

La doctrina inmaculista en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio

Cristina ÁLVAREZ DÍAZ
Universidad de Oviedo

- I. Introducción.**
- II. El pensamiento inmaculista en tiempos de Alfonso X.**
- III. La Inmaculada Concepción en las *Cantigas*: afirmaciones implícitas.**
 - 3.1. *Ave María Gratia Plena.*
 - 3.2. *María, segunda Eva, corredentora de la humanidad.*
- IV. Afirmaciones explícitas sobre la Inmaculada en las *Cantigas*.**

I. INTRODUCCIÓN

Las *Cantigas de Santa María*, con sus más de cuatrocientas composiciones poético-musicales en honor a la Virgen y las miniaturas que las ilustran, ha sido justamente considerada como la obra cumbre del *sriptorium* alfonsí. Se compone de cuatro códices, de los cuales analizaré en este estudio el denominado Códice de las Historias, que es como se conoce al conjunto formado por el códice T.I.1. –Rico o de El Escorial– y su continuación, el códice B.R.20. –F o de Florencia–, que quedó inacabado a la muerte del rey¹. Su composición se debió al empeño personal de Alfonso X, el Sabio, que los tenía en tan alta estima que dispuso en su testamento que se guardaran en la iglesia donde fuera enterrado, para que los hicieran cantar en las fiestas². El estudio de sus textos y, muy especialmente, de sus miniaturas, es de capital importancia para conocer cómo era la vida en la España del siglo XIII en sus múltiples aspectos. Pero, ante todo, es una fuente insustituible para el conocimiento de la ideología religiosa de la época, así como de la devoción personal del rey Sabio³.

J. Guerrero Lovillo, uno de los primeros y más ilustres investigadores acerca de las *Cantigas*, veía en ellas “un arte que ni conoce las

1. Para el estudio de sus miniaturas he utilizado las siguientes ediciones: ALFONSO X, *Cantigas de Santa María, Edición facsímil del códice T.I.1. de la Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*, 2 vols., Madrid 1979; e Id., *Cantigas de Santa María, Edición facsímil del ms. B.R.20. de la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia*, 2 vols., Madrid 1989-1991.

2. Texto en *Diplomatario andaluz de Alfonso X*, ed. M. González Jiménez, Sevilla 1991, pp. 557-564, concretamente p. 560.

3. Un estudio acerca de los orígenes de su fervor mariano en TORRES GONZÁLEZ, F., “Aspectos psico-religiosos de Alfonso X en ‘Las Cantigas’”, en *Devoción mariana y sociedad medieval. Actas del Simposio*, Ciudad Real 1988, pp. 271-290.

especulaciones de los teólogos y es absolutamente indiferente a las abstracciones de los místicos”⁴. Sin embargo, un análisis detallado de las cantigas de loor o decenales, es decir, de aquellas que no cuentan milagros sino que son poemas de alabanza a Santa María, evidencia la hondura teológica de la obra. Precisamente la aparición en varias de ellas de elementos que nos permiten afirmar, ya sea de forma implícita o explícita, la creencia en la Inmaculada Concepción de María, es la mejor prueba de la profundidad de su contenido doctrinal y su conexión con las nuevas corrientes de pensamiento, que terminarían llevando a la promulgación del dogma muchos siglos más tarde.

II. EL PENSAMIENTO INMACULISTA EN TIEMPOS DE ALFONSO X

La Inmaculada Concepción es el privilegio en virtud del cual en María se derogó la ley del pecado original, al que están sometidos todos los descendientes de Adán y Eva. Como es bien conocido, la elaboración de este dogma fue lenta y laboriosa. Comenzó con la institución de la fiesta de la Concepción, que comenzó a celebrarse en Occidente a partir del siglo IX, aunque ya se había establecido mucho antes en Oriente, a finales del siglo VII. A esta innovación se opuso San Bernardo en una carta dirigida a los canónigos de Lyon, por considerarla una fiesta no aprobada por la iglesia romana y de la que no se encuentra fundamento alguno en las Sagradas Escrituras. Igualmente afirmó que no podía considerarse inmaculada una concepción que no había sido obra del Espíritu Santo, sino producto del acto carnal, que se creía era el que transmitía el pecado de Adán. Por último, esta piadosa creencia atentaba contra un dogma fundamental de la doctrina cristiana: la universalidad de la redención por Cristo, que había de alcanzar a todos los hombres, según afirma categóricamente San Pablo⁵. De ahí que a San Bernardo se sumaran teólogos tan ilustres como San Alberto Magno, Santo Tomás o San Buenaventura entre otros muchos maestros de la Edad Media⁶. Sin embargo, en el

4. GUERRERO LOVILLO, J., *Las Cantigas de Santa María. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid 1949, p. 25.

5. “Por tanto, como el pecado entró en el mundo por un hombre, y por el pecado la muerte, así la muerte pasó a todos los hombres, por cuanto todos pecaron”, Rom. 5, 12.

6. Una exposición detallada de sus posiciones y argumentos en CUERVO, M., “Por qué Santo Tomás no afirmó la Inmaculada”, en *Salmanticensis*, I (1954) 622-674.

siglo XIII comienza a surgir con fuerza la corriente inmaculista, defendida por teólogos franciscanos del Estudio General de Oxford como Guillermo de Ware y, muy especialmente, Duns Escoto, que la llevó a la Universidad de París. Éste argumenta que, si bien la Virgen fue deudora de contraer el pecado original debido a su naturaleza, fue eximida de él como Madre de Dios. Y en cuanto a la redención de Cristo planteó el concepto de la redención preservativa, es decir, que el Salvador libró a María de la culpa con su gracia antes de que cayese, un modo de redención más perfecta que la que repara el pecado después de la falta⁷.

