrez

del folio, permitiéndose levantar alzados de edificios como no habían sido dibujados antes en otros códices.

En este sentido, cabe resaltar una vez más, la dicotomía arquitectónica oriental-occidental perceptible en la miniatura alfonsí y, particularmente, en este códice realizado en Sevilla donde aparecen pintados edificios que, indudablemente, poblaban aquella ciudad en el siglo XIII. Algunos de los cuales recuerdan estructuras arquitectónicas del alcázar sevillano como aquellas representadas en un pabellón de doble arco de herradura abierto al paisaje de un huerto en el que juegan reunidos cristianos y judíos³⁵ y otros, por el contrario, estructuras góticas que permiten pensar que el artista conocía perfectamente los avances del gótico radiante de la corte parisina de San Luí³⁶ (figs. 2 y 3).

³⁵ GARCÍA MORENCOS, P., *Libro de ajedrez, dados y tablas de Alfonso X el Sabio*, Madrid, 1977, p. 38.

³⁶ GARCÍA MORENCOS, P., *op.cit.*, p. 40. Sobre el arte gótico de la época véase el clásico estudio de BRANNER, R., *St.Louis and the Court Style in Gothic Architecture*, Londres, 1965, y sobre el impacto

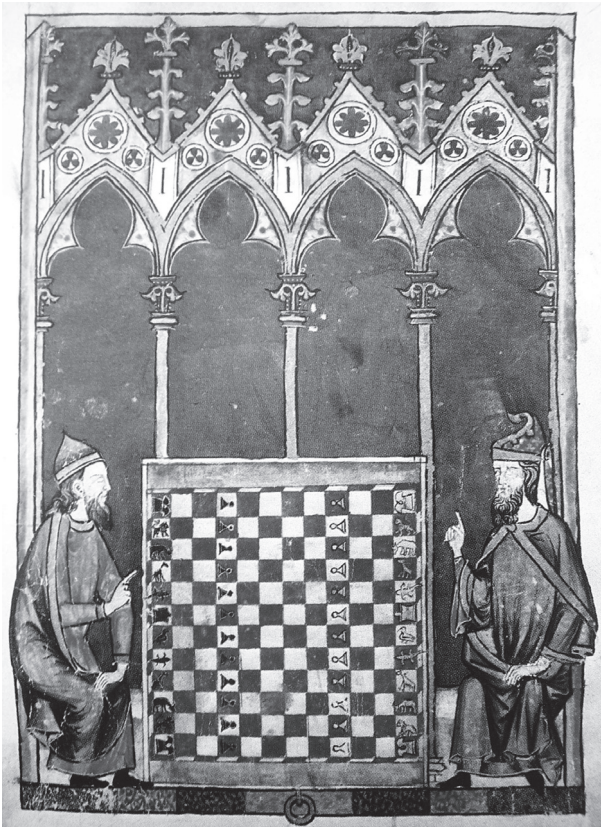


Figura 2. Tracerías del gótico radiante en el juego del “Gran Ajedrez”.

No otra era la yuxtaposición de estilos que se vivía en el contexto urbano de la capital hispalense donde, obviamente, abundaban los edificios almohades mientras comenzaban a levantarse los primeros templos y palacios góticos³⁷. Este aspecto resulta evidente en aquella otra miniatura en la que los jugadores se deleitan con música de laúd y copa de vino, junto a un pórtico de doble arquería gótica que se adosa a una torre ochavada con saeteras³⁸, que recuerda

del gótico radiante en España la aportación de KURMANN, P., “Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León” in FREIGANG, CH., (Herausg.), *Gotische Architektur in Spanien*, Frankfurt, 1999, pp. 105-117.

³⁷ Véase CÓMEZ, R., “La introducción de la arquitectura gótica en Sevilla en el siglo XIII” in *Metropolis Totius Hispaniae*, Sevilla, 1998, pp. 107-117; ÍDEM, “La introducción en Sevilla del arte europeo: la torre de don Fadrique” in GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., (Coord.), *Sevilla 1248*, Madrid, 2000, pp. 661-684.

³⁸ GUERRERO LOVILLO, J., *Miniatura gótica castellana*, lám. 37.



Figura 3. Iglesia de la abadía benedictina de Saint-Germer-de-Fly (1260-1265).

la llamada torre de Abdelazis de la alcazaba interior en la medina almohade transformada ahora en ciudad cristiana (figs. 4 y 5).

