



Escorial, ms. T.I.1. Cantiga 70, tercera y quinta viñeta.
El Rey agarra a la Virgen por el manto,
señalándola como mediadora frente a su Hijo
—arriba en el cielo— al grupo de cortesanos que le escuchan.
La Virgen pasea triunfalmente el Arbol de Jessé,
acompañada por sus damas,
ante los ojos del Rey y de los cortesanos.

El Arbol o Vara de Jessé.
Cantigas. Escorial, ms. T.I.1. Cantiga 20, primera viñeta.

El Rey trovador aparece en oración solitaria
ante una representación de Jessé dormido
que lleva agarrada una rama con la genealogía de María y Jesús.
La intemporalidad de la primera escena se subraya
por la hilera de escudos que la separan del Rey.
Sólo a partir de la segunda Cantiga decenal
se representa al Rey como trovador,
pero no en todas las viñetas.



Códice en el Monasterio de El Escorial

Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María

Por ANA DOMINGUEZ RODRIGUEZ

Es sorprendente que hasta hoy ningún otro historiador del arte haya analizado, o ni siquiera señalado, la originalidad de la iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María¹. Se trata de escenas que creo poder llamar «evangélicas», en un sentido amplio, pues se refieren a la vida de la Virgen y de Cristo, aunque incluyen episodios ajenos a los Evangelios canónicos. Dichas escenas —o mejor imágenes, pues algunas como el Arbol de Jessé no son escenas— aparecen en diferentes lugares del códice T.I.1 del Escorial y también en el de Florencia (ms. B.R.20, Biblioteca Nacional), pero podemos agruparlas idealmente en un ciclo que comienza con el ARBOL O VARA DE JESSÉ (Cantigas 20, 70, 80) —es decir el árbol genea-

lógico de María y también de Cristo—, sigue con el NACIMIENTO DE MARÍA (Cantiga 80), LA VIRGEN NIÑA (Cantigas 90 y 180), ANUNCIACIÓN (Cantigas 1, 29, 30, 60, 140, 160, 180, y Florencia, fol. 120v), NACIMIENTO (Cantigas 1, 80, 160, y Florencia, fol. 120v), VIRGEN AMAMANTANDO A SU HIJO (Cantigas 26, 77, 110, 180), ANUNCIO A LOS PASTORES (Cantiga 1), ADORACIÓN DE LOS REYES (Cantiga 1), FLAGELACIÓN (Cantiga 50), ESCENA EN QUE CRISTO ES CLAVADO EN LA CRUZ (Cantiga 50), CRUCIFIXIÓN (Cantigas 113, 140, 170, 190), DESCENSO A LOS INFIERNOS (Florencia, fol. 120v), RESURRECCIÓN (Cantiga 1), PENTECOSTÉS (Cantiga 1), ASCENSIÓN (Cantiga 1), MARÍA RECIBE EN SIÓN A LOS APOSTOLES (Cantiga 27), CORONACIÓN DE LA VIRGEN (Cantiga 1), MARÍA COMO REINA (Cantiga 180), MA-

RIA EN EL CIELO INTERCEDIENDO ANTE SU HIJO O SENTADA A SU LADO (Cantigas 20, 30, 80, 140, 160, 190) y LA VIRGEN INTERCESORA QUE MUESTRA A SU HIJO, EN EL MOMENTO DEL JUICIO FINAL, EL PECHO DESNUDO RECORDANDO SU MATERNIDAD².

Estas imágenes aparecen ilustrando las Cantigas que se vienen llamando «de loor» —y que quizá debamos llamar decenales con el Profesor Jesús Montoya—, y van casi siempre acompañadas por la representación del Rey Don Alfonso, «como trovador de Santa María», recitando la Cantiga ante sus cortesanos, interviniendo con su mímica al señalar con la mano e incluso tocar a los personajes divinos, y actuando y participando en ocasiones en las

escenas evangélicas, como si se tratara de representaciones dramáticas que hubieran tenido lugar en la capilla de palacio³.

La presencia del Rey Sabio en las miniaturas de sus manuscritos es muy frecuente, pero sólo aparece sistemáticamente en dos funciones: en las imágenes de presentación con que preside los prólogos de muchos de sus códices⁴ y en las representaciones del Rey como trovador de Santa María, que generalmente acompañan a las Cantigas decenales de los Códices escurialense T.1.1 y Florentino (Florenia, Biblioteca Nacional, ms. B.R. 20). En otras miniaturas vemos al Rey Alfonso esporádicamente, tanto en algunas Cantigas como en el Libro de los Juegos⁵.

Si en las imágenes de presentación el Rey se muestra lleno de majestad —su iconografía es heredera de las imágenes similares de los emperadores alemanes, Ottones y Staufen, que a su vez se remontan al Bajo Imperio Romano⁶— no sucede lo mismo en estas otras, en donde lo vemos ante un público de cortesanos que permanecen sentados, arrodillados o de pie, y le escuchan atentamente, mirando hacia donde el Rey señala con la mano. En todas, el Monarca parece actuar ante su público, o, simplemente, recitar los poemas, o más bien explicarlos. Se trata en todos los casos de las Cantigas decenales —o de loor—, más complejas para ser comprendidas por un público ignorante que las de los milagros. Su originalidad es grande, y creo poder afirmar que se trata de un caso único en el arte medieval: la presencia de un rey en imágenes que lo muestran recitando y explicando sus poemas a la Virgen ante una serie de cortesanos, e incluso actuando como si se tratara de un auténtico teatro religioso o litúrgico en palacio.

