



Cantiga 125: la nigromancia y las relaciones entre imágenes y textos

Francisco CORTI
Universidad de Buenos Aires

En las 395 Cantigas de Santa María el demonio como actante principal o secundario aparece en algo más del 10% del total de los textos poéticos, sean estos ilustrados o no. Sin embargo, solamente en la cantiga 125 se narra un proceso de nigromancia.

La nigromancia es una de las tantas vertientes de la magia, término éste de límites difusos ya que a veces incursiona a en terrenos aparentemente tan diversos como los de la religión, la astrología, la alquimia, la medicina, etc. A lo largo de la Edad Media la magia recoge tradiciones de diversas fuentes del mundo antiguo mezclados con prácticas de pueblos celtas y germanos y también aportaciones de las culturas judía y musulmana (KIECKHEFER, *Magic...*, pp. 2 ss).

En el siglo XII, Juan de Salisbury (c. 1115-1180) en *Polycraticus* habla de la nigromancia en el sentido del término que era más frecuente en la Baja Edad Media (KIECKHEFER, *Magic...*, p. 153). El término nigromancia en su origen aludía a la adivinación (*mantia*) mediante la conjuración de los espíritus de los muertos (*nekroi*). Circe y Endor eran las nigromantes arquetípicas del mundo greco-romano y de la Biblia (1 Samuel 28, 3ss) respectivamente. La nigromancia era practicada en Israel (2 Reyes 21, 4; Isaías 8, 19) aunque estaba prohibida por la ley (Levítico 19, 31; 20, 6 y 27; Deuteronomio 18, 11), pero en el caso de la bruja de Endor, Yahveh permitió que el alma de Samuel se manifestara y anunciara el porvenir a Saúl. Cuando los escritores medievales interpretaban estas historias, consideraban que el muerto no podía ser llevado nuevamente a la vida, pero que



los demonios podían asumir la apariencia de personas fallecidas. Por extensión, la conjura de demonios comenzó a ser calificada como nigromancia y este fue el significado genérico del término en los últimos siglos del Medioevo. En 1257, el arzobispo de París condenó libros de nigromancia o experimentos de brujería, invocación de demonios, etc. (KIECKHEFER, *Magic...* p. 157).

En oposición a la magia demoníaca se postula la magia natural que irrumpe en el terreno de la ciencia en los escritos de Roger Bacon (c. 1210-1294), Arnau de Vilanova (1235-1311) y en pleno Renacimiento italiano de Marsilio Ficino, quienes sostienen la “licitud de una ciencia basada en el principio de concordancia del hombre y cosmos, y tendiente a la salud de los cuerpos con el mismo rigor que la salud de las almas (CARDINI, p. 210). En este sentido Raymond Lull (1236-1315), reivindica la alquimia y la aplicación de la astrología a la medicina.

En lo que concierne a la nigromancia, si bien Lull la repudia, en *Liber contemplationis in Deum* la reconoce como evidencia de la existencia de Dios, pues requiere el auxilio de los demonios que no son otra cosa que los ángeles caídos que deben su existencia a Dios (THORNDYKE, pp. 867 ss).

En los párrafos precedentes hemos intentado plantear brevemente el complejo contexto de la época en que fueron escritas e ilustradas las cantigas.

Entre los varios propósitos de los nigromantes se encuentran, provocar la locura de una persona, obtener posiciones privilegiadas en la corte, crear la ilusión de un gran castillo fortificado, etc... y despertar el amor apasionado de una mujer. Esta es precisamente la temática desarrollada en la cantiga 125 que ya fue estudiada por José Escobar (ESCOBAR, pp. 33-43), poniendo el acento en la nigromancia a partir de la obra de Kieckhefer (*Magic...*). Sin desconocer el aporte de Escobar, nuestro propósito es analizar aspectos formales y compositivos no tratados en su artículo y además profundizar las relaciones entre las imágenes, las cartelas inscriptas sobre éstas y los textos poéticos en que se basan.

Como todas las cantigas cuyo numeral termina en 5 a la 125, cuyo texto comprende 126 versos, corresponden 12 viñetas. El título sintetiza la trama de la narración (citas de los textos poéticos, según METTMANN, *Cantigas de Santa María*):

COMO SANTA MARIA FEZ PARTIR O CRERIGO E A DONZELA
 QUE FAZIAN VODA, PORQUE O CRERIGO TROUXERA ESTE PREITO
 PEL O DEMO, E FEZ QUE ENTRASEN ANBOS EN ORDEN

Se trata de una reelaboración de uno de los episodios de la leyenda de San Basilio (Santiago DE LA VORÁGINE, t. I, pp. 127 ss.), recogida por el franciscano Gil de Zamora miembro de la corte de Alfonso X en *Liber Mariae*, en el cual la Virgen reemplaza al santo (CUETO, p. XXXV).