Por lo que se refiere a la recepción en la Península Ibérica de esta doctrina, A. Riera encuentra las primeras referencias en el *Poema de Fernán González*, de mediados del siglo XIII. En él se expresa de manera indirecta esta creencia, cuando invoca la protección divina frente a los moros en estos términos: “Señor, que con los sabios valiste a Catalina, et de la muerte libraste a Ester la Reyna, et del dragón libraste la Virgen Marya”⁸. Es decir, del mismo modo que la reina Ester fue eximida de la ley general, que decretaba el exterminio del pueblo judío, Dios preservó a María del dominio del pecado que simboliza el dragón. En los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo, una compilación de milagros similar a la del monarca alfonsí, que la conoció e incluso utilizó en su obra, encontramos también algunas expresiones que indirectamente parecen aludir a este privilegio⁹. Destaca especialmente su introducción, en la que describe un prado paradisíaco, símbolo de la Virgen, y afirma: “El fructo de los árboles era dulz e sabrido; si Don Adam óbviese de tal fructo comido, de tan mala manera non serié decibido, nin tomarién tal daño Eva ni so marido”¹⁰. No será hasta los últimos años del siglo XIII cuando encontremos la exposición explícita de este dogma en la obra *Disputatio*

7. Acerca de esta corriente véase VILLALMONTE, A., “Contribución de la teología franciscana al desarrollo del dogma de la Inmaculada. Siglos XIII y XIV”, en *Salmanticensis*, I (1954) 689-721.

8. RIERA ESTARELLAS, A., “La Doctrina Inmaculista en los orígenes de nuestras Lenguas Romances”, en *Estudios marianos*, XVI (1955) 245-284, en concreto p. 248.

9. GARCES, N. G., “¿Qué pensaba de la Virgen el pueblo castellano del siglo XIII? Doctrina mariana en la poesía de Gonzalo de Berceo”, en *Estudios Marianos*, XXXV/2 (1970) 21-82, especialmente pp. 38-42.

10. GONZALO DE BERCEO, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. F. Baños, Barcelona 1997, p. 7.

Eremitae et Raimundo de Ramón Llull y en la *Biblia Parva*, subtitulada como *Disputa contra els Jueus*, de San Pedro Pascual († 1300)¹¹.

Sin embargo, en mi opinión, el autor que pudo tener una influencia directa en el pensamiento y obra de Alfonso X fue el franciscano Juan Gil de Zamora, que desempeñó varios cargos al lado del rey y de su hijo Sancho, del que fue preceptor¹². Escribió importantes obras de carácter científico e histórico, pero también devocionales, entre las que destaca el *Liber Mariae*, que contiene una colección de milagros de la Virgen, muchos de ellos comunes a los que se recogen en las *Cantigas*¹³. Sabemos que este estudioso franciscano había dedicado el cuarto tratado del *Liber Mariae* al misterio de la Inmaculada Concepción. Por desgracia, los folios 16, 17 y 18, que contenían parte del tratado III y todo el IV fueron arrancados, así como el primero, que contenía parte del índice¹⁴. Sólo se salvó el final del folio 18, que contiene la leyenda del abad Elsinio, donde hace referencia a este misterio¹⁵. Del mismo modo, en el tratado VII cuenta la historia

11. El primero presentó su obra en París, pero no tuvo gran resonancia en el círculo universitario; VILLALMONTE, A., “Contribución de la teología franciscana...”, o.c., p. 693. Respecto al segundo, basa su creencia en que María fue preservada por Dios de toda suciedad en los pasajes bíblicos de los tres jóvenes hebreos en el horno (Dn. 3) y el texto del Cantar de los Cantares 4, 7: “Toda tú eres hermosa, amada mía, y mancha no hay en ti”; RIERA ESTARELLAS, A., «La Doctrina Inmaculista...», o. c., pp. 250-251.

12. Un completo estudio acerca de su vida y obra en JUAN GIL DE ZAMORA, *De preconiiis hispaniae*, ed. M. de Castro y Castro, Madrid 1955.

13. Han sido parcialmente publicados en FITA, F., “Cincuenta leyendas por Gil de Zamora combinadas con las Cantigas de Alfonso el Sabio”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VII (1885) 54-144. Un estudio acerca de la importancia de la obra de Juan Gil de Zamora en las *Cantigas*, en SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R., “‘Ymagine sanctae’: Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las *Cantigas de Santa María*”, en *Homenaje a José García Oro*, Santiago de Compostela 2002, pp. 515-526.

14. Esta censura, realizada por los contrarreformistas, nos impide conocer el verdadero alcance del pensamiento de Gil de Zamora, que podemos suponer pro-inmaculista. Aunque si así fuera habría que rastrear sus orígenes, puesto que durante su formación en la Universidad de París habría de comentar, como todos los maestros en Teología, las *Sentencias* de Pedro Lombardo, contrario a este dogma; RIERA ESTARELLAS, A., “La Doctrina Inmaculista...”, o.c., p. 246.

15. “Scias me a Dei genitrice, quam tam dulciter reclamasti, ad hoc tibi directum; quia si diem Conceptionis ejus, VI idus Decembris, qualiter dignissimum corpus ejus, in quo rex coelorum jacuit, concipitur et anima ejus sanctissima a Deo creatur, celebraveris et celebrandam praedicaveris, tuos lates videbis”; FITA, F., “Treinta leyendas por Gil de Zamora”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XII (1888) 187-223, en concreto pp. 188-189.

del clérigo ahogado en el Sena que, una vez resucitado, promoverá la fiesta de la Concepción¹⁶.

III. LA INMACULADA CONCEPCIÓN EN LAS CANTIGAS: AFIRMACIONES IMPLÍCITAS

3.1. *Ave María Gratia Plena*

Estas palabras, con las que el arcángel Gabriel saludó a la Virgen en la Anunciación, expresan que María está llena de gracia, de santidad. En ellas se ha querido ver un argumento para afirmar la concepción inmaculada de la Virgen, pues si afirmamos que fue totalmente santa no es posible concebir que hubiera la menor mancha de pecado en Ella. A lo largo de las *Cantigas de Santa María* encontramos pruebas de esta creencia en la absoluta santidad de la Virgen. En esta obra se pone sobre todo el acento en su perpetua virginidad, que explica en la cantiga CCCXL / CDXIII con la clásica imagen del rayo de sol que pasa por una vidriera sin romperla, que ya utilizara San Pedro Damiano en el siglo XI¹⁷. También se expone mediante milagros tan curiosos como el CCCVI, que cuenta cómo un hereje se burló de una imagen de la Anunciación pintada en San Juan de Letrán (Ro-

16. “Cave de caetero a peccato, et festum Conceptionis celebra et sabbata mea serva, et retribuetur tibi. Post hoc, Virgine almiflua disparente, praefatus clericus locum suum adiit, eremilicam vitam duxit, festum Conceptionis et sabbata coluit, et beneficia Virginis publicavit, quae ipsum ab inferis liberaliter suscitavi” (Id., “Variantes de tres leyendas por Gil de Zamora”, en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI (1885) 418-429, concretamente p. 425).

