



El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio.

por Ana Domínguez Rodríguez
Universidad Complutense de Madrid

Introducción

ESTE ESTUDIO SE apoya principalmente en las miniaturas de los códices de Alfonso X el Sabio (*Cantigas de Santa María* y *Primera Partida*¹) aunque ha de recurrir también a los textos si bien no de un modo exhaustivo. A sabiendas de que no es un trabajo totalmente innovador, pues se basa en parte en los estudios de F.J. Sánchez Cantón y de G.Menéndez Pidal², pretende ponerlos al día y añadir algún material además de nuevos matices y perfiles³.

1.- Me refiero al llamado "códice rico", que se concibió con miniaturas (organizadas mayoritariamente en series de seis viñetas conformando un rectángulo que llena la página) en dos volúmenes de los que se conservan el primero en la Biblioteca de El Escorial (ms.T.I.1.) y el segundo (inacabado) en la Biblioteca Nazionale de Florencia (ms.B.R.20). De ambos existen ediciones facsímiles publicadas por la editorial Edilán, de Madrid, en 1979 y 1991. En cuanto a la *Primera Partida* (Londres, British Library, Add. ms. 20787) sus miniaturas aparecen reproducidas en ALFONSO X EL SABIO, *Primera Partida*, edición por J.A. ARIAS BONET, ed. Universidad de Valladolid, 1975.

El arte de la construcción: los textos.

El sentido y nociones de Alfonso X¹ en lo relativo a la construcción se hace patente, especialmente, cuando habla, reiteradamente, de iglesias que patrocinó como las de Santa María del Puerto (cantigas 356, 358, 364) y Santa María de Castrogeriz (cantigas 242, 252 y 266)⁵, pero, además, apunta en numerosas cantigas, aflorando en comparaciones que además de ser poéticas resultan expresivas⁶. Así a la tullida que acude a una iglesia de Lugo ante la Virgen le estallaban sus rígidos miembros “...ben come madeira,

- 2.- E.J.SÁNCHEZ CANTÓN, *Tres ensayos sobre el arte en las “Cantigas de Santa María”*, Pontevedra, 1979: reúne tres trabajos del autor, dos de ellos publicados previamente: “Las artes en las “Cantigas de Santa María” de Alfonso el Sabio” (conferencia anteriormente inédita), pp.3-30; “La vida en España en los tiempos del rey Sabio”, pp.31-40, anteriormente en *Arbor*, noviembre de 1949; “Alfonso X y la pintura sobre tabla”, pp.41-43, anteriormente en *Archivo Español de Arte*, 1954. G.MENÉNDEZ PIDAL, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, ed. Real Academia de la Historia, Madrid, 1986, publicado parcialmente en *Cuadernos de la Alhambra*, 14 (1978) pp.87-90 y lams.I-X y *Cuadernos de la Alhambra*, 15-17 (1979-81) pp.89-154 y lams.I-X. Por mi parte he incluido algunas miniaturas que estos autores no mencionaron (Sánchez Cantón sólo conocía las miniaturas del códice Escorial T.I.1. de las Cantigas y muchos de sus testimonios se refieren al texto y no a las miniaturas y G.Menéndez Pidal no conoció dos de los importantes trabajos de Sánchez Cantón) tanto en las *Cantigas de Santa María* como en la *Primera Partida*. En G.BINDING y N.NUSSBAUM, *Mittelalterlicher Baubetrieb nördlich der Alpen in zeitgenössischen Darstellungen*, Darmstadt, 1978, faltan algunas de las imágenes de construcción que aparecen en las miniaturas alfonsíes, lo que prueba su importancia, aunque este libro se refiere, bien es verdad, al arte de la construcción del Norte de los Alpes. Agradezco a María Moreno y a Nieves Panadero, del Departamento de Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense, las notas bibliográficas que me han proporcionado.
- 3.- A los datos publicados por F.J.SÁNCHEZ CANTÓN y G.MENÉNDEZ PIDAL hay que sumar un nuevo ejemplo de cuadro en la cantiga 179, descubierto por F.CORTI (“Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María”, *Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, 1998, pp.8-13) y algún otro descubierto por mí, a propósito del incendio en los templos de las *Cantigas de Santa María* y una miniatura de la *Primera Partida* que luego veremos. He añadido, también, ejemplos de la construcción procedentes de otras fuentes cuya coincidencia con los datos proporcionados por las Cantigas demuestra el valor de éstas.
- 4.- Cito a Alfonso como autor de las cantigas no por creerlas todas ellas escritas de su mano sino por ser el promotor de la obra, el que le dió su desmesurado desarrollo y el autor de algunas de ellas en concreto. Sobre la autoría de las obras de Alfonso X el Sabio vid.: A.GARCÍA SOLALINDE, “Intervención de Alfonso X en la redacción de sus obras”, *Revista de Filología española*, II (1925) 283-288; G.MENÉNDEZ PIDAL, “Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1951, 363-380; D.CATALÁN, “El taller historiográfico alfonsí: Métodos y problemas en el trabajo compilatorio”, *Romania*, LXXXIV (1965); ERICO, *Alfonso el Sabio y la General Estoria*, ed.Ariel, Barcelona, 1972, pp.99-102; J.MONTOYA, “El concepto de autor en Alfonso X”, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol.II, Granada, 1979, pp.455-462. Sobre Alfonso X como autor de las Cantigas pueden verse diversos trabajos de J.SNOW y entre ellos “Alfonso X: sus Cantigas... Apuntes para su (Auto)biografía literaria” en *Josep Maria Solà-Solà: Homenaje, Homenaje*, Barcelona: Puvill, 1984, pp.79-89 y “Macar poucos cantares acabei e con son: la firma de Alfonso X a sus Cantigas de Santa María”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Salamanca, octubre de 1989), Salamanca, 1994, tom.II, pp.1021-1030. Véase también M.E. SCHAFFER, “Questions of Authorship: The Cantigas de Santa María” en *Proceedings of the Eighth Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar*, de A.M.BERESFORD y A.D.DEYERMOND (eds.), London; Dept. of Hispanic Studies, Queen Mary & Westfield College, 1997, pp.17-30.
- 5.- Siguiendo una tradición de los estudiosos de las pinturas de las *Cantigas de Santa María* cito sus miniaturas dando el número de la cantiga correspondiente (y no el folio) en el caso del códice del Escorial T.I.1. que se realizó como una primera parte con doscientas cantigas (de las que sólo algunas han desaparecido) de una edición de lujo. De su segunda parte se conserva un fragmento, encuadernado en desorden e incompleto, en la Biblioteca Nazionale de Florencia, ms.B.R.20. En el caso de esta segunda parte las cantigas han recibido numeración por su paralelismo con los textos del códice de los músicos (Escorial, b.I.2.) pero considero conveniente citar además los folios por el desorden en que aparecen en el códice original (y también en la edición facsímil). El número de orden que se da a estas cantigas es el del códice de los músicos (Escorial, b.1.2.) usado en la edición de W.METTMANN, *Cantigas de Santa María*, ed.Castalia, Madrid, 3 vols., 1981, 1988, 1989. Para los textos que cito sigo esta edición de METTMANN.
- 6.- F.J.SÁNCHEZ CANTÓN, “Las artes en las “Cantigas de Santa María” de Alfonso el Sabio”, op. cit. supra., p.5.



mui seca de teito...”(cantiga 77). Otra mujer contrahecha, que se hizo llevar a Santa María de Salas y allí sanó, tenía los talones apretados a la espalda “...ben como pedra con cal” (cantiga 179)⁷. La cantiga 5, al cantar a la Emperatriz de Roma, calumniada y condenada pero milagrosamente salvada por la intercesión de la Virgen, refiere que no quiso retornar al trono con su marido el Emperador ni volver a vestir de gala sino meterse en una celda construída en el nuevo estilo gótico (obra de París):

*“...mas hua cela faria d’obra de París,
u se metesse por mays o mund’avorreer”⁸.*

En la cantiga 103 la diferencia entre los estilos románico y gótico queda expresada no tanto por el texto como por la miniatura (Escorial T.I.I., viñetas c y d). Se cuenta el milagro ocurrido a un santo monje que se duerme escuchando el canto de un pajarillo y permanece así durante trescientos años. Cuando se despierta aprecia el paso de los siglos al contemplar en el edificio del monasterio novedades que el texto simplemente menciona diciendo:

*“E foi-sse logo e achou un gran portal
que nunca vira, e disse: Ai, Santa Maria, val!
Non é est’o meu moesteiro, pois de mi que se fará?...”.*

Sin embargo en la miniatura vemos dos edificios muy diferentes, en una primera viñeta aparece tras el santo una portada en arco de medio punto, al modo románico, aunque con detalles decorativos de tradición almohade. En una segunda viñeta vemos una portada gótica de arco apuntado rematado en hermoso gablete decorado con crochets⁹ (Figura 1).