Cantiga 125: la nigromancia y las relaciones entre imágenes y textos

El comienzo del relato se refiere a un devoto y caritativo clérigo alvernés quien “mayordomo era do bispo ben dalí” (v. 13). La cita del texto es interesante pues especifica una de las funciones que cumplían los clérigos, en este caso, asistente del obispo en funciones litúrgicas y prácticas. En los niveles menores de las órdenes eclesiásticas el clérigo era aquel que con mayor o menor conocimiento del latín, se desempeñaba como portero de una iglesia o convento, lector o acólito.

En la Baja Edad Media era el inicio de una carrera en la que podía ser ordenado como exorcista y en algunos casos culminar en el sacerdocio. Quizás el clérigo a lo largo de su vida, nunca llevara a cabo un exorcismo, pero un descarrío podía conducirlo, como en la cantiga 125, a recurrir al submundo demoníaco (KIECKHEFER, *Magic...*, p. 153).

En las estrofas segunda y tercera se habla de:

“...huna donzela fremosa...
que a Virgen de Deus Madre / muy de coraçon servia.

Des í sempre lle rogava / que lles mostrass’ alguna ren
per que do demo guardada / fosse; e a Virgen poren
ll’ apareceu e lli disse / “Di, ‘Ave Maria’ e ten
sempr’ en mi a vontade, / e guarda-te de folia” (vv. 15-21)

En las dos primeras viñetas el miniaturista adoptó una *dispositio* que trasladada a las imágenes los versos citados. La primera muestra a la doncella, arrodillada frente a un altar sobre el que se erige un cimborrio, con un libro entre sus manos rogando según la cartela “a Santa María que lle mostrasse con que se gardasse do demo”. Desde el punto de vista visual es un tópico frecuente en la viñeta inicial de muchas cantigas. Sin embargo llama la atención de que sobre el altar se encuentra una cruz patriarcal en lugar de la imagen de María con el Niño en el regazo.

En la segunda viñeta, María de pie sobre el altar, con un rollo desplegado, desempeña el papel de actante. En el rollo no hay inscripciones, por lo tanto es una metonimia en el sentido en que se substituye el contenido por el continente. Este se explicita en la cartela “Como Santa Maria pareceu a a donzela e lli disse que disse sempre Ave María”. Por otra parte el rollo que desciende hacia la doncella visualiza el mandato marial y la prosternación de aquella con las manos unidas denota la total aceptación (GARNIER I, p. 240) El lenguaje visual requiere en esta viñeta del auxilio de la cartela que a su vez resume el texto poético, pero la prostrenación de la doncella añade un significativo signo complementario.

En las dos primeras viñetas la descripción de las formas arquitectónicas se expresa de maneras diferentes. En la primera advertimos un portal campanario,



independiente del cuerpo de la iglesia, herencia del alminar de la mezquita muy difundido en la arquitectura mudéjar (LÓPEZ GUZMÁN, pp. 167 ss.), una arcada de dos tramos y un cimborrio, cúpula semiesférica apeada en columnillas, cobertura del altar típica de la arquitectura carolingia y del primer románico. En la otra viñeta observamos un portal típicamente gótico: arcos apuntados y arquivoltas rematados por un gablete flanqueado por ventanas apuntadas. La arcada tiene un tramo único y una lámpara de mayor tamaño que las de la viñeta anterior y el altar está debajo de un arco heptalobulado de mayor luz. Cabe señalar que la decoración de los paños que cubren ambos altares es idéntica. Más allá de la confusión que dicha identidad pueda generar, el miniaturista y/o su mentor intentaron visualizar dos iglesias diversas. La segunda presenta en su totalidad formas góticas, en tanto que en la primera dichas formas se limitan a dos arcos apuntados. Hay razones para explicar tal diferenciación, no especificada ni en el texto ni en la cartela.