17. “E desto vos mostro prova verdadeira do sol quando fer dentro ena vidriera, que pero a passa, en nulla maneira non fica britada de cómo siya. Que macar o vidro do sol filla lume, nulla ren a luz do vidro non consume; outrossi foi esto que contra costume foi madre e virgen, ca Deus xo quera”; ALFONSO X, *Cantigas...*, o.c., vol. III, p. 333. La cantiga se dedica a la fiesta de la Concepción, que ya se celebraba en diciembre y cuyo origen atribuyen a San Ildefonso. Aunque no está claro su papel en la reforma del canon primero del X concilio de Toledo donde se ponía fin a la práctica de las iglesias hispanas de celebrar esta festividad en distintas fechas, no cabe duda de que su tratado *De virginitate Sanctae Mariae* contribuyó decisivamente a la instauración de este cambio; BELTRÁN TORREIRA, F. M., “San Ildefonso de Toledo y el culto a la Virgen en la iglesia hispano-visigoda: problemas históricos y doctrinales”, en *Devoción mariana y sociedad medieval. Actas del Simposio*, Ciudad Real 1988, pp. 439-454, especialmente pp. 444-449. En la primera miniatura de la segunda cantiga, que narra el milagro de la imposición de la casulla a este santo por parte de la Virgen, se le representa precisamente escribiendo esta obra, y en la siguiente discutiendo con los judíos y herejes, contra los que va dirigida.

ma), porque el artista había pintado a la Virgen con el cinturón ceñido por encima del vientre, abultado como si hubiese quedado embarazada por la acción del Espíritu Santo en el mismo momento de la salutación del ángel. Entonces, a la imagen se le deshinchó el vientre y la cinta le descendió a la altura de las caderas, como la llevaban las doncellas, escena que se representa en la cuarta miniatura de las que ilustran el relato.

Precisamente esta misión encomendada por Dios y aceptada por la Virgen de ser Madre del Salvador, es la que le confiere un grado de santidad tan elevado que supera a la de los demás bienaventurados. Encontramos la expresión de esta idea en numerosas cantigas, donde se la invoca como “lume dos santos fremosa” (XL), “dos santos fro” (CII, CCCL), “dos santos mayor” (CII), “a que Deus deu avantalla sobre todos outros santos” (CLXXVIII), “dos santos corõa” (CCCXXX) o como aquella que “espello é dos santos e do mundo” (CXXVIII)¹⁸. Por eso los ángeles y los santos la sirven, como señalan la número CXLI y especialmente la número V¹⁹. Es más, la Virgen puede alcanzar el perdón incluso para aquellos que han ofendido a algún santo, como en el caso de aquel labrador que sufrió una parálisis por segar en el día de la fiesta de San Quirce, pero fue curado por Santa María de Atocha (cantigas CCLXXXIX / CCCXCVI)²⁰.

La supremacía de la Virgen como mediadora se pone de manifiesto asimismo en una serie de milagros en los que se exalta su misericordia para socorrer a los fieles que se encomiendan a Ella ante alguna necesidad. Por ejemplo, en la cantiga XXXVI unos marineros se ven sorprendidos por una tormenta e invocan infructuosamente a los santos, pero sólo se salvan del peligro cuando un abad les recomienda que dirijan sus oraciones a Santa María. También es capaz de lograr por su poderosa mediación la salvación del alma de hombres que, pese a sus pecados, se habían distinguido por su servicio hacia

18. ALFONSO X, *Cantigas...*, o.c., vol. I, p. 157; vol. II, pp. 13, 15, 84, 191; y vol. III, pp. 165, 209.

19. “Todo-los Santos que son no Ceo de servir muito an gran sabor Santa Maria a Virgen, Madre de Jeso-Cristo, Nostro Sennor. E de lle seeren ben mandados, esto dereit’ e razon aduz, pois que por eles encravelados ouve seu Fill’ os nembros na cruz; demais, per ela Santos chamados son, e de todos é lum’ e luz; porend’ estan sempr’ apparellados de fazer quanto ll’ en prazer for”; *Íbidem*, vol. I, p. 93. En esta edición dicho milagro ocupa el número XV.

20. Según Mettmann, se trataría de la fiesta de los mártires Quirico y Julita, que se celebraba el 16 de Junio; *Íbidem*, vol. III, p. 72.

Ella. Por ejemplo, en las cantigas XI y XLV dirime en la contienda entre los ángeles y los demonios por el alma de un tesorero tan devoto como lujurioso y la de un caballero malhechor que había muerto antes de cumplir su propósito de enmendarse construyendo un monasterio. Su poder de intercesión supera incluso al del mismo San Pedro que, junto a los demás santos, rogaba sin resultado a Dios por la salvación de un monje (cantiga XIV). Finalmente acude a la Virgen que, en la quinta viñeta se representa orando de rodillas ante su Hijo, que se levanta de su trono para ayudarla cariñosamente a levantarse²¹. Sin embargo, en ocasiones, el rey Sabio llevó su piedad demasiado lejos, al considerar a María no como mero cauce de la salvación divina, sino como dispensadora de la gracia. Así, en el relato número XXVI, el apóstol Santiago pugna con los diablos por el alma de uno de sus romeros, que se había suicidado engañado por el demonio. Deciden apelar al juicio imparcial de la Virgen, que falla a favor de que el peregrino resucitase, para lograr así su salvación. En la penúltima miniatura observamos cómo los miniaturistas representan a Santa María entronizada y rodeada por las vírgenes, escuchando la argumentación de las partes y dictaminando la sentencia a ejecutar. Así pues, ya no toma el papel de Abogada, según la expresión de la *Salve*, sino que sustituye a Cristo, juez supremo del tribunal del Paraíso.