Lo más sorprendente, junto a la presencia del Rey como trovador o presentador de las Cantigas decenales de tipo doctrinal, es la iconografía de estas escenas evangélicas. Todas ellas muestran una gran frescura y sentido innovador en aspectos de la escenificación como en la Anunciación, en donde los lirios aparecen en grandes tiestos o macetones de distintos tamaños y tipos. Pero además se ve en muchas de ellas una nueva religiosidad, anticipadora de lo que en el siglo XIV se extenderá desde Italia al resto de Europa Occidental en el campo de las artes plásticas, y que se suele etiquetar como «trecentista»⁷. Los orígenes de esta religiosidad se han visto siempre en Bizancio, y aquí puede estar la clave que explique su temprana aparición en los manuscritos del Rey Sabio. Esta nueva religiosidad, basada ante todo en la sensibilidad y en la participación en la vida de Cristo y de la Virgen, tiene sus raíces en Occidente, en el

franciscanismo, y creo poderla incluir dentro de lo que debemos llamar el «renacimiento alfonsí», cuya faceta más llamativa es, sin embargo, de tipo científico, cuando, dejando a un lado las preocupaciones de sus contemporáneos occidentales por la Escolástica, se ocupa ante todo de textos científicos que, a través de la astrología y de la magia, buscan no sólo describir el universo, sino también interpretarlo en un auténtico surgir del hombre moderno⁸.

Los rasgos más llamativos de esta iconografía, que luego analizaré con detalle, insisten en una participación en los Gozos y Sufrimientos de la Virgen y Cristo (ante la Flagelación el propio Rey llora) y sobre todo en el culto a la maternidad real de María. En numerosas ocasiones aparece la Virgen amamantando a su Hijo, pero vemos incluso una representación del Juicio Final en que la Virgen de rodillas intercede ante su Hijo por los pecadores, recordándole su maternidad al señalarse su pecho desnudo. El texto anónimo de las Meditaciones sobre la Vida de Cristo del llamado Pseudo-Buenaventura es siempre mencionado en relación con la nueva religiosidad trecentista. Un texto semejante, y también de tradición franciscana, pero anterior, pudo llegar a la Corte de Alfonso X a través del franciscano Juan Gil de Zamora, que incluso ha sido considerado como el autor de estas Cantigas decenales.

La imagen del Rey como trovador de Santa María sería, en este caso, semejante a la de los predicadores franciscanos que introdujeron un nuevo método de enseñanza y predicación a los fieles, en el que, siguiendo al propio San Francisco de Asís, hacían mimo y escenificaban las escenas evangélicas que desde el púlpito narraban.

Estas imágenes del Rey, que en otra ocasión califiqué de «trovador de Santa María», lo convierten, en parte, en predicador e incluso —en una riqueza de significados que posiblemente no se agoten aquí— tiene relación con el iniciador o maestro del Hermetismo, que motivó seguramente toda la obra de nuestro Monarca, en donde la ciencia se aprende por transmisión del maestro a los discípulos. En el Lapidario, la imagen de presentación muestra a Aristóteles, el sabio cuyo dicho («Todas las cosas que están bajo los velos...») recorre el libro, y resume su concepto de la ciencia, y a sus seguidores o discípulos que le escuchan atentamente. En otros manuscritos posteriores, la imagen de presentación aparece presidida por el Rey Don Alfonso que ha pasado a ser, además de Emperador (o Rey de Romanos que aspira a ello), el Sabio inspirado que, de acuerdo con los ideales del Hermetismo, se ocupa de descubrir la ciencia oculta y transmitirla⁹.

En estas representaciones del Rey trovador lo vemos de pie o arrodillado, señalando las escenas evangélicas que figuran en la misma viñeta o en la de al lado, siempre en presencia del dócil grupo de cortesanos que le escuchan atentamente. ¿Son, acaso, algunas de estas escenas testimonio gráfico de representaciones dramáticas protagonizadas por el Rey y sus cortesanos en la propia capilla de palacio o en algunas de sus dependencias? Ello nos explicaría el que en muchas de sus miniaturas parezcan convivir el Rey y los cortesanos junto con la Virgen y otros personajes santos. En cualquier caso el pueblo llano no acude ni a escuchar al Rey ni a sus representaciones, sólo se le ve al ilustrar determinados conceptos como el de la Virgen patrona de los menesterosos (Cantiga 20, 170): el Rey sólo adoctrina a una minoría, lo mismo que los sabios heréticos.

Vamos a analizar esta iconografía siguiendo el orden cronológico ideal para señalar sus particularidades más interesantes.

El Arbol o Vara de Jessé aparece en tres versiones en el ms. T.1.1 escurialense, todas ellas diferentes entre sí y a cual más original en relación con la modalidad francesa más frecuente en la época¹⁰, que ilustran la genealogía humana de la Virgen, y por tanto de Cristo, pues ambos descienden del padre de David, Jessé. Esta imagen es una ilustración de una profecía de Isaías (XI, 1, «Et egredietur Virga de radice Jesse») que los Santos Padres interpretaron como alusiva a María, pero que desde el siglo XII tuvo una especial difusión en las artes plásticas, y se mantendrá en plena moda hasta el Renacimiento¹¹.

La diversidad con que se representa este mismo tema en nuestro manuscrito nos habla de la frescura y sentido innovador con que se está trabajando, desde el punto de vista de las artes plásticas, y que quizá se pueda explicar porque la inspiración de los miniaturistas procedía más de unos textos que de ejemplos visuales. En las tres, se rehuye la representación, contraria a lo clásico y antinatural en que un tronco de árbol brota del propio cuerpo de Jessé dormido. En la *Cantiga 20* el Rey Don Alfonso se arrodilla y alaba «a verga de Jesse que e Santa Maria» (según leemos en el texto de la propia viñeta). Con un sentido muy realista, se representa a Jessé como un vigoroso personaje que duerme profundamente en su lecho, pero sujeta con una mano una rama sobre la que se superponen los antepasados de María (y sus descendientes), expresados en este caso a través de dos reyes (seguramente David y Salomón), y llevando como brote final a la Virgen con su Hijo en bra-

zos. Ambas escenas aparecen separadas por una fila de escudos de León y Castilla. En la *Cantiga 70* es la Virgen quien lleva en sus manos, mientras camina en actitud triunfal, una rama cuyo brote final es Cristo que aparece visto como un soberano del universo (Cosmocrator o Pantocrator). En la *Cantiga 80* el árbol arranca simplemente del suelo, y entre sus ramas se alojan diez reyes y ocho profetas (aquellos con cetro y corona, y éstos con filacteria).