El siglo XIII es el apogeo del estilo gótico, que rigió la construcción de catedrales con sus peculiares esculturas, vitrales y decoración. El gótico se origina en Francia donde buena parte de las catedrales, Chartres, Reims, Amiens, París (iniciada en 1173), están dedicadas a Nuestra Señora. El estilo se expande por casi toda Europa y en España, las catedrales de mayor ascendencia francesa como Burgos, León y Toledo se erigieron bajo la misma advocación. Dicha advocación se debe a la difusión del culto marial que se manifiesta también en las esculturas –Coronación de María, Juicio Final, etc–, vitrales y especialmente en los *Libros de Horas* destinado al culto de laicos, cuya principal sección son las Horas de la Virgen; a cada una de las ocho horas canónicas corresponde una miniatura y el ciclo culmina con la Coronación.

Dentro de este contexto hay que destacar la estrecha relación de Alfonso X con la catedral de León en su etapa de construcción, mediante la concesión de diversos privilegios pecuniarios y territoriales. En 1277 eximía de impuestos, entre otros, a un vitralista mientras durara su actividad en la obre de la catedral (LAMBERT, p. 229). Estas son razones para convalidar un vitral con la imagen de Alfonso X en el muro Norte de la catedral, formando parte de un programa iconográfico original que tal vez tuviera intenciones regias, pero cuya lectura actual estaría dificultada por las restauraciones llevadas a cabo hacia 1900 (HERRÁEZ ORTEGA y VALDÉS FERNÁNDEZ, p. 177). De esta manera queda planteada la relación de Alfonso X con el arte gótico tan estrechamente relacionado con Santa María, lo que permitiría formular una hipótesis destinada a fundamentar la inclusión de abundantes formas arquitectónicas góticas en las viñetas de ambos códices ilustrados, el escurialense (ms. T.I.1) y el florentino (B.R., ms. 20).

La cuarta estrofa a la que corresponde la tercera viñeta expresa:



Cantiga 125: la nigromancia y las relaciones entre imágenes y textos

“Ela fezo seu mandado / e usou esta oraçon:
 mai-lo crerigo que dixeu / lle quis tan ben de coraçõn,
 que en todas las maneiras / provar de a vencer; mais non
 podou y acabar nada, / ca oyr nono quería.” (vv, 23-26)

La cartela resume los dos últimos versos: “Como un crerigo se namorou da donzela e lle pediu seu amor”. Parte de la viñeta complementa el texto de la cartela, pues el clérigo con sus manos juntas, implora el amor de la doncella. El gesto de oración a la divinidad que exige arrodillamiento o prosternación, se traslada al ruego profano de un sujeto de pie. Desde la retórica sería una *similitudo* por contraste. La negación de la doncella se manifiesta por la posición del cuerpo, de espaldas al clérigo, y por las palmas de ambas manos apuntando hacia él. De esta manera los actantes del relato visual tienen como referencia los versos 25 y 26, en tanto que en la cartela no se menciona la negación.

Un aspecto particular de esta viñeta es la localización de la escena, no especificada en el texto, que tiene lugar en la puerta de una ciudad. El verso 13 establece que el clérigo dependía del obispo de la ciudad. Esta en el siglo XIII era la sede de dos poderes institucionalizados: el municipio y la iglesia que respondía al obispo. Son bien conocidos los permanentes conflictos entre ambos poderes y en varios Alfonso X tomó partido a favor de las demandas episcopales (O’GALLAGHAN, pp. 123 ss.). La ciudad representaría así la institución eclesiástica encabezada por el obispo. La doncella rechaza el asedio amoroso del clérigo y al entrar en la ciudad, sede de un poder institucionalizado, cuyo mayor exponente es la catedral seguramente dedicada a Nuestra Señora, se reintegra a la protección marial. El texto poético prosigue así:

“Daquesto fui mui coitado / o crerigu’, e per seu saber
 fez ajuntar os diabos / e disse-lles: “Ide fazer
 com’eu a donzela aja / log’ esta noit’ en meu poder
 senon, en huna redoma / todo vos enserraria”

Daquesto que lles el disse / ouveron todos gran pavor
 e foron a a donzela / e andaron-ll a derredor;
 mais nada non adobaron, / ca a Madre do Salvador
 a guardava en tal guisa / que ren non ll’empecia”. (vv. 28-36)