Finalmente, la Virgen se demuestra superior a los santos en otros milagros en los que concede a sus fieles los dones que habían pedido a aquellos en sus santuarios sin éxito²². Por ejemplo, en la cantiga CXVII, una tullida a la que habían llevado por las iglesias buscando el auxilio de los santos, sólo obtiene la salud cuando llora sus pecados en la iglesia de Chartres, famoso santuario mariano. Lo mismo le ocurre en la CCLXXVIII a una peregrina ciega, que alcanza en Santa María de Villasilrga la curación a su enfermedad, que no había obtenido en Santiago de Compostela. De regreso a su lugar de origen encuentra a otro ciego, acompañado por su correspondiente lazarillo,

21. Esta escena se reproduce también en la segunda miniatura de la cantiga LXX.

22. Esto coincide con un momento en que comienzan a proliferar los santuarios marianos, frente a los que hasta el momento estaban consagrados a santos locales y, en menor grado, internacionales. Acerca de este fenómeno véase CHRISTIAN, W. A., "De los santos a María: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días", en *Temas de Antropología Española*, Madrid 1976, pp. 49-105, especialmente páginas 49 a 66.

y le aconseja que vaya a este santuario en lugar de a la catedral compostelana si quiere recuperar la vista, y el milagro vuelve a repetirse. De un modo similar, el pesado bordón de hierro que llevaba un peregrino francés a Santiago, se rompe cuando llega a la misma iglesia de Villasirga, en señal de que sus pecados habían sido perdonados (CCCCLIII). La intervención de la Virgen vuelve a ser providencial en la número CLXXV, que cuenta uno de los milagros más difundidos del *Codex Calixtinus*: la historia de dos peregrinos alemanes que se dirigían a Compostela, padre e hijo, que habían sido acusados de robo por un hereje, en cuya casa se habían hospedado. El hijo es condenado a la horca, pero cuando el padre vuelve de cumplir su peregrinación lo encuentra vivo, porque la propia Santa María lo ha sostenido con sus manos²³.

Estos relatos han sido interpretados por algunos investigadores como un intento del rey Sabio de restar importancia a la peregrinación jacobea²⁴. Pienso más bien, que su inclusión obedece al interés del monarca por recoger en su compilación milagros de fama universal, destinados a romper la monotonía de otros relatos menores y locales, como apuntara José Filgueira Valverde²⁵. En cualquier caso no

23. Este tema se repetirá en la cantiga XIII. Sobre su origen y comparación con otras colecciones de milagros véase HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, C., "El "Ladrón ahorcado" en la literatura medieval española», en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X, Actas del Congreso Internacional. Murcia, 5-10 marzo de 1984*, Murcia 1985, pp. 295-304; y MOUNT R. T., "The treatment of the miracle of the Devout Thief in Berceo and Alfonso el Sabio", en *Estudios alfonsinos y otros escritos en homenaje a John E. Keller y Anibal A. Biglieri*, Nueva York 1991, pp. 165-171.

24. Aducen para ello la antipatía personal del monarca con el arzobispo de esta diócesis; GALEANO, J. C., "Agresión y violencia contra los peregrinos en las Cantigas de Santa María", en *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 9 (1997) 23-34, concretamente p. 31; su deseo de sustraerse a la influencia de Cluny o simples razones económicas; CORTI, F. y MANZI, O., "Viajeros y peregrinos en las Cantigas de Santa María", en *Temas Medievales*, 5 (1995) 69-88, en especial páginas 79 y 80.

CORTI, F. y MANZI, O., "Viajeros y peregrinos en las Cantigas de Santa María", en *Temas Medievales*, 5 (1995) 69-88,

25. FILGUEIRA VALVERDE, J., *Alfonso X, el Sabio. Cantigas de Santa María*, Madrid 1985, p. 175. Señala este autor que en la cantiga CLXXIII podemos constatar un cierto desinterés en los oyentes: "gran torto faredes, se me ben non ascuitades"; ALFONSO X, *Cantigas...*, o. c., vol. II, p. 180. Este tipo de expresiones tópicas para captar la atención al comienzo de la historia se multiplicarán en el código de Florencia, como expone en clave humorística J. J. Rey. La cantiga CCC confirma el grado de desencuentro entre el monarca y su público, y en ella el rey se lamenta amargamente de las críticas que recibía en su empeño por continuar su magna obra dedicada a la Virgen; REY, J. J., "El trovador don Alfonso X", en *Revista de Occidente*, 43 (1984) 166-183, concretamente pp. 173-175.

cabe duda de que el protagonismo de la Virgen, lógico por otra parte dada la naturaleza de estas composiciones poético-musicales, se explica por la doctrina de la intercesión, que le atribuye poderes de mediación soberanos, pues, como Madre de Cristo, su Hijo no puede negarse a lo que Ella le pida.

3.2. *María, segunda Eva, corredentora de la humanidad*

Uno de los más importantes cambios sociales que tienen lugar entre los siglos XII y XIII es la remodelación de la familia en torno al matrimonio, concebido como un sacramento indisoluble. De este modo la Iglesia trata de regular la estructura del parentesco y la sexualidad²⁶. Esto hace necesaria una reformulación de la visión misógina que de la mujer habían tenido los clérigos, a la que consideraban no sólo inferior al hombre, sino también fuente de pecado²⁷. La identificaban con Eva, madre de la especie humana e introductora de la muerte tanto física como espiritual, en forma de pecado. A esta figura negativa se opondrá ahora una nueva, la de la Virgen María, que trae la salvación a la humanidad y redime por tanto a la mujer de su condición de pecadora. Nace entonces la paranomasia Ave / Eva, juego de palabras entre el saludo del ángel a María en la Anunciación y el nombre de la primera mujer, que se convertirá en la perfecta síntesis de la oposición simbólica entre ambas figuras femeninas²⁸.

Podemos rastrear las raíces del tema de la rehabilitación de Eva por la Virgen en algunos evangelios apócrifos, como el denominado *Evangelio armenio de la infancia*, que relata cómo cuando José buscaba una comadrona para auxiliar a la Virgen en el parto encontró a Eva, que será testigo de su propia redención²⁹. San Justino (hacia

26. ESTEBAN RECIO, A., "Otras miradas, otros caminos. Mujeres de fines de la Edad Media", en *Edad Media*, 2 (1999) 195-216, especialmente pp. 196-198.

27. Acerca de la concepción eclesial acerca del sexo femenino véase D'ALVERNAY, M. T., "Comment les théologiens et les philosophes voient la femme", en *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 20 (1977) 105-129; DALARUM, J., "La mujer a ojos de los clérigos", en *Historia de las mujeres, II. La Edad Media*, Madrid 1992, pp. 29-59.