El Nacimiento de María aparece en la *Cantiga 80* (primera viñeta) escenificado en un interior burgués, Santa Ana está todavía en la cama, y dos mujeres, seguramente comadronas, la asisten a ella y a la Niña.

La Infancia de María se representa únicamente en la *Cantiga 180* (primera viñeta), en donde se contraponen las figuras de María, como Vieja y Niña, pero es quizá el más antiguo antecedente de la versión encantadora de Zurbarán. En esta última la Virgen Niña aparece también cosiendo como en la *Cantiga 90* (cuarta viñeta), en donde vemos, a la izquierda, a María, ya adolescente, en el Templo en que se educa con sus compañeras; y a la derecha, en el mismo lugar, bordando en presencia de uno de los sacerdotes. En estas dos representaciones los personajes se sitúan en una especie de estrado, al que se accede por escaleras, y que tiene numerosas puertecitas. De aquí saldrán los diablos en otra viñeta de esta misma Cantiga, y es fácil pensar al verlo en un recurso teatral.

La Anunciación se representa con los dos únicos personajes, la Virgen y el Ángel Gabriel, vistos de pie y separados por los lirios simbólicos de la virginidad de María. Es la iconografía típica del siglo XIII, y la única peculiaridad alfonsí reside en el escenario, con esos enormes macetones, a veces casi un pequeño jardín, en donde florecen numerosos lirios dispuestos irregularmente. Podemos también aquí pensar en un recurso teatral, no es seguro, pero sí lo es su gran diferencia con las representaciones francesas de la época. La Anunciación aparece en numerosas cantigas, pues es el momento en que María aceptó su misión de madre de Dios que le haría salvadora del género humano. Al decir Ave el ángel, la Virgen se convirtió en la nueva Eva (*Cantiga 60*) que permite al género humano recobrar el Paraíso. La Virgen como nueva Eva abre las puertas del cielo en la *Cantiga 60* (sexta viñeta), pero ello fue posible gracias a la «compassio Mariae» o pasión de la Virgen paralela a la del Hijo. Esta «compassio Mariae» va a impregnar toda la iconografía del arte bajomedieval, se ha relacionado con las «Meditaciones sobre

la Vida de Cristo» del Pseudo-Bonaventura (s. XIV), pero aparece también en las Cantigas en una viñeta (*Cantiga 30*, cuarta) en donde la Anunciación figura al lado mismo de la Crucifixión, y encierra un profundo significado al mostrar la Encarnación del Hijo para morir en la cruz.

En la *Cantiga del folio 120v* del código florentino aparece, en las dos viñetas inferiores, la representación del Rey como trovador que agarra por una manga al ángel Gabriel (la Virgen de la Anunciación aparece al lado de pie como comparsa), y en la siguiente viñeta lo señala con la mano mientras los diablos derrotados vuelan por el aire. Podemos ver aquí un antecedente de la famosa Disputa del Paraíso que del Teatro de los Misterios pasará al Arte a fines de la Edad Media. De nuevo ante estas dos viñetas, es fácil suponer la existencia de unas representaciones dramáticas en palacio. El mismo ángel de la Anunciación, con una filacteria en la mano, en donde se lee «Ave gracia plena», se aparece, al lado de la Virgen doncella de la Anunciación y de la Virgen coronada como reina del Cielo (en un curioso desdoblamiento), a una monja, en la *Cantiga 71* (quinta viñeta) para revelarles los poderes de esa corta oración al decirle que en el momento de oír la salutación siente de nuevo cómo su Hijo entra en su cuerpo. En la *Cantiga 90* (segunda viñeta) los diablos son aplastados por maderas y piedras en el momento de la Anunciación. El tema de la Anunciación, en su versión más simple, aparece también en las Cantigas 1.^a, 29, 60, 140, 160, 180, y en el folio 120v del código florentino.

El Nacimiento del siglo XIII representa, por lo general, a la Virgen en su lecho, el Niño en el pesebre, a bastante distancia de la madre, recibiendo el calor del buey y la mula. Estos últimos proceden de los Evangelios Apócrifos, pero pasaron al arte cristiano desde muy pronto. En el típico Nacimiento del siglo XIII existe una gran distancia entre los personajes, tiene más bien un carácter dogmático, pero en alguna ocasión, como en un relieve de la Catedral de Chartres o en la *Primera Cantiga* (viñeta dos), la Virgen se incorpora desde su lecho para acariciar a su Hijo. Este aparece envuelto todo él en pañales y metido en la cuna-pesebre. Estos detalles de ternura de la Virgen con su Hijo se aumentarán en el arte del Trecento.

El Nacimiento de la *Cantiga 1.^a* aparece en un escenario ideal, pero en las otras dos versiones de nuestros códigos, *Cantiga 80* (segunda viñeta) y *Cantiga del folio 120v* de Florencia, se sitúa en una gruta. La gruta es muy poco frecuente en el arte occidental, aunque sí en el bizantino, pero aparece

en un manuscrito de las «Meditationes Vitae Christi», iluminado en Italia en el siglo XIV¹². En la *Cantiga 80* se ilustran dos momentos del Nacimiento, acompañados ambos por numerosos ángeles con velas encendidas. La gruta iluminada en la que María amamanta a su Hijo recién nacido procede de los Evangelios Apócrifos —árabe y armenio— de la Infancia. A la izquierda, la Virgen lleva a su Hijo en el regazo, y está sentada en el lecho. En un segundo momento lo devuelve a su cuna. En la *Cantiga del folio 120v* de Florencia, la gruta se desdobra en dos cámaras: en la primera la Virgen amamanta a su Hijo, sentada en la cama y contemplada por José y los ángeles; en la segunda, el Niño es calentado por los animales. El propio Rey Alfonso en la *Cantiga 160* (segunda viñeta) adora, y muestra a sus cortesanos, a la Virgen de la Natividad que, tumbada en el lecho, amamanta a su Hijo.