Estas estrofas están ilustradas en las viñetas cuarta y quinta. En el versículo 28 y 29 leemos que el clérigo “per seu saber fez ajuntar os diabos”. En qué consistía el “saber” para conjurar demonios? En la Biblioteca principal de Munich se conserva un manuscrito (Bayerische National Bibliothek, ms. CLM 849) que según Kieckhefer (La nigromancia... pp. 210-223) es el más completo entre los



subsistentes en materia de nigromancia. Es un manuscrito del siglo XV, pero recoge, prácticas y nomenclaturas de épocas anteriores. Algunas prácticas de la nigromancia en el libro de Munich están estrechamente relacionadas con las contenidas en el *Picatrix* en dos de cuyos códices se dice que fue traducido del árabe al español por Alfonso X en 1256 y luego del español al latín (GARCÍA SOLALINDE... Alfonso X astrólogo, pp. 350-356). O sea que la magia no era ajena al rey Sabio, aunque la nigromancia es explicada detalladamente y condenada en la Séptima Partida (Ley XXIII). En definitiva, si bien hay elementos coincidentes entre ambas, la nigromancia no puede ser considerada como mera extensión de la magia astral.

Dentro del manuscrito de Munich existe un texto titulado *Liber Consecrationum* donde se habla del nigromante como un exorcista y así lo prueba la fórmula mágica de la que citamos un fragmento: “Yo te ordeno, oh! Demonio maligno, con el poder del Señor te conjuro en nombre del cordero sin mancha que camina sobre el áspide y el basilisco y que ha aplastado al león y al dragón (...). Tiembles y temes cuando el nombre de Dios se invoca, el Dios de quien tienen temor los infiernos y al que las virtudes del paraíso, los poderes, las dominaciones (...) temen y adoran (...). El Verbo hecho carne tiene poder sobre ti. El que nace de Virgen te ordena. Jesús de Nazareth que te ha creado te ordena cumplir todo lo que te exijo (...). Pues cuanto más tarde cumplas mis órdenes, más aumentará tu castigo, día tras día. Yo te exorcizo, oh! espíritu maldito a través de las palabras de la verdad (KIECKHEFER, La nigromanzia, p. 218 ss; traducción del autor). A partir de esta fórmula se comprende que el discurso del exorcista y del nigromante son intercambiables y que en consecuencia el conjuro demoníaco implica una inversión del programa que llevan a cabo quienes pretenden liberar a posesos. Dado el carácter ritual de las fórmulas, el predominio del latín, el hecho de que el poder que reivindican sobre los demonios está condicionado por la voluntad divina, es muy probable que algunos nigromantes hayan sido clérigos como el que presenta la cantiga.

Si la fórmula de conjuro como la citada es una de las claves verbales de la nigromancia, el círculo mágico es el elemento visual que limita el espacio de dicha actividad. El círculo no está mencionado en el texto, pero sí en la cartela: “Como o creigo fez un cerco e coniuorou os diaboos que lle trouxessen a donzela”. El círculo se trazaba sobre el piso con un arma filosa o se lo inscribía sobre una pergamino o tela (KIECKHEFER, Magic... p. 159). En la banda externa contiene diversos signos mágicos y el clérigo se encuentra en el centro, dentro de una estrella de cinco puntas, derivada del pentáculo, forma que se incluye en las instrucciones contenidas en la Cábala (KIECKHEFER, Magic... p. 170). Esta forma pentacular es absolutamente necesaria para asegurar la eficacia de la conjura. El clérigo con el índice de su mano izquierda, gesto de mandamiento, imparte la orden a los



Cantiga 125: la nigromancia y las relaciones entre imágenes y textos

demonios en tanto que con el índice derecho apunta a la redoma, incluida en el texto, en un gesto de amenaza, pues allí habría de encerrarlos si fallaran.

Desde el punto de vista e la conformación espacial, el miniaturista rompe con la norma que impera en la ilustración de las cantigas. La norma que por supuesto no recurre a la perspectiva clásica, define claramente los distintos planos de distancia que ocupan actantes y objetos sobre la superficie del suelo. Tanto en la viñeta cuarta como en la sexta, el círculo trazado sobre el piso ha sido rebatido 90 grados, lo cual confiere una connotación particular al carácter mágico de la escena. Además, los demonios rodean totalmente al clérigo.