28. IZQUIERDO, J. M., "Ave/Eva: comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval", en *Romansk Forum*, XVII/1 (2003) 59-70.

29. "Mirando más lejos, José vio a una mujer, que venía de la montaña, y cuyos hombros cubría una larga túnica [...] Y, mientras caminaban, José preguntó a la mujer: Te agradeceré me des tu nombre. Y la mujer repuso ¿Por qué quieres saber mi nombre? Yo soy Eva, la primera madre de todos los nacidos, y he venido a ver con

100-165), San Efrén (306-373) y San Jerónimo (341-420), lo difundirán en sus escritos, pero en concreto, la contraposición de los términos Ave-Eva se recoge en el himno *Ave Maris Stella*, de Venancio Fortunato (s. VI)³⁰. Posteriormente, San Bernardo retomará esta idea en su sermón *De aquaeductu*, dedicado al nacimiento de Santa María. En él considera a Cristo como nuevo Adán y a la Virgen como nueva Eva, restituyendo a ambos sexos por su caída³¹. Va aún más lejos en la Homilía II de su sermón *De laudibus Virginis Matris*, pues considera que María repara la acción de los primeros padres pero rehabilita especialmente a la mujer, como portadora de la culpa. Así, del mismo modo que una mujer privó al hombre del Paraíso, otra le abrirá las puertas de la salvación³².

Alfonso X recoge esta paronomasia en las cantigas LX y CCCXX, cuyas miniaturas plasman gráficamente la oposición entre ambas mujeres. Para ello, los iluminadores de la primera han optado por el recurso de dedicar alternadamente cada una de las viñetas a una de las dos figuras (fig. 1). Comienzan con la escena de la Anun-

mis propios ojos mi redención, que acaba de realizarse” (*Los evangelios apócrifos*, ed. E. González Blanco., Madrid 1934, vol. II, p. 120). Del mismo modo, cuando llegaron a la gruta de Belén y vieron los prodigios celestes que tenían lugar en ella, Eva glorificó a Dios diciendo: “Bendito seas, Dios de nuestros padres, Dios de Israel, que, por tu advenimiento, has realizado la redención del hombre; que me has restablecido de nuevo, y levantado de mi caída; y que me has reintegrado en mi antigua dignidad”, *Ibidem*, vol. II, p. 121.

30. Véase MELERO MONEO, M. L., “Eva-Ave. La Virgen como rehabilitación de la mujer en la Edad Media y su reflejo en la iconografía de la escultura románica”, en *Lambard, Estudis d’art medieval*, 15 (2003) 111-134, en especial desde la página 117 a la 122.

31. “Considera, hombre, el designio de Dios; contempla el proyecto de su Sabiduría y de su amor. Antes de regar la era con el rocío del cielo, empapó el vellón. Antes de rescatar a la humanidad depositó todo el precio en manos de María. ¿Y con qué fin hizo esto? Tal vez para que Eva pudiera rehabilitarse por medio de su Hija, y cesara ya la queja del hombre contra la mujer. Adán, no digas ya: *La mujer que me diste me dio del árbol prohibido*. Di más bien: “La mujer que me diste me ha alimentado con un fruto bendito”; SAN BERNARDO, “Sermones litúrgicos”, en *Obras completas de san Bernardo*, Madrid 1986, t. IV, p. 425.

32. “Alégrate, padre Adán; y tú, madre Eva, regocíjate mucho más y salta de gozo. Porque los dos fuisteis precisamente los progenitores de todos los humanos y al mismo tiempo sus homicidas. Y peor aún: homicidas antes de ser sus padres. Pero consolaos ambos con esta hija y una hija como ella. Especialmente tú, que engendraste el mal y de ti pasó a las demás mujeres [...] Mira: es cierto que el hombre cayó por la mujer. Pero tampoco podrá levantarse sino por la mujer, IDEM, “Homilías sobre la Virgen Madre”, *Obras completas*, o.c., t. II, p. 617.

ciación del ángel a María, bajo la atenta mirada del Padre en un plano superior. En el centro se dispone un jarrón con plantas y flores, símbolo de la virginidad mariana, cercado por un pequeño muro, en referencia al *hortus conclusus* del *Cantar de los Cantares* (Cant. 4, 12). A esta escena se opone la de la caída de los primeros padres en el Jardín del Edén. A un lado de la composición Eva toma de la boca de la serpiente el fruto del árbol del conocimiento y se lo alcanza a Adán, que empieza a probarlo. De este modo se pone de manifiesto el papel activo de la mujer en el pecado. En la segunda línea se cambia el orden, y aquí la siguiente viñeta se dedica a la expulsión del Paraíso por el ángel, armado con la espada flamígera. Adán y Eva cubren con vergüenza su desnudez, de la que han sido conscientes al comer del fruto prohibido, con unas hojas de higuera. Por el contrario, en la viñeta opuesta, María toma de la mano a una pareja vestida y les franquea el paso hacia el Paraíso perdido. Esta escena ha sido interpretada por F. Corti y O. Manzi como la bendición de la Virgen a un matrimonio, puesto que reproducen con sus manos los gestos característicos de la liturgia nupcial. Así pues, alegóricamente vendría a significar la inserción del hombre en el orden colectivo que, como hemos visto, pretendía sancionar la Iglesia³³. En la última línea de miniaturas se representa a Eva cerrando las puertas del cielo, que volverá a abrir la Virgen cuando conteste afirmativamente a la propuesta del ángel Gabriel de ser madre del Señor, sintetizada en el saludo *Ave*.

Por su parte, las ilustraciones de la cantiga CCCXX, pese a la similitud del tema a tratar, se han resuelto de forma muy diferente, producto de la distinta mano que las trazó (fig. 2). En este caso comienzan no con la caída en el pecado original, sino con la escena anterior de la tentación. Así, mientras Adán mantiene una conversación con un ángel, Eva escucha a la serpiente y se cubre con una mano el sexo púdicamente³⁴. Aquí la serpiente no se representa de forma realista, como en la cantiga anterior, sino que toma forma de una sierpe

33. CORTI, F. y MANZI, O., "Cuerpo y sexualidad en las miniaturas de las Cantigas de Alfonso el Sabio", en *Temas Medievales*, 3 (1993) 121-138, véase pp. 122-123; CORTI, F., «Imágenes acerca de la procreación y del sexo en el matrimonio según las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*», en *Caballeros, monjas y maestros en la Edad Media. Actas V Jornadas Medievales, México, septiembre 1994*, México 1996, pp. 467-491, en concreto pp. 469-470.