Las cantigas 45 y 226 narran dos milagros acontecidos en dos monasterios diferentes pero la descripción de cada uno de ellos nos informa perfectamente de como se organizaban las dependencias de los monasterios medievales. En la cantiga 45 se habla de un caballero malvado y pecador que para conseguir el perdón de sus pecados

*“...pensou que un moesteiro
faria con boa claustra, igreja e cimyeiro,
estar e enfermaria....”.*

La cantiga 226 lo describe aún con más detalle al hablar de un *mōesteiro* inglés que fue sepultado por un año sin que se interrumpiese en él su bõa:

*“Eigreja nen claustra neno dormidor
neno cabidoo neno refertor
nena cozynna, e neno parlador
nen enfermeria...”.*

7.- SÁNCHEZ CANTÓN, *ibidem* p.6.

8.- SÁNCHEZ CANTÓN, *ibidem.*, p.6.

9.- Sobre esta cantiga y su miniatura vid. SÁNCHEZ CANTÓN, *ibidem*, pp.6-7; J.FILGUEIRA VALVERDE, *La cantiga CIII. Noción del tiempo y gozo eterno en la narrativa medieval*, Compostela, 1936. Sobre la relación texto-imagen en las *Cantigas de Santa María* véanse: J.YARZA LUACES, “Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval” en *Actas del Vº Congreso Español de Historia del Arte*, (celebrado del 29 de octubre al 3 de noviembre de 1984 en Barcelona), Barcelona, 1986, pp.193-195, y M.V.CHICO, “La relación texto-imagen en las Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio” en *Reales Sitios*, 87 (1986) 65-72.

*"Adega e vymas con todo o seu
ortas e mōyos, com aprendi eu,
guardou ben a Virgen..."¹⁰.*

Pero el manejo de un vocabulario de la construcción tan exacto por Alfonso se aprecia sobre todo en las tres cantigas dedicadas a la iglesia de Santa María del Puerto en la que tanto participaron la iniciativa y munificencia regias. La cantiga 356 cuenta "como Santa María do Porto fez vñir hũa ponte de madeira pelo rio de Guadalete pera a obra da sa igreja que fazian, ca non avian y madeira con que lavrassen". La Virgen hizo venir una riada por el Guadalete que arrastró un puente de madera, material que era necesario para poder terminar la iglesia en la época señalada por el rey:

*"E por fazer que a obra s'acabasse ben sen al,
fez vñir hũa gran chũa d'agua que pelo portal:
passou e troux'hũa ponte de madeira, toda tal
enteira como x'estava, nunca ome viu mellor"¹¹.*

La cantiga 358 nos cuenta "como Santa Maria do Porto mostrou per sa vertude un lugar u jaziam muitos cantos lavrados, que meteron ena sa ygreja". Los versos nos ponen ante una obra, en la que participan quinientos obreros bajo la dirección del Maestro Alí¹³ y que se encuentra interrumpida por grandes vientos que impiden que la piedra sea trasladada tanto por barco como por los ingenios acostumbrados:

*"Entón diss' a maestr'Alí un omne de sa companna:
Eu vos mostrarei un canto dũa medida tamanna..."*

*"Mui tost': E log'amoustrou-llo, e sacárono de fondo
de terra; e pois lo viron quadrado, ca non redondo,
cavaron. e d'outros taes acharon tan grand'avondo,
per que a lavor mui taste foi mui de longe veuda."*

La Virgen les proporciona milagrosamente unos sillares de piedra "grandes e mui ben quadrados" que sin duda procederían de un antiguo edificio¹⁴.

10.- Para estas dos cantigas vid. SÁNCHEZ CANTÓN, *ibidem*, p.8; el "parlador" sería el que en los conventos franceses y monasterios ingleses se llama "parloir".

11.- Todavía hoy se llama Portal un poblado situado a pocos kilómetros de El Puerto de Santa María y a orillas del Guadalete que se corresponde, probablemente, con el que menciona la cantiga situado, igualmente, aguas arriba del río. Agradezco a Luis Suárez sus explicaciones al respecto.

12.- En esta misma cantiga 356 se dice expresamente que al construir la iglesia de Santa María del Puerto poseían en abundancia los materiales necesarios para la construcción aunque de lo que estaban peor era de madera:

*"...e avian abondo, com'aprendi,
de cal, de pedra, d'area e de agua outrossi.
Mas madeira les falia, de que estaban peor."*

13.- El maestre Alí bien podía ser lo que hoy entendemos por arquitecto que en la Edad Media sólo raramente era denominado con este nombre que se había utilizado en la antigüedad clásica. Sobre esto vid.: N.PEVSNER, "The term architect in the Middle Ages" en *Speculum*, 17 (1942) 549-562.

14.- Tanto SÁNCHEZ CANTÓN, *ibidem*, pp.8-9, como G.MENÉNDEZ PIDAL, *op.cit.supra*, sospecharon que se hacía alusión a algún edificio de la antigüedad. Recientes excavaciones del año 1987, dirigidas por Juan Abellán y realizadas en la plaza de Alfonso X (junto a la puerta principal del castillo) con motivo de unas obras en la misma, mostraron un edi-



Y, por último, la cantiga 364 nos narra “como Santa Maria do Porto guardou XXX omees que cavavan terra pera sa ygreja, e caeu ua torre sobr'eles e non lles enpeeçeu”. Se trata de la milagrosa salvación de treinta obreros que fueron sepultados al excavar en la base de una torre:

*“Ali jazian cavando un dia triinta obreiros
so esquína dua torre, por gaannar seus dinneiros;
e a torre, que estava posta sobre terronteiros,
leixou-sse caer sobr'eles. Mais non ouveron en cura...”¹⁵.*

De la carestía de los materiales constructivos tenemos también otros testimonios. El texto de la cantiga 355 cuenta de un joven de Mansilla que va en romería a Villasilrga y allí compra un sillar que ofrece a la fábrica del santuario:

*“E comprou en outro dia por seus dinneyros un canto
de pedra pera a obra de Vila-Sirga, e quanto
s'atreveu fez sa offerta e sas oraçoes ant'o
altar de Santa Maria...”*

Sabemos que era usual en la Edad Media costear una parte mínima del edificio, como un capitel en la iglesia, por devoción o incluso en cumplimiento de una pena civil¹⁶. En la cantiga 106 se nos habla de dos escuderos que están en prisión y ofrecen, si son liberados, llevar clavos para la construcción de la iglesia de Santa María de Soissons y en ese momento sus cepos se desprenden¹⁷. En primer lugar uno de ellos hace una ofrenda de cien clavos:

*“Se eu sayr de prijon,
cen cravos darei en don a Seixon
que é obra mui costosa.”*

Al llegar la noche le cuenta a su compañero de prisión el milagroso suceso y este decide ofrecer a su vez mil clavos al mismo santuario:

*“O outro lle diss'assi:
Per quant'eu a vos oy,
mil cravos levarei y
semi a mi
toll'esta prijon nojosa”.*

ficio romano, con ruinas de gran potencia, al que sin duda pertenecían los sillares a que se refiere la cantiga. Agradezco a Luis Suarez, que como concejal de cultura propició las excavaciones, la información sobre las mismas. Posteriormente se realizaron también excavaciones, y descubierta ruinas, igualmente romanas y pertenecientes al mismo edificio, en un sector del patio del castillo de San Marcos que se han dejado accesibles para los visitantes.

- 15.- Luis Suarez nos informó, durante el congreso en Puerto de Santa María, de que la cantiga se debe referir a una de las torres del castillo que, lo mismo que las demás, estaba colmatada o rellena de arena y gravilla en su sector inferior para ofrecer más resistencia a los atacantes. Pero al quererla vaciar para encajar en su interior el ábside, en el lado oriental de la antigua mezquita, para convertirla en iglesia cristiana, sobrevino el derrumbamiento del que habla el poema. Explicaciones menos convincentes sobre el ábside de la iglesia alfonsí aparecen en A.JIMÉNEZ, “El castillo de San Marcos” en M.GONZÁLEZ y otros, *Nuestros orígenes históricos, como el Puerto de Santa María*, Cádiz, 1988, pp.44, 45, 47 y ss.
- 16.- G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit., p.108. El rey y los señores daban la piedra de sus canteras o la madera de sus bosques pero en ocasiones se costeaba una parte determinada del edificio en construcción como hizo en 1214-1215 Robert de Blevia que donó 25 libras para la construcción de uno de los pilares de la catedral de Chartres: M.AUBERT, “La construction au Moyen Age” (primera parte) en *Bulletin Monumental*, 118 (1960) p.252.
- 17.- SÁNCHEZ CANTÓN, op.cit.supra, p.11.