Ahora bien, diferentes son las composiciones de ambiente urbano de las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*, en las que los edificios representados en el desarrollo de la narración han de constreñirse al espacio determinado por los seis cuadros de las viñetas correspondientes a cada folio. Así pues, no debe parecernos inexplicable, como afirmaba Guerrero Lovillo, que estén aquí ausentes el famoso alminar almohade conocido como la Giralda o la conocida torre de don Fadrique³⁹. En el primer caso, las extraordinarias proporciones del alminar almohade de dos cuerpos y su prolija ornamentación no se adecuaban a las pequeñas dimensiones de las cuadradas viñetas de las miniaturas de las *Cantigas* y hubiera resultado una torre enana, o sea, una caricatura de la gran torre

³⁹ GUERRERO LOVILLO, J., *op.cit.*, p. 20.



Figura 4. Torre almohade sevillana en el Libro del Ajedrez.

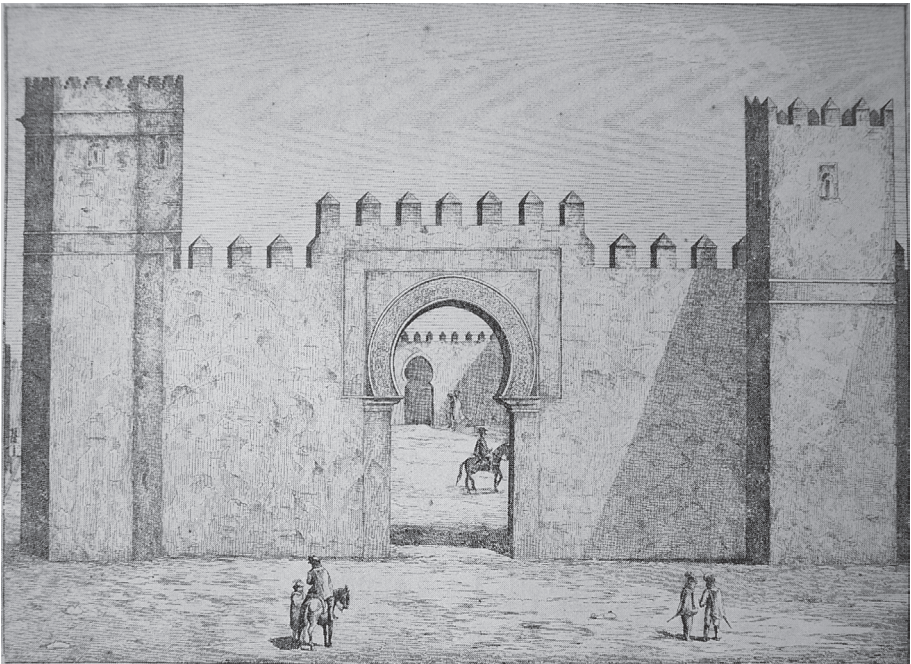


Figura 5. Torre de Abdelazis o de la Victoria en la alcazaba interior de Sevilla.



La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio

de Sevilla. Y la capacidad del artista no admitía tales retos. Del mismo modo, la esbeltez de la torre de don Fadrique no convenía a la proporción del recuadro. En cambio, se prestaban admirablemente a ello los alminares de las mezquitas de los barrios ahora transformados en campanarios cristianos de las primeras iglesias mudéjares.

III

La arquitectura alfonsí está presente en las miniaturas desde el más mínimo detalle hasta sus más notables elementos. En la cantiga 29, observamos unos *culs de lamps* con prótomos de león que podemos ver en las naves de la iglesia parroquial de santa Ana, fundada por Alfonso X en el barrio sevillano de Triana. En las cantigas 20, 70 y 80, contemplamos un mural con pilastras semejante a los que existirían en la mezquita catedral hispalense.

No hace mucho se ha resaltado el curioso parecido de la leyenda de la Virgen de la Antigua pintada sobre un muro de la catedral hispalense con la historia milagrosa de la cantiga 29, destacando que los paralelos entre ambas imágenes son demasiado próximos para que sean fruto de la casualidad, por lo que cabe la posibilidad de que las imágenes de las Cantigas, conservadas en la catedral de Sevilla desde la muerte de Alfonso X, hayan servido como modelo formal o fuente de inspiración de la Virgen de la Antigua⁴⁰. Esta atinada observación no hace más que introducirnos aún más en ese fascinante mundo imaginario de las Cantigas, en el que por doquier la arquitectura está omnipresente.