34. A pesar de que, como señalamos antes, según la narración bíblica no sería consciente de su desnudez hasta que no probase del fruto prohibido.

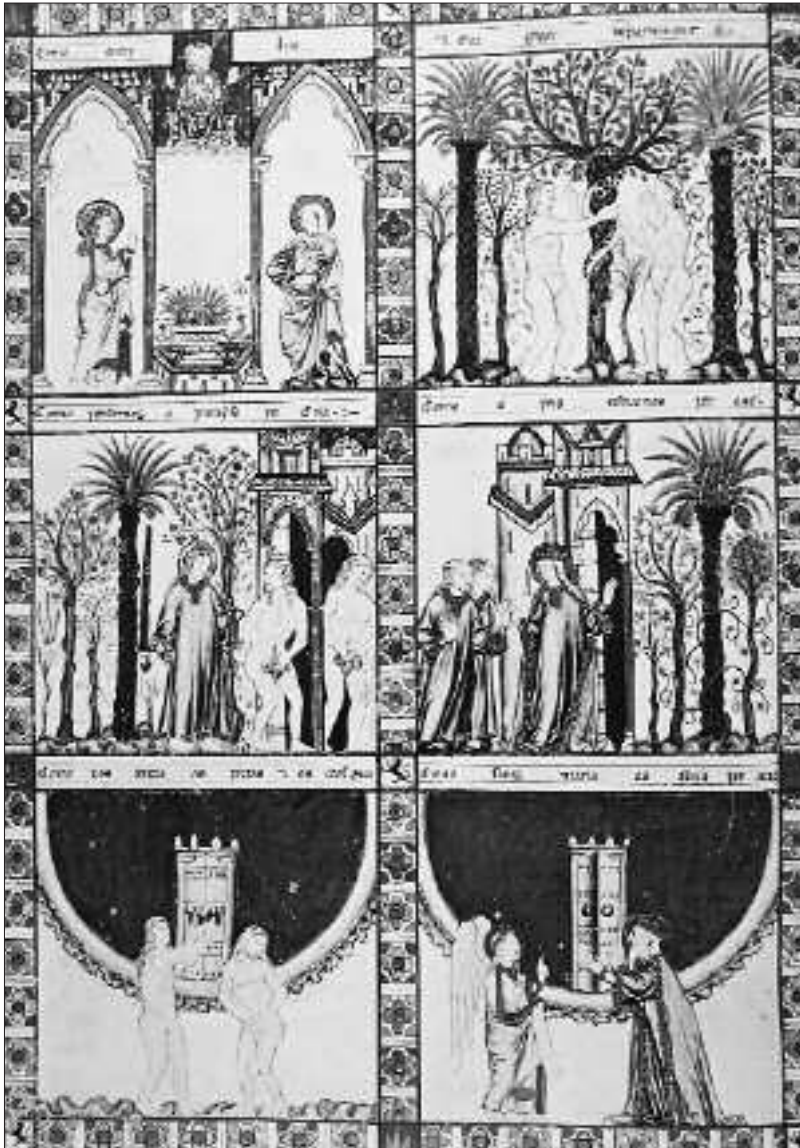


Fig. 1. Cantiga LX

alada con cabeza de mujer, cubierta con la característica toca. Se trata de un nuevo recurso para enfatizar la responsabilidad femenina en la comisión del pecado. La mujer no es una simple víctima del engaño del diablo, sino que ella misma acabará por convertirse en la personificación de la tentación, que pretende arrastrar a los hombres hacia el mal, y muy especialmente hacia la lujuria.

La segunda viñeta, dedicada a la Anunciación, presenta también diferencias acusadas con la primera miniatura de la cantiga LX. Bajo una arquería aparecen las clásicas figuras del ángel, del que sorprende su pequeño tamaño, y de la Virgen, separados por el conjunto vegetal. Pero a ellas se une un nuevo personaje masculino, sin nimbo y tocado con el característico bonete cónico que servía como distintivo de los judíos en la sociedad alfonsí. Reproduce la misma actitud de la Virgen, pues ambos se representan con el antebrazo alzado y la palma abierta, mientras con la otra mano se recogen el manto, aunque él permanece cabizbajo. M. V. Chico Picaza lo identifica con San José, al que también se le apareció un ángel en un sueño para explicarle la concepción virginal de María (Mt. 1, 18-25)³⁵. En ese caso estaríamos ante una imagen sincrética, que funde en un solo instante el asentimiento de José y María al plan divino y de esta forma los contrapone a Adán y Eva, que incumplieron sus mandatos. El principal problema que plantea esta identificación es que sería un *unicum* dentro del código, pues lo habitual es que cuando se representan varias escenas se separen por medio de una orla con motivos heráldicos, caso de la última miniatura de la cantiga LXXXIV. Otro recurso frecuentemente utilizado consiste en repetir a los personajes, como vemos, por ejemplo, en varias viñetas del primer folio de la cantiga XV, así que en este caso un nuevo ángel debería figurar junto a San José³⁶. Otra opción es que se trate de una representación del profeta Isaías, que había anunciado la concepción virginal de María³⁷. Aunque no sea éste el caso, sí encontramos en numerosas cantigas referencias a esta profecía, como en la número XXV, LXX, CCCLXX o la CDXI³⁸. Además, en la representación del árbol de Je-

35. CHICO PICAZA, M. A., "La ilustración del Código de Florencia", en *El código de Florencia...*, o.c., pp. 125-143, en concreto p. 131.

36. Por otra parte, en el resto de sus representaciones este personaje suele aparecer con un tocado algo diferente, de forma agallonada, como vemos en la Natividad de la primera cantiga, segunda viñeta.

37. "He aquí que una virgen está encinta y da a luz un hijo al que dará el nombre de Emmanuel", Is. 7, 14.

38. Resultan especialmente reveladoras la CLXX y la CCLXX porque oponen de nuevo a la Virgen con Eva. Así, en la primera leemos: "De como é Donzela,

sé de la cuarta miniatura de la cantiga LXXX, podemos ver a uno de los profetas representado de igual forma³⁹. De ahí que podamos aventurar que el personaje masculino que aparece en esta Anunciación tal vez represente a Isaías, que da fe de que su profecía se cumple en la Virgen⁴⁰.