Imágenes del arte de la construcción

Las miniaturas alfonsíes son, probablemente, las más importantes representaciones españolas del siglo XIII que nos informan sobre los preparativos, etapas y utilidades de la construcción gótica.

Una de las primeras operaciones era proceder al acopio de materiales de construcción: piedra o ladrillo, madera, arena, agua, cal, etc... Si no se hallaban en lugares próximos el transporte podía ser muy costoso, siendo preferibles las rutas fluviales al ser más baratas que las de tierra¹⁸. El carro se destinaba principalmente al trabajo agrícola y al acarreo de materiales de construcción, mientras que el transporte de mercancías y personas se hacía en cabalgaduras (bestias de albarda o de silla)¹⁹. Solamente se usaba el carro en los circuitos cortos en los que resultaba rentable hacer obras de acondicionamiento en el camino.

Vemos carros tirados por bueyes en la Cantiga 266 (Florencia, ms.B.R.20, f.84) que cuenta la construcción de la iglesia de Castrogeriz. En la viñeta a (Figura 2) se muestran las vigas, bien escuadradas y atadas con una gruesa sogá, llenando el carro. Las ruedas del mismo son herradas para defender la madera de los cambones y para adherirse mejor al camino. Pero el iluminador pintó un terreno agreste como si en él no se hubiera hecho explanación alguna. Uno de los bueyes lleva un gran cencerro con el que se anuncia la llegada del vehículo para prevenir accidentes²⁰.

En la cantiga 31 (Escorial T.I.1., viñeta e) (Figura 3), en donde se narra la milagrosa curación de la vaca de un campesino y se menciona la construcción de la iglesia de Santa María de Villasirga (hoy Villalcázar de Sirga), vemos un carro de bueyes acarreado sillares de piedra bien aparejados para la obra de la iglesia. El carro está repleto de carga y es conducido por un hombre que se sienta sobre la misma y guía la yunta con una aguijada. Las ruedas ferradas muestran claramente su claveteado²¹.

En las Cantigas, así como en las representaciones españolas del siglo XIII en general, únicamente aparece representado el tipo de carro con bastidor en "psi". Este tipo posee pértiga para tiro con bueyes yugados y rueda de radios, que se asemejan mucho a la carreta castellana que ha subsistido hasta nuestro siglo. Sólo se diferencia en que las ruedas de aquellos eran "ferradas", es decir guarnecidas de clavos cuyas grandes cabezas aumentaban la adherencia, cualidad bien necesaria en aquellos caminos (cantigas 31e, 266 a,b). También era frecuente proteger los cambones de la rueda con una serie de pequeñas chapas claveteadas (cantiga 31e)²².

18.- Sobre los caminos y la navegación vid. G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit., pp.203-208. El arquitecto Guillermo de Sens, al emprender la reconstrucción de la catedral de Canterbury y mientras el antiguo y arruinado presbiterio era demolido, hizo venir por barco piedra de Caen y construyó ingeniosas máquinas para cargarla y descargarla. Vid. sobre esto M.AUBERT, "La construction au Moyen Age" (tercera parte) en *Bulletin Monumental*, 119 (1961) p.194.

19.- Únicamente los enfermos son llevados en carros como vemos en miniaturas de diversas cantigas según señala G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit., pp.207-8.

20.- G.MENÉNDEZ PIDAL, *ibidem*.

21.- *Ibidem*.

22.- G.MENÉNDEZ PIDAL, *ibidem*. En mi opinión es sorprendente que en las miniaturas, tan naturalistas a primera vista, no se hayan pintado los yugos sobre el cuello de los bueyes y no se aprecie ningún vestigio de cómo estaban uncidos. El uso de los bueyes como animales de tiro en la construcción de las catedrales góticas quedó conmemorado para la eterni-



De las dificultades que suponía el lograr los materiales para la construcción nos hablan las cantigas que ya comentamos dedicadas a la iglesia de Santa María del Puerto. La madera vino milagrosamente por el río según nos narra la cantiga 356. En cuanto a la piedra la cantiga 358 nos cuenta cómo allí cerca encontraron grandes sillares enterrados que sirvieron para continuar la obra.

La arena era un material esencial para obtener el mortero mezclándola con cal. La cantiga 252 (Florencia, B.R.20, f.82) (Figura 4) nos muestra a unos hombres que llenan de arena sus espuestas y las vacían en los serones de unos burros que la llevarán a la iglesia en construcción de Castrogeriz. Otros operarios se ocupan de cavar por medio de azadas en el flanco de un desmonte desprendiendo más arena del socavón. Pero, imprudentemente, se han adentrado en el arenero dejando sobre sus cabezas una parte del terreno sin sujeción ninguna y esta acabará por sepultarles aunque serán salvados milagrosamente por la Virgen²³.

Uno de los primeros problemas que había que solucionar al comenzar una construcción de importancia era el abastecimiento de agua. Sabemos por textos de los siglos X y XI que a la vez que se abrían los cimientos de una obra se preparaba un pozo para obtener el agua necesaria para la misma. Esto vemos hacer en la iglesia de Santa María de Castrogeriz (Florencia, ms.B.R.20, f.88, cantiga 249-b) en donde en una de las viñetas aparece un pozo con su brocal y su garrucha. En la cantiga 53-f (Escorial, ms.T.I.1.) hay otro pozo de obra con el brocal decorado con una inscripción árabe (Figura 5). Terminada la construcción el pozo se incorporaba al edificio, sustituyéndose el brocal utilitario por otro más vistoso²⁴.

La cantiga 45 (Escorial T.I.1.) nos muestra, en una animada escena, a unos frailes que están tirando cuerdas para replantar un monasterio: un seglar a caballo dirige desde su montura la operación (Figura 6). En el suelo aparece clavada una estaca y desde ella unos monjes tiran de una cuerda para trazar la planta del nuevo edificio. Se trata de un método sumamente práctico que todavía es conocido en el siglo XX²⁵. Esta viñeta fue sin duda inventada por el pintor pues el texto del milagro no se refiere a este episodio y es un ejemplo, entre tantos otros que aparecen en las Cantigas, de la autonomía de la imagen frente al texto. En éste se habla de un caballero malvado que decide construir un monasterio como señal de arrepentimiento y para ser perdonado de sus pecados.

dad en las torres de la catedral de Laon en cuya parte superior se esculpieron unos bueyes. Vid. sobre esto A.ERLANDE-BRANDENBURG, *Quant les cathédrales étaient peintes*, ed.Gallimard, 1993, pp.106-109. La originalidad de estas esculturas hizo que el arquitecto Villard de Honnecourt las dibujara en su famoso album. Sobre éste véase *Villard de Honnecourt. Cuaderno*, ed.Akal, Madrid, 1991, lam. 19.

23.- G.MENÉNDEZ PIDAL, *ibidem*.

24.- G.MENÉNDEZ PIDAL, *op.cit.supra*, p.110. Según este autor José Amador de los Ríos leyó en dicha inscripción "La bendición de Dios" y, aunque no cita la procedencia de dicha información, la considera dudosa pues sería una de las pocas inscripciones árabes que, entre las muchas caprichosas que figuran en las Cantigas, tendría sentido.

25.- G.MENÉNDEZ PIDAL, *op cit. supra*, p.43. M.AUBERT, "La construction au Moyen Age", tercera parte, *Bulletin Monumental* 119 (1961) p.114: el arquitecto "...traza sobre el suelo, por medio de cordeles y estacas el plan del nuevo edificio como vemos ocupado a Jean d'Orbais en el laberinto de la catedral de Reims" (la traducción es mía).

Según las Cortes de Jerez del año 1268 (párrafo 33) había dos maestrías principales para levantar los muros: “el maestro de asentar canto tajado” para los muros de sillares (bloques de piedra bien aparejada) y el “maestro de tapiar” para los de tapias (paredes de tierra apisonada). Por lo general trabajaban a jornal en las obras de las iglesias pues como indica la cantiga 249 en la iglesia de Santa María de Almazán en Castrojeriz muchos trabajaban por un salario (“por algo que lles davan”) pero había un cantero²⁶ que lo hacía por devoción²⁷:

*“Quand’a ygreja fazian a que chaman d’Almaçan,
que é en cabo da vila, muitos maestros de pran
yan y lavrar por algo que lles davan, como dan
aos que tal obra fazen. Mas un deles ren pedir*

*Non queria, mas lavrava ali mui de coraçon
pora gaannar da Virgen merce e gualardon.”*

El título de “maestres de pran”, que hemos visto usar en esta cantiga 249, parece definir a los que hacían planos o se guiaban por ellos²⁸, que podrían ser de categoría superior al “maestre de pedra pøer con cal” de que habla la cantiga 242 y que parece un título equivalente al “maestro de asentar canto tajado”.