La historia de la cantiga 29 retoma una leyenda anterior que data del siglo XII, de la cual existe una versión contemporánea de Juan Gil de Zamora⁴¹. El milagro se refiere a una imagen de la Virgen con el Niño en brazos existente en una de las cuatro columnas del santuario de la Virgen María en Getsemaní, no pintada por mano del hombre sino aparecida milagrosamente de manera refulgente sobre la superficie de la columna. El origen del milagro parece estar en la serie de imágenes pintadas en las columnas exentas de la iglesia de la

⁴⁰ PEREDA, F., *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 1400*, Madrid, 2007, pp. 166-173.

⁴¹ KINKADE, R. y KELLER, J., "Myth and Reality in the Miracle of Cantiga 29", *La Corónica*, 28.1, 1999, pp. 35-69; SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Ymagine sanctae: Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las Cantigas de Santa María" in ROMANÍ MARTÍNEZ, M. y NOVOA GÓMEZ, M. A. (ed.), *Homenaje a José García Oro*, Santiago de Compostela, 2002, pp. 515-525.

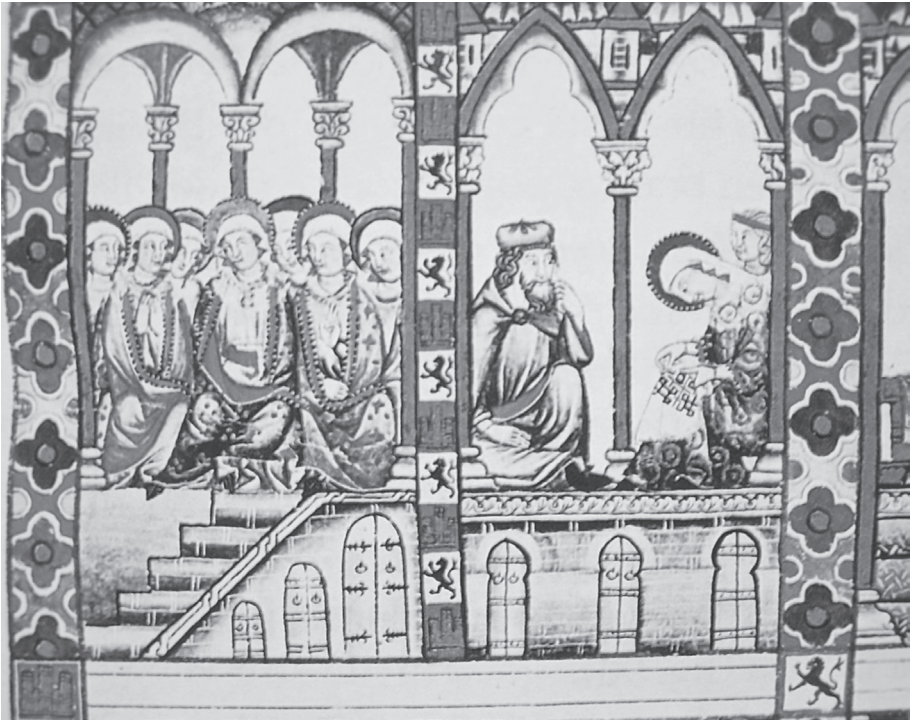


Figura 6. Cantiga 90: puertas semejantes a las pintadas en el jardín del patio de crucero de la Casa de Contratación de Sevilla.

Natividad en Belén, en particular la Virgen que besa a su hijo o *Glykophilousa*⁴². La cantiga 29 no hace referencia a las columnas sino a unas *pedras*. En verdad, la ilustración de dicha cantiga nos presenta dos pilares sobre los que se contempla dos imágenes diferentes de María: a la derecha, la mencionada *Glikophilousa*, y a la izquierda, la *Hodegetría* o Virgen que guía al Niño (fig.6). Esta última imagen es la que se ha relacionado con la Virgen de la Antigua de la catedral hispalense, por tratarse del mismo modo, de una figura de cuerpo entero y por hallarse pintada también sobre un pilar de la mezquita catedral de Sevilla⁴³. Esta hipótesis parece probable si consideramos que Rocío Sánchez Ameijeiras sostiene que un miniaturista poco capaz se atrevió a ilustrar dos cantigas del inacabado códice florentino a mediados del siglo XIV, dentro de una campaña concertada

⁴² KINKADE, R. y KELLER, J., *op.cit.*, pp. 35-69; SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., “Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María”, pp. 286-288.