La tercera viñeta, casi acabada, recoge las escenas de la comisión del pecado original y la expulsión del Paraíso, pero el resto de las miniaturas han quedado anormalmente incompletas. La parte superior de la escenografía arquitectónica de las viñetas cuarta y quinta también ha sido terminada, no así las figuras, que sólo aparecen esbozadas. En cambio, la vestidura de uno de los personajes de la quinta viñeta ha llegado a recibir color, algo que rompe con el esquema de trabajo habitual de los iluminadores⁴¹. Con todo, podemos dedu-

Ysa?a en sas profecias o foi mostrar, u disse que virgen conceberia e parria om' e Deus, sen dultar, o que nos fez Paraiso cobrar que perdemos per Eva a mesela"; ALFONSO X, *Cantigas...*, o.c., vol. II, p. 194. En la segunda además de esta contraposición se presenta a la Virgen como Aquella en la que se cumplieron todas las promesas de los profetas de la Antigua Ley: Salomón, David, Daniel y, por supuesto, Isaías.

39. Acerca de la iconografía del árbol de Jesé, que en ocasiones tuvo un significado inmaculista, y su desarrollo en las *Cantigas* véase DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*", en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Madrid 1999, pp. 173-214. Encontramos también otras representaciones similares de profetas en la escultura arquitectónica como, por ejemplo, en el claustro de la catedral de Burgos. Un estudio acerca de estas imágenes y su equiparación a los monarcas, a la que no fue ajeno Alfonso X, que se comparaba con Salomón, en CARRERO SANTAMARÍA, E., "El confuso recuerdo de la memoria", en *Mara-villas de la España medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, coord. I. G. Bango, 2 vols., León 2001, vol. I, pp. 85-93. Agradezco al profesor Eduardo Carrero su amabilidad al facilitarme esta noticia, así como su inestimable apoyo durante la realización de este trabajo.

40. Pues reproduce el gesto característico de los juramentos, como vemos por ejemplo en la primera miniatura de la cantiga CXVII, que representa el voto de una costurera de no trabajar en sábado, si bien en ese caso con la otra mano se señala a sí misma.

41. Precisamente gracias a que la labor del *scriptorium* alfonsí se suspendió dejando las miniaturas del códice de Florencia a medio terminar, podemos conocer cómo se distribuían las tareas entre los distintos miembros del equipo. En primer lugar el maestro dibujaba la escena con mina de plomo, después se dibujaban en tina las arquitecturas que encuadran las escenas, aplicándoles el oro. Más adelante se pintaría el paisaje, dejando en último lugar la aplicación del color a las figuras, con su vestimenta correspondiente. Finalmente, el maestro pintaría la cara y las manos (DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "La miniatura del 'scriptorium' alfonsí", en *Estudios alfonsies: lexicografía, lírica, estética y política de Alfonso el Sabio*, Granada 1985, pp. 127-161, en especial desde la página 138 a la 141.

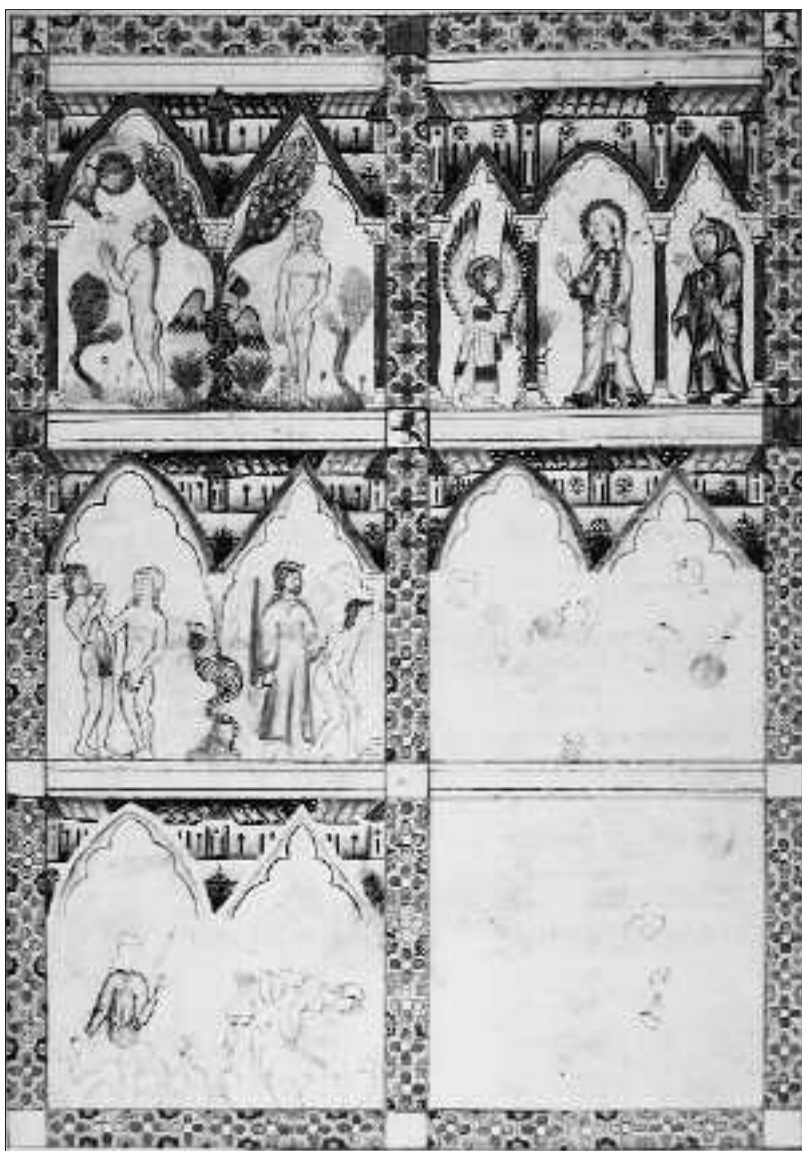


Fig. 2. Cantiga CCCXX

cir que las escenas que en ellas debían figurar estarían dedicadas a las consecuencias del pecado original⁴². Así, la cuarta, dada la aparente disposición de las figuras, podría tener por tema la maldición divina hacia la mujer de concebir con dolor a sus hijos (Gn. 3, 16). En la quinta se representa a Eva hilando mientras Adán ara la tierra, en alusión al castigo reservado al hombre de ganar el pan con el sudor de su frente (Gn. 3, 17). La última miniatura es la más incompleta de todas, pero a juzgar por la posición de las manos podría tratarse de la representación de una pelea, probablemente la muerte de Abel a manos de su hermano Caín.