La Virgen de la Leche, aunque tiene antecedentes bizantinos, se difundió ampliamente en la Europa bajomedieval, siendo conocida como Virgen de la Humildad por conmemorar esta virtud tan grata a los franciscanos. Su presencia en las Cantigas —con numerosas variantes— vuelve a plantear el problema de los orígenes del tema que tendrá una gran difusión por toda Europa a partir del Trecento italiano, y que en Cataluña alcanzará especial difusión en las versiones de los Hermanos Serra. En la *Cantiga 46* el moro adora un cuadró de la Virgen de la Leche que es, sin ninguna duda, un icono bizantino¹³. En dos ocasiones (*Cantiga 26*, primera viñeta, y *Cantiga 77*, primera viñeta) vemos una especie de icono escenificado con la Virgen en el centro, solemnemente entronizada y entre ángeles que sirven de chambelanes, que amamanta a su Hijo mostrando claramente el pecho desnudo. Lo mismo sucede en la *Cantiga 180* (segunda viñeta), cuyas imágenes contraponen a la Virgen como madre y doncella. En la *Cantiga 110* (cuarta viñeta) se representa un momento en que el Niño deja de mamar por unos minutos, aunque sigue agarrado al pecho de la madre. Esto va a ser un lugar común de la mística bajomedieval, y aparece aquí visto en fecha muy temprana. Numerosos ángeles rodean al grupo de Madre e Hijo, que aparecen bajo un dosel como los reyes y altos personajes de nuestro manuscrito.

El Anuncio a los Pastores (*Cantiga 1.^a*, tercera viñeta) recoge el episodio del Evangelio de San Lucas (2, 8-15) en una versión simple, en la que sólo un ángel se aparece a dos pastores, en un paisaje campestre con dos perros y numerosos corderos y cabras. Es la típica versión del siglo XIII en la que faltan las anécdotas con que el

1. Escorial, ms. T.I.I. Cantiga 70, segunda viñeta. El Hijo se levanta del trono para alzar a la Virgen que le ruega por los pecadores. En la parte inferior el Rey Don Alfonso preside la oración de los cortesanos.
2. Anunciación. Escorial, ms. T.I.I. Cantiga 140, tercera viñeta. Salutación angélica, expresada por el brazo en alto de Gabriel, y respuesta de María en la filacteria. Un gran macetón con cinco lirios en un jardincito constituyen la peculiaridad alfonsí.
3. Escorial, ms. T.I.I. Cantiga 30, tercera viñeta. La Virgen intercesora se arrodilla ante el trono del Hijo y ruega por los humanos a los que señala con el dedo.



arte bajomedieval adornará la escena: el caramillo de los pastores o el perro ladrando furiosamente asustado por la presencia divina.

La Adoración de los Reyes (*Cantiga 1.^a*, cuarta viñeta), aunque muy hermosa, sigue también las tradiciones del siglo XIII. Los Reyes, todos de raza blanca, aunque de distintas edades (representan tres edades de la vida), presentan sus ofrendas a la Virgen con el Niño, entronizada como una soberana. Sólo el Rey viejo se arrodilla ante ellos, pero no besa todavía el pie del Niño Jesús, como se pondrá de moda en el Trecento, irradiando al resto de Europa. El único detalle de especial

belleza de nuestra miniatura está en los tres caballos que un criado sujeta a un lado de la escena, y que de alguna manera antecede a las caravanas del séquito que acompañará a los Reyes en el arte del siglo XV.

La Flagelación (*Cantiga 50*, tercera viñeta). Con la Pasión vuelven de nuevo las escenas de especial interés iconográfico; es un tema elegido especialmente para la meditación, prescindiéndose de cualquier exhaustividad cíclica, pues de hecho faltan la Oración en el Huerto, el Prendimiento y Cristo ante Pilatos. Hay una gran sobriedad y se aprecian mínimos recursos de ambientación, pues en un inte-

rior gótico aparece Cristo de pie, pasando los brazos en torno a una columna (sin cuerdas, ni ataduras) que es flagelado por un personaje con el aspecto de un cortesano de la corte alfonsí, no sólo por el vestido, sino también el rostro sin caricaturizar, muy diferente por tanto del que presentan los judíos en la Crucifixión, totalmente caricaturizados. En el mismo escenario, y sólo separado por una columna, se arrodilla el Rey Don Alfonso y, lleno de dolor, lleva ambas manos con un pañuelo a los ojos para ocultar sus lágrimas. Cuatro cortesanos, de pie tras el Rey, contemplan la Flagelación. Esta miniatura es quizá la que con mayor claridad me hace pensar en la posible



4.



6.



4. Escorial, ms. T.I.1. Cantiga 80, quinta viñeta. Juicio Final con la Virgen Intercesora que muestra al Hijo el pecho desnudo con que lo amamantó de niño. El juez es el propio Cristo, acompañado por ángeles que portan los atributos de la Pasión.

5. Escorial, ms. T.I.1. Cantiga 110. El Rey Trovador, con vestiduras regias, se arrodilla y dirige a los cortesanos para explicarles las excelencias de la imagen siguiente: la Virgen de la Leche.

6. Escorial, ms. T.I.1. Cantiga 100, primera viñeta. El Rey aparece no sólo como trovador sino también como intermediario entre sus cortesanos y la Virgen.

existencia de unas representaciones dramáticas en palacio, cosa que ya apunté en el XXIV Congreso Internacional de Historia del Arte de 1979.