Sharon King (*Wicked laughter...* p. 130) proporciona una detallada descripción de los demonios y sus expresiones en la cuarta viñeta: la deformación animalesca de sus caras, las expresiones de mofa de algunos dirigidas al clérigo y al contemplador, los ridículos vestidos de juglares que llevan los que ocupan el borde inferior. Observa acertadamente que el situado en el vértice superior izquierdo señala con un dedo la viñeta anterior, a lo que nosotros añadimos que visualmente establece una relación con los deseos lascivos del clérigo justifican la presencia demoníaca. Sin embargo es discutible la conclusión de King: “sus expresiones y gestos cómicos y la exagerada deformidad convierten a los demonios en figuras más ridículas que aterradoras, lo que conduce al contemplador actual a esbozar una sonrisa, un sentimiento que se podría imaginar compartido con los medievales” (traducción del autor). Por su parte Guerrero Lovillo (*Las miniaturas...* p. 273) sostiene “...que los ilustradores, obsesionados por el afán de traducir lo monstruoso, suelen caer en lo caricaturesco y, por lo mismo, no llegan a conseguir la grandiosidad que la estatuaría logró en muchos aspectos al abordar lo infernal y lo satánico”. De esta manera atenúa la discutible conclusión de King.

En ésta y otras cantigas la deformación corporal, la textura y la coloración de su piel que oscila entre el negro y el gris azulado, la gesticulación exagerada, la adición de rasgos animalescos como orejas, pelambres, cuernos, etc., son todos elementos que la iconografía tradicional a través de la escultura, la pintura, los vitrales, los libros miniados y los grabados, difundió a lo largo de un período temporal que excede la época medieval, para caracterizar a los portadores del mal mediante una imagen antitética a la del hombre creación de Dios, como también lo son los ángeles rebeldes. Más allá de algún rasgo caricaturesco, creemos que este era el significado de dichas imágenes especialmente para el medieval inmerso en un contexto social y religioso particular y que en su vida cotidiana percibía la perversidad demoníaca en las esculturas catedralicias, sobre todo en el Juicio Final, y también a través de la oralidad. Por otro lado, el miniaturista de las cantigas que compartía dichas vivencias desplegó con habilidad las categorías exclusivas de la retórica de la imagen, forma, color y textura que contribuyeron a hiperbolizar a las fuerzas del mal, más allá de algún exceso caricaturesco.



La sexta estrofa:

“Daquelo que lles el disse / ouveron todos gran pavor
 e foron a a donzela / e andaron-ll a derredor;
 mais nada non adobaron, / ca a Madre do Salvador
 a guardava en tal guisa / que ren non ll’empecia.” (vv. 33-36).

La cartela se refiere al texto: “Como os diaboos veneron a a donzela e viron Santa Maria estar con ela e fugiron”

En algunas de las denominadas cantigas de loor, está la Virgen entronizada con el Niño en su regazo, rodeada por ángeles (cantigas 110/4; 120/2; 180/ 1-5), lo mismo que en infinidad de esculturas y pinturas. En la viñeta debajo del arco mayor, el trono es ocupado por la doncella y de pie se encuentran un ángel y María ante cuya presencia los demonios huyen. La Virgen, en un acto de humildad, ha cedido el sitio de honor a la doncella, quien en un asiento privilegiado tiene en sus manos un libro en el que seguramente lee el Ave María. Bajo el arco mayor, percibimos un orden que es a la vez expresión del poder defensivo de María; bajo los arcos menores, la antítesis, la huida caótica de los demonios derrotados. Al respecto destacamos que uno de los atributos de la Inmaculada Concepción, tema iconográfico que recién se plasmó hacia finales del siglo XV, tiene marcada connotación defensiva: “*Turris David cum propugnaculis*”. Es interesante señalar que se ha recurrido a un ejemplo (*exemplum*) tradicional de la iconografía María entronizada, y mediante la comparación se exalta la acción marial. Es decir “ca a Madre do Salvador a guardava en tal guisa / que ren non ll’empecia” (vv. 33-34).

El fracaso de los demonios consta en la séptima estrofa, pues cuando el clérigo pregunta “Como vos vai? Disseron: Mal, // ca tan muito é guardada / da Virgen Madr’esperital (vv. 39-40).

“O crerig’ outra vegada / de tal gisa os conjurou
 qua ar tornaron a ela, / e un deles tan muit’andou
 que a oraçon da Virgen / lle fezo que sse ll’obridou;” (vv. 43-45)...