El maestro cantero que labraba y asentaba los sillares por devoción y sin salario aparece trabajando en la segunda viñeta de la cantiga 249 (Florencia, ms.B.R.20, f.88) (Figura 7), tras haber sido representado anteriormente rezando a María. Estando subido en lo alto de la obra, cumpliendo con su tarea, se le resbalaron los pies y quedó colgado de las puntas de los dedos de las manos permaneciendo así agarrado al muro durante varias horas. Con ayuda de la Virgen (el texto no dice cómo pero en la miniatura aparecen dos ángeles que le sostienen por los pies) consigue mantenerse asido al muro hasta que recibe ayuda humana.

En el folio 75 de la *Primera Partida* (Londres, British Library, Add. ms.20.787), señalando el comienzo del título décimo (“De las eglecias, como se deuen fazer”) aparece una miniatura (Figura 8) en donde se ve a un rey ante un edificio en construcción: dos grandes arcos apuntados, uno de ellos aún con la cimbra de madera, sirven de fondo al animado grupo de varios canteros trabajando. Uno de ellos dibuja en un plano con ayuda de una escuadra. Un picapedrero maneja un pico de cantero y está terminando de labrar un sillar²⁹. El monarca puede ser Salomón, a quien el texto menciona, después de

26.- Más adelante, en esta misma cantiga, se llama a este personaje maestro de piedra:

*“El maestr’ena de pedra, e lavrava ben assaz
e quadrava ben as pedras ...”*

27.- G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit.supra, p.107: el maestro cantero cobraba en Andalucía cuatro sueldos de pepones y el maestro de tapiar tres sueldos y medio, si llevaba los tapias, y si no los llevaba tres sueldos. Según las Cortes de Jerez de 1268, párrafo 33. Pero entonces Andalucía era tierra cara pues en Extremadura el maestro de asentar canto sólo percibía dos sueldos de dineros alfonsíes y el maestro de tapiar únicamente un sueldo, u ocho dineros, según aportase tapias o no.

28.- SÁNCHEZ CANTÓN, op.cit.supra., p.11.

29.- He de agradecer a Juan Antonio Arias Bonet, q.e.p.d., las fotografías de las miniaturas de la *Primera Partida*.



hablar de Moisés que hizo el tabernáculo, diciendo que “..a semeiante desto fizo el templo en Iherusalem que fue otrossí la primera casa de oración que los judíos ovieron...”³⁰.

Las miniaturas de tres cantigas, 42 (Escorial T.I.1.), 252 y 266 (Florencia, ms.B.R.20, ff.82 y 84) son las que ofrecen las escenas de construcción más complejas. La cantiga 42 cuenta la historia de un joven que al ir a jugar a la pelota coloca su anillo de compromiso en el dedo de una estatua de la Virgen que ha sido colocada en el pórtico de la iglesia por estar ésta en obras. En la primera viñeta vemos, junto al pórtico en donde se sitúa la Virgen, a varios canteros trabajando en la construcción con ayuda de diverso utillaje (Figura 9). Uno de ellos, colocado en primer plano, sube agua en cubos con ayuda de otro obrero alzado en un plano más elevado que maneja una cabria. Se trata de una herramienta mayor que la garrucha y con la que se puede levantar mayor peso por tener un largo brazo que multiplica la fuerza del trabajador. Los tres cubos que aparecen en uso son de madera, hechos de duelas sujetos por aros de hierro, y llevan asa de cuerda. En primer plano, a la izquierda aparece otro obrero que prepara el mortero y tiene a su lado una espuerta de pleita que le permitirá subirlo a los canteros. En un segundo plano, a mayor altitud por estar encima de un andamio, aparecen otros dos trabajadores. Tres de ellos llevan grandes sombreros sobre la cofia para protegerse del sol³¹.

En la cantiga 252 (Florencia, ms.B.R.20, f. 82), en la primera viñeta (Figura 10), vemos el sistema preliminar de andamios. Varios puentes sobre los que van tableros sirven para que el trabajador pueda ganar altura. En el suelo vemos a un obrero arremangado (haldas en cinta) que con una azada ha amasado la cal con la arena y da el mortero en una espuerta a su compañero, situado en un primer andamio. Éste servirá al maestro que se encuentra en el andamio superior y está colocando las primeras dovelas del arco que se sostienen solas por lo que todavía no ha colocado la cimbra³².

En la cantiga 266 (Florencia, ms.B.R.20, f.84) se cuenta cómo estando la iglesia de Santa María de Castrojeriz en construcción y siendo utilizada en una ocasión para la predicación, cayó una viga del techo sobre los creyentes aunque milagrosamente no hirió a nadie. En cuatro de las viñetas (c-f) vemos los andamios y una grúa que sirven para la construcción, aunque sólo en la viñeta c figuran los operarios (Figura 11). Los andamios que aparecen en las imágenes responden a una etapa ya avanzada de la construcción en la que sirven de puente entre pilar y pilar y están reforzados por tornapuntas. Los materiales para la obra han de ser subidos con ayuda de una garrucha que aparece a la izquierda. Hay dos obreros en lo alto del andamio, uno llevando la espuerta con el cemento y el otro colocando las primeras dovelas de los arcos que se pueden disponer sin cimbras de madera. En el suelo un trabajador ayudado por una azada llena una espuerta de mortero y otro, a su lado, se ocupa de la cuerda de la garrucha. Otro hombre a la derecha repasa una basa aún no colocada con ayuda de un pico de cantero³³.

30.- Vid.ALFONSO X EL SABIO, *Primera Partida*, p.70.

31.- G.MENÉNDEZ PIDAL, pp.108 y 110.

32.- G.MENÉNDEZ PIDAL, pp.109 y 110.

33.- G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit., pp.108-111.

Las cubiertas de tejas coronaban el edificio y apoyaban en armaduras de madera que en las iglesias de grandes dimensiones llegaban a constituir un verdadero bosque. Por ello el consumo de madera entre andamios y cubiertas era muy grande³⁴. Aunque por el exterior las armaduras de madera se protegían con tejados los incendios eran un verdadero peligro que se dió en numerosas ocasiones como nos atestiguan las miniaturas de las Cantigas de Santa María.

La cantiga 39 (Escorial T.I.1.) nos cuenta el incendio ocurrido en la iglesia de San Miguel de Tomba en el que milagrosamente aunque ardió el edificio se salvó la imagen de la Virgen que ni siquiera se ahumó. Este incendio fue consecuencia de un rayo y duró toda la noche. La primera viñeta muestra con mucha expresividad al párroco de la iglesia que cierra la puerta de la misma al atardecer sin barruntar lo que va a suceder. Son también muy representativas las imágenes del incendio y sobre todo la viñeta d en donde vemos que el fuego ha destruido ante todo la cubierta pues allí es donde el peligro es mayor por las acumulación de madera en las armaduras del tejado (Figura 12).

La cantiga 316 (Florencia, ms.B.R.20, f.109) nos habla de un incendio provocado en una ermita de la Virgen, por los celos de un clérigo, Martin Alvitez, que era también trovador y privado del rey de Portugal, y que veía llegar a más peregrinos a aquella ermita que a su iglesia. También aquí (viñeta c) (Figura 13) vemos que el fuego ha destruido especialmente una de las bóvedas. Pero el edificio se renueva enseguida pues en la viñeta e lo vemos en reconstrucción: en una de las bóvedas arruinadas se ha colocado una cimbra de madera y al pie de un pilar hay tres obreros, uno de los cuales está mezclando la arena y la cal con una azada.

La cantiga 35 (Escorial, T.I.1.) se refiere al incendio que destruyó la iglesia de Lyon, del Ródano (viñeta a), y a cómo el cabildo decidió llevar “por el mundo” las reliquias de la iglesia (que se habían salvado del incendio) para obtener limosnas con las que proceder a la reconstrucción de la misma. En la viñeta c vemos representada la procesión en la que unos clérigos llevan unas andas en donde reposa un hermoso relicario y al que se acercan varios fieles con limosnas³⁵ (Figura 14).

Artes figurativas: escultura y pintura. Artes suntuarias.

En la cantiga 162 se define de forma plenamente ortodoxa el significado de las imágenes dentro del cristianismo al considerar que debemos honrar las figuras no por sí mismas sino por quienes representan:

*“A sas figuras muito honrar
de vemos da Virgen sen par.*

*Ca en onrral-as dereit’ é,
e en lles avermos gran devoçon;*

34.- Vid.G.MENÉNDEZ PIDAL, p.112.