Representación del momento en que Cristo es clavado en la Cruz (Cantiga 50, cuarta viñeta). En este caso vemos una escena de una gran rareza iconográfica, pues se la ha considerado en Occidente únicamente desde la mitad del siglo XIV, en donde aparecía por primera vez en las «Petites Heures du duc de Berry».

En nuestra miniatura se realiza por medio de grandes escaleras, desde las que dos sayones con sendos martillos golpean los clavos de las manos de

Cristo. Sus pies ya han sido clavados y la Virgen arrodillada, llena de dolor («compassio Mariae»), asiste impotente e intenta besárselos. En las «Petites Heures du duc de Berry» se escogerá una fórmula típica de la religiosidad bajomedieval: Cristo es clavado en la cruz tumbada en tierra, y sólo después, por medio de cuerdas, es ésta izada y puesta en pie. Las «Meditaciones sobre la Vida de Cristo» hablaban de los dolores sentidos en cada una de sus llagas en el momento de ser introducida la cruz en un agujero en tierra y caer de golpe con todo su peso.

En la Cantiga 140 (quinta viñeta) la Virgen llena de dolor se abraza a los pies de su Hijo que, ya muerto, pende

de la cruz. Es un papel más activo del que normalmente se concede a María, que se verá caer desmayada en brazos de San Juan mientras la Magdalena se abraza a los pies de Cristo. A ambos lados de la cruz aparecen sendos grupos de judíos, con rostros caricaturescos de grandes narices. Uno de ellos lleva la lanza —del costado de Cristo brota ya la sangre—, y otro en el lado opuesto señala a la Virgen con el dedo índice enhiesto. En la iconografía de finales del siglo XIV («Petites Heures du duc de Berry») se verá a un personaje a caballo que levanta el brazo y señala a Cristo muerto; se trata en este caso del centurión que según el Evangelio dijo «verdaderamente éste es el

Hijo de Dios». El personaje de nuestra miniatura es excepcional, y parece indicar la «compassio Mariae». En las *Cantigas* 170 (cuarta viñeta) y 190 (cuarta viñeta) se ven sendas *crucifixiones*: Cristo aparece muerto en la cruz, y a sus pies se reúnen numerosos cortesanos. En la primera miniatura figuran los hombres a la derecha de Cristo (lado del Buen Ladrón) y las mujeres a la izquierda (lado del Mal Ladrón), en una ordenación claramente jerarquizada según los valores de la sociedad castellana del momento. En la *Cantiga* 190 el Rey Don Alfonso se arrodilla al pie de la Cruz y, señalando al Cristo crucificado y a su Madre, que está al pie del mismo, adoc-trina (?), inicia (?), trova (?) ante el grupo de cortesanos que arrodillados en un apretado grupo le miran atentamente.

La Crucifixión de la *Cantiga* 113 (segunda viñeta) ilustra un verso de la misma que, al narrar un milagro ocurrido en el monasterio de Montserrat, en donde unas piedras se desprendieron, pero no llegaron a destruir la iglesia, lo relaciona con el momento en que Cristo muere y los sepulcros se abrieron, al romperse las piedras de los mismos, resucitando los muertos.

Todas estas representaciones del Crucificado, salvo la de la *Cantiga* 50, son estilísticamente muy góticas, con el cuerpo del Crucificado incurvado, una de las piernas más doblada que la otra, y la cabeza pendiente a un lado. En esta otra, sin embargo, aparece un Cristo totalmente frontal y rígido, con una gran corporeidad física, y que mira de frente al modo de la antigua «Maestas Dominini». Hubo aquí quizá otra tradición que a sus valores de religiosidad añadió algún modelo iconográfico arcaizante.

El Descenso a los Infiernos aparece únicamente en el códice de Florencia (folio 120v, tercera viñeta). Se trata de una escena de fuerte tradición bizantina, la Anastasis, presente en casi todos los ciclos iconográficos orientales, pero mucho menos en Occidente. A la izquierda se abren terribles las fauces de Leviatán, el monstruo bíblico que en Bizancio se utilizaba para representar el Infierno. A través de una puerta salen, a la derecha, los santos del Antiguo Testamento que, según la tradición, son sacados por el propio Cristo resucitado, que agarra de la mano al primero. El resucitado lleva los típicos atributos del momento, el nimbo crucífero y la lanza terminada en cruz que es símbolo de resurrección.

La Resurrección de Cristo (*Cantiga* 1.^a, quinta viñeta) aparece vista de una manera indirecta, como es habitual en el arte occidental hasta el siglo XV, en donde se comenzará a re-

presentar el momento mismo en que Cristo sale del sepulcro. Aquí vemos el sepulcro vacío con un ángel sentado sobre su tapadera. Se trata del ángel que, según la tradición que se sigue en general en la iconografía románica, se apareció a las Marías cuando acudían con sus potes de ungüentos al sepulcro de Cristo para ungir su cuerpo. Es a esta tradición a la que hace alusión el texto de la *Cantiga* que dice: «Otra cosa le quiero contar: ... como la Magdalena vio estar entornada la piedra del sepulcro y guardada por el ángel que hubo de hablarle y le dijo: Cuidada mujer, consuélate, Jesús a quien vienes a buscar resucitó de madrugada»¹⁴. En nuestra miniatura vemos a la derecha a las tres Marías que, encabezadas por María Magdalena que está arrodillada, acuden a la Virgen para pedirle permiso para ungir el cuerpo de su Hijo y enterrarlo. El texto del verso en la propia viñeta nos aclara el significado de la escena.