⁴³ PEREDA, F., *op.cit.*, p. 173.



La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio

por los canónigos hispalenses para promover la santidad del rey Fernando III⁴⁴. Así pues, las Cantigas bien pudieron participar también en la promoción de la Virgen de la Antigua. La misma autora ha señalado oportunamente en qué manera la figura del Dios creador que da forma a la imagen de María sobre el pilar de Getsemaní no es otra que la del “Dios arquitecto” del universo, que ilustra las Biblias moralizadas parisinas, en una versión cristianizada de la vieja metáfora platónica⁴⁵.

No obstante, una vez más hemos de afirmar que no hay que pretender hallar en las miniaturas el edificio histórico concreto al que se refiere la historia de una determinada cantiga. En una reciente investigación sobre la arquitectura portuguesa de la repoblación hemos comprobado que en ninguna de las cuatro cantigas (224, 228, 275, y 283 del código de Florencia, B.N., Ms. B.R. 20)⁴⁶ dedicada a Santa María de Terena en Portugal aparece ningún santuario que se pueda parangonar con la iglesia de Boa Nova de Terena, cerca de la villa de Alandroal, que conocemos en la actualidad. En dichas miniaturas sus espacios internos son muy convencionales y los exteriores responden a la tónica mudéjar, destacando la consabida torre-fachada⁴⁷. Esta impronta mudéjar es la que predomina en la mayor parte de los códigos, como vemos en el interior de la iglesia de Santa María de la Arrixaca representada en el folio 226v. de la cantiga 169⁴⁸.

Y si contemplamos las pequeñas puertas con aluazas pintadas junto a la escalera y en el nivel inferior del edificio que aparece en la cantiga 90 (fig. 7), viene inmediatamente a nuestra memoria la imagen de las puertas pintadas –cada vez más deterioradas– del jardín del patio de crucero de la Casa de Contratación de Sevilla⁴⁹. Sin que podamos olvidar el acueducto mudéjar de la cantiga 107 sobre la judía de Segovia, acusada calumniosamente de adulterio, que fue condenada al despeñamiento, salvando su vida milagrosamente al invocar la ayuda de la Virgen⁵⁰. Por otra parte, la sugestión oriental queda claramente expresada en la magia de las bóvedas y lámparas árabes que iluminan el Santo

44 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “La fortuna sevillana del código florentino de las Cantigas: tumbas, textos e imágenes”, *Quintana*, 1, 2002, pp. 257-273.

45 SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., “Imaxes e teoría da imaxe nas Cantigas de Santa María”, p. 288.

46 Cf. *Código de Florencia de las Cantigas de Santa María de Alfonso X, el Sabio*, ed.facs., Madrid, 1991.

47 CÓMEZ RAMOS, R., “Arquitectura fronteriza portuguesa: la Vera Cruz de Marmelar, un enclave de la Reconquista lusa”, *Laboratorio de Arte*, 21, 2008 (en prensa).

48 Cf. *Cantigas de Santa María*, ed.facs. del Código Rico, Madrid, 1979, fol. 226v.

49 MANZANO MARTOS, R., “Casas y palacios en la Sevilla almohade. Sus antecedentes hispánicos” in NAVARRO PALAZÓN, J. (Ed.), *Casa y palacios de Al-Andalus*, Barcelona, 1995, pp. 315-352, figs. 248 y 249.

50 GUERRERO LOVILLO, J., *op.cit.*, p. 38. Sobre esta cantiga véase FRADEJAS LEBRERO, J., “La Cantiga CVII o de Mari Saltos”, *Fragments*, n° 2, 1984, pp. 20-32.