35.- SÁNCHEZ CANTÓN, op.cit., p.29. Esta escena de las Cantigas es muy excepcional y debería ser mencionada fuera del contexto alfonsí como documento de un episodio muy repetido en la historia de la construcción gótica. Sobre la ostensión de reliquias con el fin de obtener limosnas para la construcción de las catedrales vid. M.AUBERT, “La construction au Moyen Âge” (primera parte), en *Bulletin Monumental*, 118 (1960) p.253.



*non ja por elas, a la fe,
mas pola figura da en que son...*³⁶

El estribillo de la cantiga 136 insiste en la misma idea:

*"Poi-las figuras fazen dos santos renenbrança,
quenas cuida desonrrar mui fol é sen dultança."*

La cantiga 312 nos presenta como patrono de un escultor a un simple caballero que había prometido una estatua de la Virgen al monasterio en donde pensaba ser enterrado:

*"Esto foi dun cavaleiro que apost'e freme'sera
e grand'e muit'arrizado, e a maravilla fera
amava Santa Maria, e por seu amor fezera
fazer hũa ssa omagen de mui nobr'entalladura".*

*"E rogou a ũu maestre que mui ben a entallase;
e poren dentr'en sa casa lle deu en que a lavrasse
hua camara freme'sa e ort'en que s'apartasse,
por obrar mais a sa guisa e non ouvesse d'al cura."*

En la miniatura correspondiente (Florencia, ms.B.R.20, f.57,v, viñeta a) vemos al escultor, cincel en mano, tallando la estatua, que parece ser de piedra blanca, en presencia del caballero, sentado a su lado, junto a dos espectadores (Figura 15). El artista trabaja en una habitación de la casa del propio patrono que le ha sido destinada. En la viñeta b vemos a la misma estatua, de María con el Niño, ya terminada y coloreada, y al caballero que paga al escultor que ya se marcha³⁷.

Existen otros testimonios sobre la policromía de las estatuas. La cantiga 164 nos cuenta un milagro ocurrido en el monasterio de Santa María de Salas cuyo prior arrojó a un monje que se había acogido a lo sagrado. Entonces intervino la Virgen:

*"Ond' a omagen da Virgen foi daquesto tan yrada,
que deu hũa voz tan grande, que quantos estavan y
o oyron; e a terra tremeu segund' aprendi,
e a omagen tan toste redrou seu Fillo de ssi,
e perdeu ssa freme'sura e tornou descoorada..."*

Aunque posteriormente se enmienda el desafuero la estatua de la Virgen no recuperó más su color³⁸. En esta texto se equipara belleza ("freme'sura") con el colorido de la estatua.

También nos habla de la policromía de las estatuas la cantiga 136 (Escorial, ms.T.I.1.) que nos cuenta un milagro ocurrido en Foggia (Apulia) en donde una mujer tafur, que jugaba a los dados delante de la iglesia, arrojó una piedra sobre la estatua de María con el Niño que había en el pórtico. La mujer tafur pagará con su vida su blasfemia (su cuerpo es arrastrado atado a un caballo por las calles de la ciudad) y en

36.- SÁNCHEZ CANTÓN, op.cit.supra., p.12-13.

37.- G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit.supra., p.158.

38.- SÁNCHEZ CANTÓN, op.cit.supra., p.15-16.

la última viñeta se representa a un pintor, sentado sobre un andamio escalonado, que restaura pincel en mano los desperfectos sufridos por la estatua apedreada (Figura 16). A su lado un aprendiz prepara los colores sobre un arcón con la piedra de moler con la que aplasta diversos pigmentos; alrededor vemos pequeños botes que sin duda contienen las pinturas de diferentes colores³⁹.

La cantiga 219 nos cuenta un suceso referente al púlpito de la catedral de Siena, obra realizada entre 1265 y 1268 por el gran escultor Nicolás de Apulia, conocido como Nicolás Pisano por su creación análoga en el Baptisterio de Pisa⁴⁰. El rey Alfonso llamó el nombre del artista pero enumera detalladamente los pormenores:

*"Ena terra de Toscana húa gran cidad'á y
que Sena éste chamada; e como dizer oý
fez o bispo na ygreja mayor fazer pora ssi
un logar u preegasse de marmor riqu'e fremoso.*

*"E fez y v'yr maestros sabedores de tallar
e eno marmor mui branco mandou-lles y fegurar
omagen da Virgen Santa Maria que nos anpar,
que t'ya en seus braços o seu Fillo precioso.*

*"Outras ystorias muias en aquel marmor fazer
mandou de muitas naturas..."⁴¹.*

Este texto va acompañado de una miniatura, parcialmente realizada pues en las seis viñetas falta, precisamente, el púlpito que iba a estar situado delante del altar y del que sólo se ha construído una escalinata. Esto me hace pensar que el miniaturista no fue capaz ni siquiera de aproximarse al conjunto original labrado por Nicolás Pisano. La descripción, sin embargo, hizo pensar a Sánchez Cantón que el autor del texto sabía de la profusión de estatuas y relieves que llenan el púlpito en frentes, ángulos y pilares. Según la cantiga una de esas imágenes era la estatua de la Virgen con el Niño pero también pusieron una del demonio, muy feo y de color blanco:

*"...e ouve d'acaecer
que poseron y o demo...
mui mal feit' en sa fegura,
segundo x'el é astroso.*

*"Mas porque o marmor era branco, sen aver sinal,
ouv'o dem'a seer branco, e non pareceu tan mal*

39.- G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit.p.159 y SÁNCHEZ CANTÓN, p.16.

Es de señalar que el texto de la cantiga 136 sólo dice en relación con estas dos escenas:

"e o pintor dessa vila toda a pintava"...

Pero el rótulo que acompaña a la viñeta en donde se pinta al pintor y su ayudante sólo indica:

"E el Rey fez pintar aquela omagen de Sancta Maria muy ben".

Se trata, una vez más de la autonomía de la imagen frente al texto en el códice T.J.1.

40.- Hay aquí una nueva fecha "post quem" para el texto de la cantiga 219. Una visión sintética y actualizada sobre Nicolás Pisano en P.WILLIAMSON, *Escultura gótica. 1140-1300*, ed.Cátedra, Madrid, 1997, pp.357-372.

41.- SÁNCHEZ CANTÓN, p.18. Este autor no llegó a conocer el facsímil del códice florentino ni tampoco tuvo ocasión de ver fotografías de sus miniaturas.



*como fezera se negro fosse; mas non quis que tal
ficasse a Virgen Santa...*

Santa María hizo que el demonio se volviera negro como la pez y las gentes se rieron al verlo así. Aunque posteriormente el obispo mandó quitarle la pintura el diablo volvió a ser negro.

En la cantiga 295 se nos narra la visión de unas monjas en la que la Virgen promete el cielo para su regio cantor, refiriéndose a Alfonso X⁴². En algunos de sus versos se cuenta como las esculturas marianas eran vestidas con muy ricos paños y adornadas con hermosas coronas de piedras ricas que dotaban de gran esplendor a la imagen. Los trajes y adornos se cambiaban en las festividades para honrarla mejor:

*“...eu pud’aprender
a un Rei que sas figuras mandava sempre fazer
muit’apostas e fremosas; e fazia-as vestir*

*“De mui ricos panos d’ouro e de mui nobre lavor,
e poya-lles nas testas pera parecer mellor
coroas con muitas pedras ricas, que grand’esprandor
davan senpr’aa omagen e faziana luzir.*

*“E outrossi nas sas festas ar fazia-lle mudar
senpr’outros panos mais ricos pola festa mais
ourrar...”.*

También la Cantiga 18 cuenta el milagro ocurrido en Segovia de los gusanos de seda que labran dos tocas para la imagen de la Virgen de las que el rey escoge la más bella “que faz nas festas sacar”⁴³.

La cantiga 29 (Escorial T.I.1.) se refiere a un caso singular: cómo la Virgen María “fez parecer nas pedras omagees a ssa semellança” en una iglesia de Getsemaní. Se trata de unas figuras de la Virgen con el Niño que, sin haber sido pintadas ni labradas, aparecieron representadas sobre los muros de piedra de la iglesia:

“que non foron de pinturas.

*“Nen ar entalladas non
foron ...*

*“Deus x’as quise figurar
en pedra.....”.*

42.- La cantiga 295 habla simplemente de un rey pero Sánchez Cantón lo identifica con Alfonso X de manera acertada porque el poema al terminar lo señala claramente:

*“Pois sas monjas despertaron desta vison, foi-lles ben,
e al Rei en outro dia lo contaron e de ren
nada non lle faleceron; e ele logo poren
chorou muit’ant’a omagen e fez tod’est’escrevir.”*

43.- SÁNCHEZ CANTÓN, p.20. Es posible que encontremos en estas dos cantigas la más antigua mención de imágenes de vestir en el arte español.