La segunda conjura está representada en la sexta viñeta, que repite con ligeras variantes la imagen de la primera conjura en la viñeta cuarta. Observamos la ausencia de la redoma. Se trata de una omisión casual de parte del miniaturista o lo que es menos probable la supresión de la amenaza que significa la redoma debido a que el clérigo sigue necesitando de la ayuda de los demonios. La cartela se limita a repetir en otros términos los versículos 43 y 44: “Como os diaboos veneron a o crerigo e el llis disse que tornassen yi outra vez”. Aquí



Cantiga 125: la nigromancia y las relaciones entre imágenes y textos

se da una estrecha relación entre los dos textos y la viñeta. La primera viñeta del segundo folio visualiza parte del versículo 44 y el 45. El texto no menciona la localización. La cama donde está acostada la doncella con su cuerpo totalmente cubierto está rodeada por tres diablos, uno de ellos el más próximo a la víctima aparece como el responsable y, dada la dificultad de llevar a la imagen una acción mental como el olvido, la cartela cumple la función aclaratoria que prácticamente repite con variantes el texto poético: “Como un diaboo seguuiu tant’a donzela que lli fez escaecer a oraçon da Virgen”

En un tercer encuentro el diablo expresa su satisfacción y el clérigo le dice: “/ Torna-t alá, amigo meu, e fais-me como a aja, / senon logo morrria.” (vv. 50-51) La ilustración omite este encuentro, casi amigable e introduce el contenido de la décima estrofa:

“E o demo tornou taste / e feze-a logo enfermar,
e ena enfermidade / fez-la en tal guisa mayar
que seu padre e sa madre / a querian poren matar;
mais o crerigo das mãos / muit’ agynna la tollia” (vv. 53-57)

En la octava viñeta, el padre como si fuera un verdugo, coge a la hija por sus cabellos y con una espada se dispone a decapitarla, lo que es impedido por el clérigo (v. 57), pero con la ayuda de dos demonios no registrada en el texto. La imagen es mucho más expresiva pues el padre asume la función de ejecutor público de justicia. Si la potestad patriarcal lo convertía en juez que llegado el caso podía dictaminar matar a mujeres de la familia (DUBY, *Convivialidad*, pp. 388ss), aquí aparece como juez y verdugo al mismo tiempo¹. Sin embargo en la miniatura la *patria potestas* es contrarrestada por el poder demoníaco. Así un poder negativo provoca un efecto en primera instancia positivo, lo que enlaza la nigromancia con los encantamientos hechos con buena intención, los que según las *Siete Partidas* (7, tit. XXIII, ley III) no merecen pena alguna. La miniatura apunta a una inversión programática pues el diablo deviene salvador de la doncella, lo que quizás refleje un imaginario colectivo que no distingue netamente la diferencia entre nigromancia y magia blanca, así como tampoco distinguía, a veces, la diferencia entre religión y magia.

A partir de la undécima estrofa los versos hablan del amor de la doncella hacia el clérigo que “...o demo.... encendeu” (v. 60), de cómo ella amenaza a sus padres con matarse si no se avienen a su deseo (v. 64). Luego el clérigo promete una dote cuantiosa (v. 71), el padre accede al casamiento y le dice que será como

¹ En las *Siete Partidas* (4, tit. XVII, ley VIII), un padre sitiado en un castillo en caso de extrema hambruna, tiene el derecho de comer a su propio hijo.



un hijo para él prometiéndole que a su muerte que “erdarás // mui grand’ algo que eu tenno,/ que ganney sen tricharia” (vv. 75-76).

Esta parte del texto poético (estrofas 11-14) contiene diálogos como el del párrafo anterior, difícil de ilustrar, pues de hacerlo presentarían actantes conversando con la necesaria explicación de las cartelas, lo que por otra parte es impensable dado el número limitado de viñetas. Por lo tanto la siguiente viñeta ilustra la decimoquinta estrofa:

“Os esposoyros juntos / foron logo, como apres’ey
 e outro dia mannã / casaron; mais, que vos dírey?
 Porque pelo demo fora, / a Madre do mui’ alto Rei
 do Ceo miu grorioso / logo lle-lo desfazia.” (vv. 78-81)

En la viñeta que representa la ceremonia cristiana del matrimonio delante del altar marial, debemos destacar algunas sutilezas gestuales exclusivas de la miniatura. Un demonio apoya sus brazos sobre los hombros de la doncella, signo de protección (GARNIER I, pp. 214). De esta manera el demonio responsable de que la doncella olvidara el Ave María, lo es también de la consumación del matrimonio y asume el papel de protector, el mismo que desempeñaba María en la viñeta quinta. Dentro del contexto de la cantiga sería una similitud retórica por negación, pues la protección marial de la viñeta anterior, es negada por la perversa protección en el acto de los esponsales. La otra sutileza la percibimos en la doble función que cumple la estatua marial, anticipando su triunfo sobre los poderes maléficos. Por un lado garantiza la honestidad del sacerdote que bendice la unión. Por el otro establece una relación visual con el agente del mal. La Virgen milagrosamente gira e inclina su cabeza, gesto que implica la visión del demonio que los restantes asistentes al acto no podían ver.