La Ascensión (*Cantiga* 1.^a, sexta viñeta) y **la Pentecostés** (*Cantiga* 1.^a, séptima viñeta) se cuentan lacónicamente en los Hechos de los Apóstoles (1, 9-12, y 2, 1-41). La iconografía de ambas experimentó pocas variaciones en su representación. *La Ascensión* de nuestro manuscrito nos presenta el momento en que una nube ocultó a los ojos de los discípulos la figura de Cristo que subía, y bajaron dos ángeles diciéndoles que no siguieran mirando al cielo. Se trata de una composición equilibrada con un gran grupo de figuras en la parte inferior, presididas por la Virgen en el centro, y nubes y ángeles en la parte superior. *La Pentecostés* presenta, en un interior convencional, expresado únicamente por una triple arquería, a la Virgen entre dos grupos de apóstoles sobre los que descienden los rayos que proceden de la paloma del Espíritu Santo. Es una composición perfectamente simétrica, en donde incluso las cabezas de los apóstoles se inclinan de un modo paralelo a ambos lados de la Virgen.

La Virgen María recibe en Sión a los Apóstoles (*Cantiga* 27, quinta viñeta), siguiéndose la tradición legendaria sobre la vida de la Virgen, tras la muerte y Ascensión de su Hijo hasta la suya propia, que alcanzó un gran desarrollo en la Baja Edad Media. La miniatura presenta a la Virgen, con corona de reina, sentada en un asiento bellamente revestido de una lujosa tela, y acompañada por dos mujeres. Los apóstoles se arrodillan en su presencia, y solicitan su intervención para recuperar la iglesia que los judíos han conseguido quitarles. La figura de la Virgen es comparable con la del emperador, que aparece en la viñeta inmediatamente superior recibiendo a los judíos, y en

su actitud de reina hay sin duda un eco de este paralelo.

La Coronación de la Virgen (*Cantiga* 1.^a, octava viñeta) forma parte de las narraciones legendarias que mencionan la Muerte (o Tránsito) y Asunción de María, pero constituye el triunfo final. Los textos que lo cuentan, de gran antigüedad, fueron traducidos del latín a lenguas romances, y dados a conocer sobre todo en el siglo XIII por Vicente de Beauvais y Jacobo de Voragine. Pero dentro de esta leyenda apenas se menciona la Coronación, y Emile Mâle la relacionó con el desarrollo de dos salmos (44, 10 y 20, 4) que respectivamente dicen: «Astitit regina a dextris eius in vestitu de aurato» y «Posuit in capite coronam de lapide pretioso». El cielo se representa de un modo relativamente científico: vemos las sucesivas esferas, pero no las nueve de que nos hablan «Los Libros del Saber de Astrología» de Alfonso X el Sabio, sino únicamente dos de ellas ocupadas por series de ángeles (también hay ángeles en las ruedas del Lapidario) y la gran esfera central del cielo con Cristo y la Virgen sentados en el trono en el momento de la Coronación.

María como Reina. Tras la Coronación se explica esta representación en numerosos lugares, pero sobre todo en la *Cantiga* 180 (cuarta viñeta) en donde el verso la llama así. La Virgen se sienta en un escaño, lleva corona, además de nimbo, y aparece entre dos ángeles como chambelanes. Vemos también a la Virgen como Reina en la *Cantiga* 10.

La Virgen Intercesora ante el trono del Hijo figura en numerosas miniaturas. Generalmente se arrodilla ante él, para suplicar por los hombres, y en una ocasión el Hijo se levanta para alzarla con sus propios brazos del suelo (*Cantiga* 70, segunda viñeta). A veces se sienta simplemente junto al Hijo, y esa proximidad es aprovechada por el Rey trovador para hablarles a sus súbditos del papel de María (*Cantiga* 80, sexta viñeta). A veces la Virgen y el Hijo se funden en un apretado abrazo sentados en el mismo asiento (*Cantiga* 30, sexta viñeta). Serafines, con sus seis alas, aparecen en ocasiones junto al trono del Señor (*Cantigas* 80 y 160), aunque carecen de la «terribilitá» con que los presenta en la Biblia la visión de Ezequiel y con que se les ve en la pintura románica.

La intercesión de María ante su Hijo es especialmente dramática en el momento del Juicio Final como aparece en las *Cantigas* 50 (segunda viñeta) y 80 (quinta viñeta). De hecho este tema es típico del arte bajomedieval, y muy raro, o quizá desconocido a ex-

cepción de las Cantigas, en los siglos XIII y XIV. El Juicio Final aparece visto con la fórmula habitual de los siglos XII y XIII: se trata de Cristo mostrando las llagas, acompañado por ángeles que exhiben los símbolos de la Pasión. Es el tema, en parte, del Pórtico de la Gloria, en Santiago de Compostela. La Virgen y San Juan se arrojan uno a cada lado en las representaciones del siglo XIII. Pero en nuestras dos Cantigas la Virgen arrodillada se abre el vestido y muestra a su Hijo el pecho desnudo, forzando su piedad al recordarle sus sufrimientos como madre y, en definitiva, su Pasión. Es de nuevo la «compassio Mariae». En el arte del siglo XV habrá otra variante: el Juez es el Padre, y ante él se arrojan la Virgen mostrando el pecho desnudo y el Hijo mostrando la llaga del costado. Pero nunca será un tema muy frecuente, y forma parte de lo que se ha llamado «imago pietatis», significando imagen destinada más a la meditación y comprensión sensible de los fieles que a su adoctrinamiento.

CONCLUSIONES

Finalmente, quisiera resumir las conclusiones —siempre provisionales— que creo poder deducir de este trabajo, y que se relacionan con lo que he escrito anteriormente sobre el tema.

En primer lugar hemos visto cómo la iconografía de las escenas evangélicas responde a una nueva religiosidad, anticipadora de la que en el Trecento se difundirá desde Italia por todo Occidente, y que puede derivar de Bizancio, aunque su raíz entronca con el Franciscanismo. El enlace con Alfonso X podría estar en el franciscano Fray Juan Gil de Zamora.