Basándose en el texto Sánchez Cantón dedujo que se trataba seguramente de muros de piedra de jaspe, o de pudinga marmórea, en cuyo veteadado se distinguirían perfiles análogos a los de la Virgen con el Niño Jesús en brazos. En la miniatura, sin embargo, vemos sobre unas pilastras de piedra blanca dibujos reiterativos, y sin nada de color, de la figura de María con su Hijo⁴⁴.

Algunas cantigas nos hablan de pinturas murales como la 74 que cuenta “como Santa Maria guareceu o pintor que o demo quisera matar porque o pintava feo” (Escorial, T.I.1.). En diversas viñetas vemos al pintor subido sucesivamente en dos tipos de andamios: uno escalonado, de menor altura, para pintar sobre el muro (viñeta a) y otro, mucho más alto, para pintar en la bóveda (viñeta c). El andamio escalonado es una armadura claveteada que puede transportarse de un lado a otro; en los distintos escalones hay varios potes cerámicos en los que están los diversos colores con los que el pintor trabaja⁴⁵ (Figura 17). En la viñeta b, en la escena que representa el diálogo entre el pintor y el diablo, vemos a una lado una mesita con los diversos útiles del pintor (Figura 18). El demonio le increpa diciéndole que por qué le pinta tan mal parecido:

*...."Porqué me tées en desden,
ou porqué me fazes tan mal parecer
a quantos me veen?..."*

Al ver que pintaba a la Virgen muy hermosa el diablo, lleno de celos, desencadenó un gran viento que penetró en la iglesia y derribó el andamio aunque sin ningún éxito pues el artista, que invocó a María, quedó agarrado a la bóveda a través de su pincel. Al ruido que hicieron las maderas al ser derribadas vinieron las gentes, vieron el milagro y alabaron mucho a Santa María⁴⁶.

Existe, también, la cantiga 27 (Escorial, T.I.1.) que cuenta como Santa María ayudó a los apóstoles a obtener una sinagoga y convertirla en iglesia gracias a una pintura que apareció en sus muros representando a la Virgen. En dos viñetas (e, f) vemos la pintura de la Virgen en el muro de la antigua sinagoga.

En relación con la pintura exenta los testimonios son bastante numerosos e igualmente interesantes. Por ellos vemos que cuadros y pinturas murales adornan, además de iglesias, la casa particular de burgueses devotos e incluso aparecen en las calles de la ciudad. Se ha dicho que estas pinturas manifiestan la existencia en la Europa del siglo XIII de un extenso mercado de pinturas en el que los cuadros se ofrecen como mercancías en una tienda⁴⁷. Pero hay que tener en cuenta que tres de estas cantigas, que nos hablan de cuadros de caballete, están localizadas en el área de la cultura bizantina en tierras del Mediterráneo Oriental, en donde, como es bien sabido, los iconos tuvieron desde fechas muy anteriores una amplia difusión.⁴⁸

44.- SÁNCHEZ CANTÓN, op.cit., pp.24-25.

45.- G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit., p.158.

46.- SÁNCHEZ CANTÓN, “Alfonso X y la pintura sobre tabla”, op.cit. p.25.

47.- G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit. p.157.

48.- CORTI, op.cit., p.8.



En la ciudad gótica el pintor aparecía a la par con los herreros, sastres, cale-ros, etc...⁴⁹, si bien su maestría era considerada por las leyes como muy sobresaliente hasta el punto de que, incluso el siervo que sabía pintar, era tenido como de clase muy especial⁵⁰. Se juzgaba que el pintor adquiriría con su trabajo propiedad sobre el objeto que había pintado⁵¹.

En tres cantigas (9, 34 y 46) aparecen, como protagonistas de la acción, pequeños cuadros de caballete que son objeto de comercio, de tráfico y de hurto. Todas ellas están ambientadas en tierras de Ultramar y las pinturas son iconos bizantinos. Pero una cuarta cantiga (179) presenta una de estas pequeñas tablas en el monasterio de Santa María de Salas. Esta última pintura está instalada sobre un altar de la iglesia de Salas, en disposición desconocida en Bizancio e impulsada en el Occidente medieval por las órdenes mendicantes⁵².

La cantiga 9 (Escorial, T.I.1.) es la más rica de todas ellas por representar en la viñeta c una tienda de cuadros localizada en Jerusalén (Figura 19). Se trata de un local con dos grandes arquerías que comunican con la calle. Una de ellas cobija el escaparate, en donde se exhiben tres pinturas. La otra presenta el paso a la tienda y el mostrador. Un monje, cabalgando su montura, recoge del vendedor la tabla, de la Virgen con el Niño, que aquel le entrega⁵³. Se trata de un monje peregrino a Tierra Santa, en donde se desarrolla la acción, que ha recibido el encargo de comprarla de parte de una mujer piadosa. Es de destacar la representación del Santo Sepulcro de Jerusalén en la viñeta b de la miniatura. La tabla salvará al monje de diversos peligros en el viaje de vuelta.

En la cantiga 34 (Escorial, T.I.1.) se pinta hasta cinco veces una tabla de la Virgen con el Niño, que decoraba una calle en Constantinopla y que un judío hurtó por la noche (Figura 20). El ladrón la llevó oculta bajo la capa y al llegar a su casa la arrojó en la letrina. Muerto el judío en manos del demonio un cristiano la recuperó y la lavó, colocándola en un altar al que todos acuden en oración.

La cantiga 46 (Escorial, T.I.1.), localizada en tierras de Ultramar, cuenta del moro que con sus huestes corría tierra de cristianos y que se convirtió al cristianismo gracias a una tabla de la Virgen con el Niño que capturó como botín de guerra⁵⁴. El cuadro aparece en la viñeta c en la que se representa el reparto del botín y en la viñeta d en

49.- G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit., p.157, menciona el Becerro de la catedral de Avila 1306 citando como fuente a PLEGUZZI, "Avila a principios del siglo XIV" en *Cuadernos de Historia de España*, XII, p.145 (no cita el año de edición).

50.- G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit., p.157. Menciona como fuente de esta información la Partida VII, título XV, ley XIX.

51.- SÁNCHEZ CANTÓN, "Alfonso X y la pintura...", p.43, se refiere a la Partida Tercera, título XXVIII, ley XXXVII que se ocupa de "cuyo debe seer el señorío de la imagen que home pinta o entalla en tabla o en viga agena".

52.- CORTI, op. cit. supra, p.11, además de descubrir esta pintura que había pasado desapercibidas tanto para Sánchez Cantón como para G.Menéndez Pidal, se remonta a H.BELTING, *Bild und Kult*, München, 1990, p.423, encontrando aquí una explicación para la presencia en una iglesia occidental de un cuadro o icono en pleno siglo XIII a pesar de que tablas de esta época no se hayan conservado. Habría que estudiar estos pequeños cuadros en el contexto que abrió J.GÁLLEGO, *El cuadro dentro del cuadro*, Madrid, 1978, en el capítulo titulado "cuadro clave del cuadro" (pp.153 y ss.).

53.- SÁNCHEZ CANTÓN, "Alfonso X y la pintura sobre tabla", op.cit., p.42. Conviene señalar que la escena de la tienda, la más admirada de la cantiga 9, no se corresponde con el texto de la misma pues este solamente dice:

"...tornou sen tardada
e foi buscar u as omages vendian,
e comprou end'ua, a mellor pintada."

54.- SÁNCHEZ CANTÓN, "Alfonso X y la pintura...", p.42.

donde se ve como la puso en su casa muy honradamente y la iba a ver cada día. El milagro decisivo comparece en la viñeta e en la que vemos, como nos indica el rótulo de la propia viñeta, “como a omage de Santa María deitou leite das tetas ant’ o mouro”. En la viñeta última el moro, ante este milagro, se convierte y es bautizado. Hay que destacar el paralelismo presentado en dos ocasiones entre la imagen de la Virgen con el Niño y la representación de la esposa del moro con su hijo, en el último caso amamantándolo. Hay que ver en este paralelismo un rasgo muy humano que no tiene su origen en el texto pues este ni siquiera menciona la presencia de la mujer con el niño⁵⁵.