Estos detalles enriquecen y complementan el contenido poético. En cuanto a la cartela enfatiza la ayuda diabólica: “Como desposaron o crerigo e a donzela per consello e con ajuda do demo”.

La décima viñeta muestra al clérigo arrodillado con un libro entre sus manos y a María de pie sobre el altar, como actante al igual que en la viñeta segunda. El clérigo alza la cabeza, interrumpiendo las oraciones, lo que significa que está recibiendo una orden de la Virgen. La cartela explica el contenido de la orden: “Como Santa María pareceu a o crerigo e lli disse que non casasse con a sa donzela”. Es decir, que la cartela cumple una función aclaratoria pues de lo contrario no sabríamos de que trata la admonición. La palabra casarse debe interpretarse como la unión sexual de los esposos luego de la bendición sacerdotal.

De la lectura del texto surge que la viñeta y la cartela, ésta absolutamente necesaria, resumen el contenido de cuatro estrofas (16-19). Entre otras cosas se



Cantiga 125: la nigromancia y las relaciones entre imágenes y textos

dice, que el clérigo en sus oraciones había olvidado la novena, que la Virgen le reprocha su actividad de nigromante y que es una locura la unión con “mia criada” (v. 93). Finalmente le aconseja recurrir al obispo que “...te consellerá // como non perças ta alma; / e senon, Deus se vingará // de ti por quanto quisiche / do demo ssa compania” (vv. 99-101).

La penúltima viñeta se refiere a tres estrofas (20-22). La Virgen reprocha a la doncella, “...Maa, / com’ousas aquí dormir tu // que es en poder do demo, / “ (vv. 104-105), quien al despertarse se arrepiente y decide recluírse en un monasterio. La cartela se limita a reemplazar la palabra “crérigo” de la viñeta anterior por “donzela”. La miniatura es por demás expresiva. La doncella en el lecho está desnuda hasta la cintura, acorde con una iconografía de la lujuria que se difunde en el siglo XIII². Como en la quinta viñeta María acompañada por un ángel, extiende su brazo izquierda con la mano abierta, en un claro gesto de repudio al acto que se llevaría cabo, que puede calificarse como lujurioso y como ruptura de la virginidad rogada y prometida.

El texto concluye:

“...; e o bispo, / que nom avia Don Fiiz,
ambos los meteu en orden / por prazer de Emperatriz
do Ceo mui groriosa, / e foron y todavía.” (vv. 124-126).

Como es norma en toda cantiga narrativa, esta termina con una alabanza a la Virgen y la cartela reproduce casi literalmente el texto: “Como o bispo Don Fiiz os meteu a ambos en orden por prazer de Santa María” El texto y la cartela tienen correspondencia jurídica en la *Siete Partidas* (1, tít. IV, ley XLI), donde se especifica que el clérigo que casara con bendición de la iglesia será privado del beneficio y excomulgado hasta que deje a la mujer y cumpla la penitencia. En lo que concierne a la mujer “deua meter Obispo en servidumbre de eglesia”

En la viñeta se respeta rigurosamente la centralidad y la absoluta simetría, dos categorías muy tradicionales y significativas de la retórica visual. La primera alude a quien detenta el poder. En la viñeta se trata del obispo, que representa a la institución eclesiástica cuyos códigos intentó quebrar el clérigo-nigromante. El poder episcopal se acentúa, se hiperboliza, por la ubicación del obispo debajo del arco mayor heptalobulado, y por la cruz resultante de la combinación de formas que decoran la mitra, una barra amarilla dorada flanqueada por dos

² Ejemplos: finales del siglo XII, capitel de la iglesia de Nieul-sur-l’Antize; siglo XIII, al pie de una escultura de San Miguel abatiendo al dragón, iglesia de Villalcázar de Sirga (Palencia); reproducidos en Garnier I, fgs. 53 y 100 respectivamente.



circulitos negros. El obispo abre sus brazos, gesto de recepción a los arrepentidos, en tanto éstos permanecen arrodillados, signo de penitencia y respeto a un superior (GARNIER I, p. 113).

De acuerdo con un sistema quasi sociológico de la sociedad medieval, el estado laico es bueno, el de la clerecía secular mejor y el monástico óptimo, por ser, entre otras cosas el menos expuesto a las tentaciones de la carne. De esta manera la rigurosa estructura geométrica de la miniatura expresa la importancia del ingreso a un poder institucionalizado, el mejor, del cual se estaban muy alejados la doncella y el clérigo, por la acción nigromántica de este último.