En segundo lugar quiero destacar el hecho de que el Rey se quiso representar a sí mismo en muchas de estas cantigas (que suelen ser decenales) con una función quizá polivalente) (trovador, iniciador o pedagogo, como los sabios herméticos), pero que sin duda en su proyecto del código era importante. Es posible que quisiera señalar así una intervención más personal, o totalmente personal, en la elaboración de estas poesías.

Quizá estas escenas evangélicas, con el Rey actuando como trovador o enseñante —casi un predicador—, se representarían en palacio a modo de dramas litúrgicos con la única intervención del Monarca y sus cortesanos, como ya sugerí en Bolonia, en 1979.

En todo caso, cualquiera que sea su origen y relación con la corte, hay aquí unas imágenes evangélicas que creo totalmente innovadoras en relación con el arte occidental de la época. Únicamente pueden relacionarse con Bizancio, de donde llegó a Occidente a través de Italia el espíritu que se suele

llamar «trecentista», o quizá con el franciscanismo, pero a través de fuentes escritas y no plásticas. Hablar de influencia francesa para explicar la miniatura alfonsí como se ha hecho tradicionalmente es imposible. Hay que ver más bien en la Corte de Alfonso X un lugar de encuentro en donde se observan influencias diversas: italianas, islámicas y bizantinas ante todo, y quizá también francesas. Con este mismo carácter que pudiéramos llamar ecléctico o internacional habría en el Mediterráneo otros tres centros: el Reino Latino de Jerusalén, la corte napolitana de los Staufen (miniaturas de Federico II y su hijo Manfredo) y la Corte del Rey Alfonso X¹⁵. Aunque esta última no tuvo un lugar fijo, no me cabe duda de que los miniaturistas tuvieron su sede en Sevilla, la única gran ciudad en donde todas estas tradiciones se superponían y a donde acudirían artistas de diferentes lugares. Un fenómeno parecido aglutinó en torno al Duque de Berry, en los alrededores del año 1400 en París, a artistas procedentes de Italia, Francia y los Países Bajos. Todo arte cortesano es un tanto internacional, pero su grandeza no queda en absoluto disminuida por este hecho, sino que se explica por razones de mecenazgo y de posibilidades económicas que lo permitieron, como fue la conquista del Valle del Guadalquivir, un poco antes del comienzo del reinado de Don Alfonso, y la gran riqueza del reino hasta las crisis de los momentos finales de su reinado, que se expresan en el carácter inacabado de tantos de sus códices¹⁶.

NOTAS

¹ A ello me referí, creo que por primera vez, en *Filiación Estilística de la Miniatura Alfonsí*, «Actas del 23.º Congreso Internacional de Historia del Arte», Granada, 1973, págs. 345-358.

² Me refiero a códice del Escorial ms. T.I.1, cuando señalo simplemente Cantigas y el número correspondiente; y al códice de la Biblioteca Nacional de Florencia, ms. B.R. 20, del que únicamente nos va a interesar en este trabajo el folio 120v.

³ Este aspecto fue adelantado por mí en el 24.º Congreso Internacional de Historia del Arte, celebrado en Bolonia, en septiembre de 1979, en una comunicación titulada «Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)», vid. *Il medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, 1979, páginas 229-239.

⁴ Ver mi trabajo titulado «Imágenes de Presentación de la Miniatura Alfonsí», *Goya*, 131 (1976), págs. 287-291, láms. 1-9.

⁵ En mi opinión no se trata de retratos fisiológicos e individualizados, sino de retratos ideales que buscan ante todo expresar la jerarquía social por medio de la edad, el aspecto general, y, sobre todo, los vestidos y atributos, regios en este caso. No creo, por tanto, que a través de ellos sea posible suponer el carácter del personaje, aunque sí su voluntad de cumplir determinados roles en las imágenes de sus manuscritos.

⁶ Ver mi trabajo sobre *Imágenes de un Rey Trovador*,... nota 2.

⁷ Las obras clásicas en las que Emile Mâle analizó el arte medieval desde el punto de vista de la iconografía siguen siendo de indispensable

consulta aunque la cronología allí enunciada se ha visto posteriormente modificada. Vid. de este autor: *L'art religieux du XIII^e siècle en France*, París, 1958, y *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*, París, 1922. La cronología se ha visto modificada por el detallado estudio en que Meillard Meiss, siguiendo el esquema que E. Panofsky esbozara, analizó la llegada del trecentismo a la miniatura de la Corte del Duque de Berry. E. PANOFSKY, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge-Massachusetts, 1966, y M. MEISS, *French painting in the time of Duc de Berry. The late XIVth century and the patronage of the Duke*, London, 1967. IBIDEM, *The Late XIVth century and the patronage of the Duke*, 1967. IBIDEM, *The Boucicaut Master*, London, 1968. IBIDEM, *The Limbours and their contemporaries*, New York, 1974.

⁸ Esta modernidad justifica que los textos científicos alfonsíes fueran traducidos a otras lenguas y tenidos en cuenta incluso en el Renacimiento. Sobre el eco de la iconografía de tipo astrológico, que desde la Corte de nuestro Rey irradiara al resto de Europa, véanse mis estudios *Arte en el Lapidario*, vol. complementario del facsimil de Edilán, *El primer Lapidario de Alfonso X el Sabio* (ms. h.I.15 de El Escorial), Madrid, 1982, y *Pervivencia de la astrología islámica en las cortes europeas, ss. XIII-XVI*, 25.º Congreso Internacional de Historia del Arte, Viena, 1983.

⁹ Vid. H. and R. KAHANE and A. PIETRANGELI, *Picatrix and the Talismans*, «Romance Philology», XIX, 4 (1966), y *Hermetism in the Alfonsine Tradition*, «Mélanges offerts à Rita Lejeune», vol. I, Gembloux, 1969. En esa misma línea de análisis de las relaciones entre el pensamiento de Alfonso X y el hermetismo he estudiado nuevos aspectos de la iconografía del Lapidario en el trabajo antes citado.

¹⁰ Vid. mi trabajo *Filiación estilística...* antes citado.