La cantiga 179 (Escorial, T.I.1.) narra la historia de una mujer tullida que recupera la movilidad al ser trasladada al santuario de Salas. En tres de las viñetas se representa un altar del monasterio coronado por una imagen mariana pintada sobre tabla rematada en arco apuntado que responde al tipo bizantino de “Hodigitria” como la famosa conservada en la basílica de Santa María la Mayor de Roma, denominada “Salus Populi Romani” y atribuida a San Lucas. La presencia de este icono sobre el altar de un monasterio occidental es el resultado de una devoción impulsada por los monjes mendicantes. Esta instalación sobre un altar público, desconocida en el Oriente bizantino, se hizo en una primera etapa como iconos festivos (es decir iconos colocados sobre un altar en ocasión de fiestas de santos) y posteriormente como cuadros permanentes.⁵⁶

Existen en las Cantigas dos menciones a las vidrieras. En la cantiga 134 que se sitúa en Notre Dame de París se lee:

*“e per hũa vidreira con craridade
entrou na eigreja a de gran bondade”.*

Y en la cantiga 151, que trata de un clérigo lujurioso, pero muy devoto de Santa María, se cuenta que estando una noche con su barragana vió, por una ventana:

“a eigrege os altares e reluzir as vidreiras”.

Las artes suntuarias también tienen su lugar en las Cantigas de Santa María. En algunos pasajes del texto se manifiesta el gusto por vidrios y cristales pero sus calidades son inapreciables en las miniaturas correspondientes. Así en la cantiga 95 (Escorial, T.I.1.) el conde de Alemania, que vive como ermitaño en Portugal y es raptado por piratas moros, cuando éstos le devuelven a su ermita y le ofrecen objetos de oro y plata, sólo acepta “un vidro de muy bela talla”. En la cantiga 172 (Escorial T.I.1.) un mercader, librado de una tempestad, presenta a Santa María una “cruz de cristal toda”⁵⁸.

Hay diversas menciones a piezas de orfebrería que aparecen representadas en muy pequeño tamaño en las miniaturas. Así en la cantiga 175 (Escorial T.I.1.) se cuenta de un hospedero tolosano que introduce un vaso de plata en el equipaje de un

55.- CORTI (op.cit.pp.10-11) en un estudio muy detallado señala la presencia de esta mujer con su hijo en paralelo con la Virgen con el Niño “mediante un ingenioso recurso de retórica visual se establece un paralelo entre los cambios milagrosos ocurridos en el icono y la vida familiar del converso”.

56.- CORTI, p.11.

57.- SÁNCHEZ CANTÓN, “Las artes en las Cantigas...”, p.28.

58.- SÁNCHEZ CANTÓN, *ibidem*, p.28.a



romero de Santiago para inculparle de robo. En los altares que se representan en numerosas miniaturas de las Cantigas vemos ricas piezas de orfebrería: cálices, cruces, relicarios, destacando por su riqueza los cinco altares de la cantiga 304 (Florençia, ms.B.R.20, f. 99).⁵⁹ La cantiga 318 (Florençia, ms.B.R.20, f.63) menciona al clérigo de Hita que roba la chapa de plata que recubría una cruz y es castigado por la Virgen.

En la cantiga 257 (Florençia, ms.B.R.20, f.56) se habla de un milagro que ocurrió al propio Alfonso X quien al abandonar Sevilla deja guardadas las reliquias de Santa María en un cofre y las de los santos y santas en otro. Tras diez años de estancia en Castilla vuelve a Sevilla y encuentra perfectamente conservadas las reliquias de la Virgen, junto con el arca, mientras que las de los santos están deterioradas:

*“Toda-las outras relícas achou mal danadas
e as arcas en que seyan mal desbaratadas;
mais as de Santa Maria eran ben guardadas...”*

La miniatura que corresponde a este milagro está incompleta pues quedaron sin terminar las caras y las manos de los personajes e incluso está completamente vacía una de las seis viñetas. El oro de los numerosos relicarios que aparecen en el arca es de los pigmentos que se colocaron en una etapa temprana y se aprecia la silueta de los áureos tesoros de Santa María. Pero quedó, también sin terminar, la pintura del arca y el conjunto iluminado resulta insuficiente.

Menos suerte hemos tenido con la cantiga 348 de la que sólo conservamos texto. Cuenta de un milagro ocurrido al propio Alfonso X, a quien se cita indirectamente como “un rey que trovava por Ela”. El monarca emprende una acción militar contra el reino moro granadino y la Virgen le guía a un escondrijo en donde encuentra un tesoro, que habían ocultado unos judíos, y que estaba lleno:

*“De prata, d'our' e de pedras mui ricas e mui preçadas,
e panos muitos de seda e çitaras ben lavradas
e outras dō as mui nobres de prata, todas douradas,
dos judeos, seus cemigos a que quer peor que a mouros”⁶⁰.*

La cantiga 362 (Florençia, B.R.20, f.54) habla de un orfebre de Chartres que cegó pero que había sido mejor en su oficio que ningún otro del reino de Francia y de las tierras de alrededor. Este hombre servía muy bien a la Virgen y había hecho un arca de oro para llevar sus reliquias en procesión:

*“Este çeg'ou rivez fora que non ouvera mellor
en tod' o reyno de França ne-nas terras arredor,
e en servir sempre a Virgen avia mui gran sabor;
e poren d'hū' arca d'ouro fora mui rica lavar
“Pora trager as reliquias sempre ena preçisson.”⁶¹*

59.- A.GARCÍA CUADRADO, *Las Cantigas: el código de Florençia*, Universidad de Murcia, Murcia, 1993, pp.376-391 estudio por primera vez los tipos de cruces, cálices, sagrarios y candelabros del código BR 20 de la Biblioteca Nazionale de Florençia.

60.- SÁNCHEZ CANTÓN, pp.28-29.

61.- SÁNCHEZ CANTÓN, p.29.

En el f. 54 del códice florentino tenemos representadas las seis viñetas que narran el milagro con todo detalle y de la que resulta de especial interés la viñeta a (Figura 21) en donde se representa un horno de orfebre que es semejante a los de herrero pero en menor tamaño. El artesano trabaja sobre una mesa en la que tiene instalado el pequeño horno, que es alimentado por el fuelle que maneja un ayudante. Es un horno de hogar abierto cuyo respaldo levanta en forma de bóveda. A la pared de ésta sopla el único fuelle que dirige su tiro a la parte baja del hogar⁶². Es de señalar que ningún pasaje del texto se refiere al horno del orfebre ni a sus métodos de trabajo lo que nos indica que, una vez más, la imagen es, en parte, independiente del texto.

Cabe mencionar dos ejemplos de personajes que llevaban colgando del cuello figuras de la Virgen como una hecha de marfil que portaba un “freire dos da Estrela” (cantiga 299) y otra de material desconocido que llevaba un hombre de Morella (cantiga 161)⁶³.

Epílogo

Una de las conclusiones que cabe señalar es que la obra de Alfonso X nos da, también sobre el arte de la construcción y las técnicas artísticas del siglo XIII, un panorama enciclopédico en imágenes y textos, mostrando una vez más el gusto por el saber exhaustivo del rey Sabio manifestado tanto en la obra escrita como en las imágenes miniadas⁶⁴. La comparación de estos testimonios alfonsíes sobre el arte de la construcción y las técnicas artísticas, con otros datos documentados coetáneos, nos indica que no se trata de hechos aislados sino de técnicas y tradiciones ampliamente extendidas en el mundo gótico.

Habría que insertar estos testimonios documentales, de tipo textual e iconográfico, en el conjunto del arte gótico español para mejor valorar su importancia.

En las miniaturas existe un naturalismo propio del siglo XIII en el que dentro de un conjunto descriptivo se pueden omitir datos muy significativos aunque aparezcan otros minuciosamente representados. Así los bueyes que tiran de los carros cargados, con sillares de piedra o vigas de madera para la construcción de las iglesias, no muestran ningún yugo ni ningún otro aparejo que explique la modalidad por la que están uncidos. Y sin embargo son unos animales muy naturalistas y las ruedas de los carros están representadas también con todo detalle.

Por otro lado nos hemos encontrado diversos testimonios de la libertad con la que en ocasiones los iluminadores han representado imágenes en las miniaturas

62.- G.MENÉNDEZ PIDAL, op.cit. p.194; A.GARCÍA CUADRADO, ibidem, pp.218-219.

63.- SÁNCHEZ CANTÓN, op.cit.supra.