El análisis de las doce miniaturas de la cantiga 125. en líneas generales permite constatar la complementareidad existente entre el texto poético previamente redactado y las imágenes que lo ilustran. A esto hay que añadir la función de la cartela, que no ha merecido demasiado atención hasta el presente, que desempeña una función un tanto ambigua. Cumple una función aclaratoria como en viñetas que corresponden a ruegos (viñeta 1), mandatos (viñetas 2, 6, 9, 10, 11), acción mental (viñeta 7), función absolutamente necesaria para comprender el significado de la composición pictórica. Otras veces, resume el contenido del texto poético (viñeta 3) mediante su antedicha función aclaratoria (viñetas 10 y 11). La cartela si bien en algunos casos no pierde el contacto con el texto, acentúa formas, no todas, del contenido de la viñeta (4, 5, 7, 8) no incluidas en la poesía.

Si nos centramos en el contenido de las miniaturas la nigromancia aparece como una lucha entre el poder institucionalizado de la iglesia representada por Santa María y el poder informal de los demonios conjurados por el clérigo, miembro menor del orden eclesiástico (viñetas 3, 4, 6, 8, 9). Dichos contenidos exceden a veces lo expresado en el texto y enfatizan el poder de las fuerzas del mal (viñetas 8 y 9). Por supuesto que esta lucha entre un poder institucionalizado y otro informal, se resuelve a favor del primero, pero aporta viñetas que expresan el triunfo de aquel. Nos referimos a la quinta, el acto de humildad de la virgen al ceder el trono a la doncella y a las dos últimas. En la undécima a través del signo de la lujuria y en las restantes en la prioridad del orden monástico.

En conclusión, un análisis de la relación entre imágenes y textos, incluyendo las cartelas, que tenga en cuenta el contexto religioso, político y social de la época, permiten no solo valorizar el aporte complementario de las viñetas, sino también la inventiva (*inventio*) del miniaturista y/o de su mentor, y en conjunto refleja en parte la intensa actividad que se llevaba a cabo en los talleres bajo el patronazgo del rey Sabio.



Cantiga 125: la nigromancia y las relaciones entre imágenes y textos

Bibliografía citada

- CARDINI, Franco, *Magia, brujería y superstición en el Occidente medieval*, Barcelona, Ediciones Península, 1982.
- CUETO, Leopoldo (Marqués de Valmar), *Cantigas de Santa María*, Madrid, Real Academia Española, 1889).
- DUBY, Georges, “Convivialidad”, en Philippe Aries y Georges Duby (editores), *Historia de la vida privada*, Madrid, Taurus, 1988.
- ESCOBAR, José, “The practice of necromancy in CSM 125”, en *Buletin of the Cantigueiros de Santa María*, IV (1992).
- GARCÍA SOLALINDE, Antonio, “Alfonso X astrólogo”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 13 (1926).
- GARNIER, François, t. I, *Le langage de l’image au Moyen Age*, París, Le Léopard d’Or, 1990.
- GUERRERO LOVILLO, José, “Las miniaturas”, en *El “códice Rico” de las Cantigas de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Edilán, 1979.
- HERRÁEZ ORTEGA, María Victoria y Manuel Valdés Fernández, en AAVV, *Historia del Arte en León*, León, Diario de León, 1990.
- KIECKHEFER, Richard, “La negromanzia nell’ambito clericale nel tardo medioevo”, en André Vauchez y Agostino Parravicini (editores), *Poteri carismatici e informali: chiesa e società medievale*, Palermo, Sellerio, 1992.
- KIECKHEFER, Richard, *Magic in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- KING, Sharon, “Wicked laughter: the devil as source of humour in the CSM”, en *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, 12 (1988).
- LAMBERT, Elie, *El arte gótico en España en los siglos XII y XIII*, Madrid, Cátedra, 1982.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael, *Arquitectura mudéjar*, Madrid, Cátedra, 2000.
- METTMANN, Walter, *Alfonso el Sabio: Cantigas de Santa María*, t. II, Madrid, Castalia, 1982.
- O’GALLAGHAN, Joseph F., *El rey Sabio: el reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996.
- SANTIAGO DE LA VORÁGINE, *La leyenda dorada*, t. I, Madrid, Alianza, 1982.
- THORNDYKE, Lynn, *A history of magic and experimental science during the first thirteen centuries of our era*, New York, Mac Millan, 1923.