¹¹ En los análisis de iconografía voy a seguir la siguiente bibliografía, además de las obras de E. Mâle antes mencionadas. Todos los temas que aquí voy a analizar son tan conocidos en la Historia del Arte que excusan unas citas más detalladas. L. REAU, *L'iconographie de l'Art Chrétien*, París, 1955, 6 vols. G. SCHILLER, *Iconographie der Christlichen Kunst*, 1966, que he consultado en la edición inglesa publicada en Nueva York, 1971 y 1972. También quedan recogidos algunos de estos aspectos en mi estudio *De los meses del año a los Sufragios de los Santos (Iconografía de los Libros de Horas del siglo XV)* (en prensa).

¹² Vid. SCHILLER, *op. cit. supra*, vol. I, págs. 76 y ss., fig. 185.

¹³ F. J. SANCHEZ CANTON, *Alfonso X el Sabio y la pintura sobre tabla*, «Archivo Español de Arte», 1954, págs. 67-69. Al mencionar en una breve nota los cuadros que aparecen en diversas escenas de las Cantigas creo poder deducir, en contra de la opinión generalmente mantenida, que «en la España del siglo XIII el número de tablas de pincel, al menos en la corte del Rey Sabio, era mucho mayor de lo que pudiera inferirse de las conservadas en toda Europa, y hasta de las documentadas». No estoy en absoluto de acuerdo con esta opinión que ignora el profundo significado que desde el punto de vista religioso tendría la presencia de estas tablas, y que da por sentado que todo lo que hubiera en la Corte del Rey sería un lugar común entre las gentes de Castilla. Creo que cualquier comprensión del arte alfonsí debe partir de la distinción entre un arte de corte, que en mi opinión incluye básicamente la miniatura, y quizá algunas obras de orfebrería, y un arte monástico-catedralicio, en donde los obispos tenían la voz cantante. Sigo encontrando reveladora la opinión de Chueca Goitia en relación con la arquitectura, de que «... si no hubiera sido por los poderosos obispos de la época... el arte español hubiera sido entera presa de mudejarismo... Los reyes y cortesanos gravitaban hacia Andalucía, y de este lado hubiera vencido la balanza a no ser por aquellos eclesiásticos que estudiaban en París...». Pero creo que el arte cortesano alfonsí fue suficientemente complejo



Escorial, ms. T.I.1. Cantiga 160.
El Rey trovador muestra a la Virgen
amamantando al Niño,
en un momento indeterminado,
pero seguramente
en relación con el Nacimiento.
En la viñeta inferior aparece la Virgen
como Reina del Cielo,
sentada en un trono similar al del Hijo.

como para englobar diversas influencias, y no únicamente la islámica. Vid. Filiación..., ob. cit. *supra*. Siento discrepar con el planteamiento del libro de RAFAEL CÓMEZ RAMOS, *Las Empresas Artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, que en algunos aspectos me parece muy interesante pero que engloba como arte alfonsí lo que es únicamente arte de la época del Rey Alfonso.

¹⁴ Versión castellana de J. Filgueira Valverde que acompañan a la edición facsímil de Edilán, Madrid, 1980, pág. 65.
¹⁵ G. MENÉNDEZ PIDAL en *Los manuscritos de Las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí* («Boletín de la Real Academia de la Historia», n.º 150, págs. 25-51, año 1962), tras un magnífico estudio totalmente innovador de cómo se pintaron las Cantigas, basado no en especulaciones ingeniosas sino en el códice florentino inacabado que interpretó con un gran talento, habló el primero de las relaciones con la Miniatura del Reino Latino de Jerusalén y expresó su acuerdo con la opinión de Ugo Monneret de Villard sobre la influencia islámica en

las Cantigas (*Un codice arabo-spagnuolo con miniature*, «Bibliopolis», XLIII, Florencia, 1941, páginas 209-223). Si diversos autores hablaron de una vaga influencia italiana en las Cantigas, NELLA AITA (*Miniature spagnuole in un codice fiorentino*, «Rassegna d'Arte», 1919, XIX, páginas 149-155) mencionó por primera vez su parecido con las del códice vaticano «De arte venandi cum avibus» (pal. lat. 1071), de fecha y estilo semejante, aunque no precisó sus semejanzas ni determinó su escuela. En 1976 en la *Filiación estilística de la Miniatura Alfonsí* relacioné, por primera vez de modo global, con un análisis estilístico e iconográfico y con la bibliografía pertinente, la miniatura alfonsí con la realizada en la corte napolitana del Rey Manfred, añadiendo al manuscrito citado por Aita otros dos y precisando conceptos de cronología y relaciones entre ambas cortes. Afirmo también allí que mucho de las semejanzas proceden quizá del fondo común islámico y bizantino. En otros trabajos posteriores he comenzado a hablar de la miniatura de Alfonso X como una típica

producción de corte. Hago estas precisiones con el fin de contribuir a la clarificación de los estudios histórico-artísticos sobre las Cantigas.

¹⁶ No se acabaron de realizar las miniaturas en obras tan importantes como *Las Cantigas* (Florencia, Biblioteca Nacional, ms. BR. 20), que sería la segunda parte del escurialense T.I.1. Ni las del Lapidario (El Escorial, ms. h.I.15). Tampoco las de la *Crónica de España* (ver mi trabajo sobre *Miniaturas Alfonsíes poco conocidas de un códice escurialense: la Estoria de España o Primera Crónica General de España*, en las «Primeras Jornadas de Estudios de la Provincia de Madrid», Madrid, 1979).

Nota aclaratoria: El texto anterior se presentó en el «Coloquio Internacional sobre las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio en conmemoración de su 700 aniversario» (1981), celebrado en Nueva York del 19 al 21 de noviembre de 1981. Agradezco desde aquí las becas de la Fundación Juan March y Humboldt, que hicieron posible este trabajo.