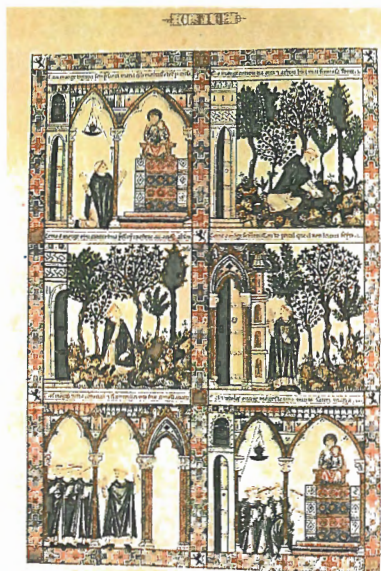
64.- Sólo cabe recordar el carácter enciclopédico de su obra jurídica, de su obra histórica, de su obra astrológica, de los milagros de la Virgen en las Cantigas... En cuanto a imágenes el Libro de Ajedrez presenta un repertorio amplísimo de jugadores occidentales y orientales, con ropas y razas de todo tipo. En el códice rico de las *Cantigas de Santa Maria* se representan arquitecturas que reproducen edificios de todos sus reinos, tipos humanos de lo más diversos, escenas evangélicas variadísimas... En el *Primer Lapidario* hay también una gran riqueza de tipos humanos junto a una iconografía astrológica cuidadísima.



que ni siquiera se han mencionado en el texto. Así entre las estudiadas en esta ocasión destacan las siguientes viñetas independientes del texto que aparecen en las cantigas 103 (Fig.1), 45 (Figura, 6), 9 (Fig.19) y 362 (Fig. 21). En todos estos casos el iluminador pintó unas imágenes que no se explican por el texto, que no constituyen una ilustración del mismo y en las que quiso evocar algún aspecto indirectamente relacionado con el argumento de la cantiga correspondiente pero no expresado literalmente en ésta. No ha de sorprendernos esta aparente disociación texto-imagen pues ya ha sido estudiada en otros casos⁶⁵ por diversos autores.

En resumen la miniatura alfonsí nos sigue mostrando, incluso en los campos ya estudiados por autores tan notables como Sánchez Cantón y Gonzalo Menéndez Pidal, aspectos inéditos y por otra parte nos permite nuevas conclusiones procedentes de temas ya anteriormente analizados.

65.- Vid. supra J.YARZA, op.cit. y M.V. CHICO PICAZO, op.cit.; y también A.DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "El Libro de los Juegos y la Miniatura Alfonsí" en *Libros del Ajedrez, Dados y Tablas*, volumen complementario de la ed. facsímil, Madrid, 1987, p.35 y EADEM, "En torno al Árbol de Jesé (siglos XI al XIII). Tres ejemplos en las Cantigas de Santa María" en S.PARKINSON (ed.), *Cobras e Son. Papers from a Colloquium on the Texts, Music and Manuscripts of the Cantigas de Santa María*, Legenda European Humanities Research Center, Oxford (en prensa), textos de un coloquio que tuvo lugar en Oxford durante los días 8 y 9 de julio de 1994.



1.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 103.



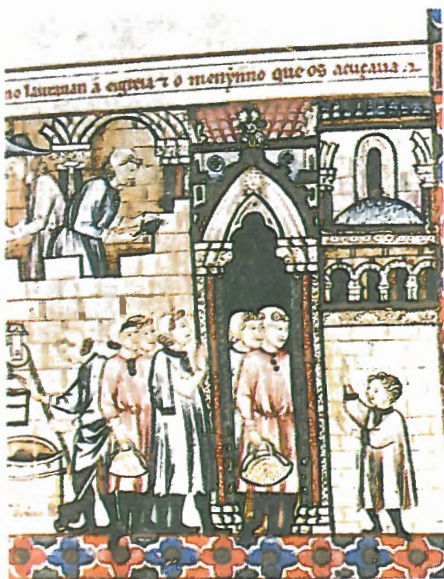
2.-Cantigas de Santa María, Florencia, Biblioteca Nazionale, ms.B.R.20, f.84, cantiga 266, viñeta a, carro acarreado vigas para la iglesia de Castrogeriz.



3.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 31, viñeta e, carro acarreado sillares de piedra para la iglesia de Castrogeriz.



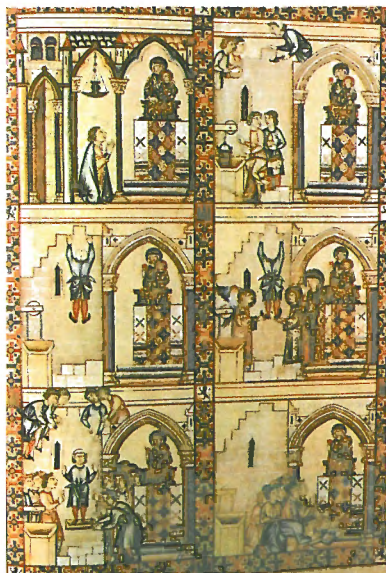
4.-Cantigas de Santa María, Florencia, Biblioteca Nazionale,ms.B.R.20, cantiga 252, viñeta b, hombres recogiendo arena para la iglesia de Castrogeriz.



5.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 53, viñeta f,pozo con inscripción árabe.



6.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 45 A, viñeta c, frailes tirando cuerdas para replantar un monasterio.



7.-Cantigas de Santa María, Florencia, Biblioteca Nazionale, ms.B.R.20, f.88, cantiga 249, el cantero de Castrogeriz que trabajaba por devoción y sin salario.

ante los fieles xpianos. I. j. Tuto te
zino de las castias como se reuē fazer.



orden fue omne a quien amo
mucho nro senno: dios. et
por ende manto a el primera
mente en la nra ley q̄ fiza
esse el tabernaculo. q̄ era una tienda o fa
zian los fijos de israhel oracion. 7 sacrificios

8.-Primera Partida, Londres, British Library, Add.Ms. 20.787, f.75, Salomón dirigiendo la construcción del Templo de Jerusalén.



9.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 42, viñeta a, iglesia en construcción.



10.-Cantigas de Santa María, Florencia, Biblioteca Nazionale, ms. B.R.20, f.82, cantiga 252, viñeta a, obreros y andamios en la iglesia de Castrogeriz.



11.-Cantigas de Santa María, Florencia, Biblioteca Nazionale, ms. B.R.20, f.84, cantiga 266, f.84, viñeta c, obreros y andamios en la iglesia de Castrogeriz.



12.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 39, incendio en la iglesia de S.Miguel de Tomba.



13.-Cantigas de Santa María, Florencia, Biblioteca Nazionale, ms.B.R.20., f.109, cantiga 316, viñeta c, fuego en la ermita de Santa María.



14.-Cantigas de Santa María, Escorial, T.I.1, cantiga 35 A, viñeta c, procesión con las reliquias de la iglesia de Lyon tras su incendio.



15.-Cantigas de Santa María, Florencia, B.R.20,f.57v., cantiga 312, viñeta a, escultor tallando una estatua.



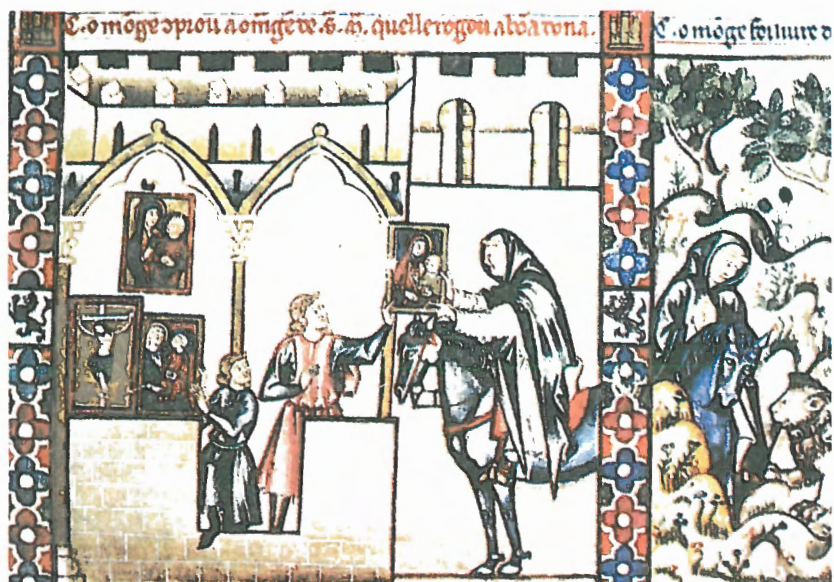
16.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 136, viñeta f, pintor policromando una estatua de Santa María en presencia de un aprendiz que le mezcla los colores.



17.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 74, viñeta a, pintor que hacía a la Virgen muy hermosa y al diablo muy feo trabajando desde un andamio escalonado.



18.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 74, viñeta b, el pintor y el diablo discutiendo sobre la pintura de aquel.



19.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 9, viñeta c, el monje peregrino en Jerusalén comprando un cuadro o icono de la Virgen.



20.-Cantigas de Santa María, Escorial T.I.1., cantiga 34, viñeta a, un judío hurtando un icono de la Virgen en una calle de Constantinopla.



21.-Cantigas de Santa María, Florencia, Biblioteca Nazionale, ms.B.R.20, f.54, cantiga 362, viñeta a, el orfebre de Chartres trabajando con su ayudante en la fabricación de un relicario y con uso de un horno de hogar