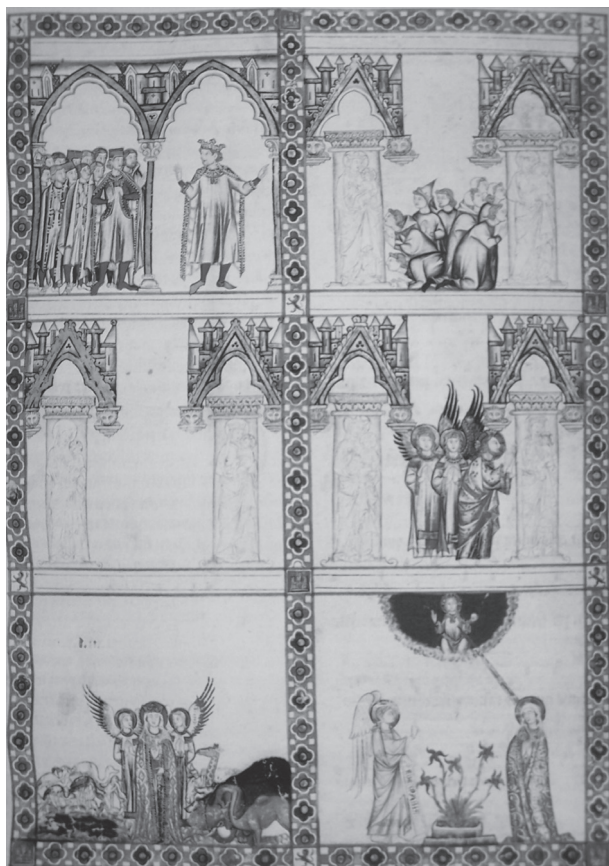


Figura 7. Cantiga 29:
el milagro de la Virgen
María en Getsemaní.

Sepulcro en la historia de aquel milagroso icono de la Virgen de Sardonay (Sidonaia, cerca de Damasco) o Nuestra Señora de la Leche, traído desde Jerusalén al monasterio cisterciense de Altecamp, según narra la cantiga 9, comentada jugosamente por Jesús Montoya⁵¹. Sin embargo, en la cantiga 35, que refiere el milagro del incendio de la catedral de “Lyon sobre el Ródano”, aun cuando se nos presenta un interior gótico, la torre es mudéjar⁵².

En cambio, por contrapartida, junto a tantos edificios mudéjares aparecen claramente distinguidos, como hemos señalado más arriba, evidentes ejemplos del “gótico radiante” que en aquellos años se edificaba en París. En este sentido,

⁵¹ MONTAYA MARTÍNEZ, J., *op.cit.*, pp. 230-232.

⁵² MONTAYA MARTÍNEZ, J., *ibídem*, pp. 250-251.



Figura 8. Cantiga 15: “Obra de París” edificada en Roma.

la cantiga 15 que nos transmite la historia de aquella emperatriz de Roma, quien por medio de cierta hierba curativa limpiara de lepra a “mas de mil” enfermos y, tras muchas peripecias, se retirara del mundo, encerrándose en una torre “obra de París”⁵³ resulta muy significativa al respecto. En la última viñeta de la correspondiente miniatura, la emperatriz en presencia del emperador y tres obispos, recibe arrodillada la bendición del papa mientras que por encima de las bóvedas góticas se observa el piñón con frondas y roseta propias del “gótico radiante”, floreciente en la Isla de Francia en la década de los sesenta del siglo XIII (fig. 8).

Muchos son los edificios góticos representados que atraen nuestra atención al contemplar las miniaturas alfonsíes pero ninguno tan encantador como el que cobija al maestro de gramática que enseña las primeras letras en la cantiga 4⁵⁴. Su

⁵³ *Ibidem.*, pp. 236-240.

⁵⁴ *Ibidem.*, p. 67 y 227-229.



Figura 9. Aristóteles explica su lección en un ámbito gótico radiante en el frontispicio del Lapidario.

sencillez se nos muestra como preciso contrapunto a la triple portada “rayon-
nant” del frontispicio del *Lapidario*, bajo la cual Aristóteles, “el más complido
de los otros filósofos”, explica la lección a sus discípulos⁵⁵. En ambos casos, el
espacio gótico se muestra en toda su amplitud y magnificencia a través de las
esbeltas columnillas que sostienen sus bóvedas como contemplamos hoy día en

⁵⁵ *Primer Lapidario*, ed. facs., Madrid, 1982. Véase también DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*, Madrid, 1984; EADEM, “Poder, ciencia y religiosidad en la miniatura de Alfonso X el Sabio. Una aproximación”, *Fragmentos*, n° 2, 1984, pp. 33-46.



Figura 10. Refectorio del monasterio de Saint-Martin-des-Champs en París, obra de Pierre de Montreuil.

la espléndida biblioteca del Conservatorio Nacional de Artes y Oficios de París, antiguo refectorio del monasterio benedictino de Saint-Martin-des-Champs, obra excelsa de Pierre de Montreuil (figs. 9 y 10).