Todas estas representaciones de la Virgen como segunda Eva conllevan implícita la creencia en la Inmaculada Concepción. Pues si María tuvo, como socia de Cristo, la misión de redimir el pecado de la primera mujer, no podía estar sometida de ningún modo a ese mismo pecado. Ella es la mujer que aplasta con su pie la cabeza de la serpiente que tentara a Eva. También se ha visto en Ella a aquella otra mujer que describe el Apocalipsis como vestida de sol, con la luna bajo sus pies y coronada de estrellas, contra la que nada puede el maligno, que la persigue en forma de dragón (Ap. 12). De este modo, a Adán y Eva, causa de la ruina del género humano, se oponen el Mesías y la Virgen, que han de levantar la maldición que pesa sobre aquellos y sobre sus descendientes⁴³.

Este concepto de María como copartícipe en la obra de salvación de su Hijo llega a su máxima expresión en una serie de imágenes que representan el Juicio Final, y que han sido analizadas por A. Domínguez⁴⁴. En la segunda miniatura de la cantiga L se representa a Cristo Juez rodeado por los ángeles que muestran los instrumentos de la Pasión, y flanqueando el trono se sitúan la Virgen y San Juan, que también habían asistido a su muerte, actuando como intercesores. La principal novedad respecto a la iconografía tradicional, que representaba a la Virgen orando por los pecadores, es que aquí actúa como

42. Según A. Santiago, esta podría haber sido la razón de que quedaran incompletas, por falta de inspiración del maestro iluminador ante una temática tan compleja; ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, Edición facsímil del ms. B.R.20...., o.c., p. 59.

43. PASCUAL, A., "La Inmaculada Concepción en la Liturgia visigótica", *Liturgia*, IX/101-102 (1954) 174-182, concretamente pp. 177-179.

44. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "'Compassio' y 'Co-redemptio' en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y juicio final», en *Archivo Español de Arte* 281 (1998) 17-35.

Madre, y muestra a su Cristo el pecho con que le alimentó de niño para demandar misericordia. Volvemos a encontrar una imagen similar en la penúltima miniatura de la cantiga LXXX, aunque de la parte superior, destinada al tribunal, desaparece la figura del evangelista. En la sección inferior un ángel conduce a los bienaventurados, que han sido inscritos en el Libro de la Vida, a la morada celestial junto a los santos mientras, al otro lado, un diablo se lleva a los condenados.

Esta iconografía parece inspirada en el pasaje de la *Iliada* en el que Príamo y Hécula suplican a su hijo Héctor que no se bata con Aquiles⁴⁵. En un plano teológico, se basa en la doctrina cisterciense de la mediación de la Virgen. San Bernardo, en el mismo sermón *De aquaeductu*, señala la doble intercesión de María ante Jesús, y éste ante el Padre⁴⁶. Pero su formulación concreta se atribuye a Erinaldo de Chartres († 1156), que habría expresado en su obra *De laudibus Beatae Mariae Virginis*: “Oh hombre, tienes asegurado el acceso a Dios, puesto que la Madre está ante el Hijo, el Hijo ante el Padre. La Madre muestra a su Hijo su seno y pechos; el Hijo presenta al Padre el costado abierto y las llagas”⁴⁷. Encontramos la misma idea en las *Cantigas*, aunque no en las que citábamos antes y que recibieron la decoración miniada. En la número CDXXII, afirma que, para calmar la ira de su Hijo, la Virgen “mostra-ll’ as tetas santas que ouv’ el marmadas”⁴⁸. Por su parte, la CCCLX describe más detalladamente la escena: “E demais, como Deus pode seer contra nos irado quando lles sa Madr’ as tetas mostrar con que foi criado e disser: ‘Fillo, por estas te rogo que perdõado este meu poboo seja e contigo’ en ta companna”⁴⁹. Sin embargo en las miniaturas alfonsíes no aparece la doble intercesión de María ante su Hijo y éste ante Dios Padre, sino que Cristo adopta el papel de Juez. Esto se debe quizás a lo temprano de su representación pues en esta época sólo figura en el *Manuscrito de*

45. TRENDS, M., *María, Iconografía de la Virgen en el Arte Español*, Madrid 1946, pp. 370-371.

46. “Pero quizá te sobrecoge su majestad divina, porque aunque es hombre sigue siendo Dios. ¿Quieres contar con un abogado ante él? Recurre a María. María es la humanidad totalmente pura, no sólo por carecer de toda mancha, sino por tener una sola naturaleza. Y no tengo la menor duda en afirmar que también será escuchada por su reverencia. El Hijo atenderá a la Madre, y el Padre al Hijo”; SAN BERNARDO, “Sermones litúrgicos”, o.c., t. IV, pp. 425-427.

47. Texto tomado de TRENDS, M., *María, Iconografía de la Virgen...*, o.c., pp. 372-373, aunque éste lo atribuye a San Bernardo.

48. ALFONSO X, *Cantigas...*, o.c., vol. III, p. 349.

49. *Íbidem*, vol. III, p. 231.

los Milagros de Nuestra Señora de Soissons además de en nuestro códice⁵⁰. Posteriormente, este tema alcanzará gran difusión hasta el siglo XVIII a través de los manuscritos del *Speculum Humane Salvationis*⁵¹.

IV. AFIRMACIONES EXPLÍCITAS SOBRE LA INMACULADA EN LAS CANTIGAS

Hasta aquí hemos visto textos en los que se halla implícita la idea de la concepción inmaculada de la Virgen, sin embargo Alfonso X en su obra magna no dudó en exponer de manera clara el singular privilegio mariano. Por desgracia, muchas de las cantigas que nos suministran datos acerca de este dogma se encuentran entre las últimas de la producción del *scriptorium* alfonsí, por lo que no recibieron la decoración pictórica que les correspondía y, a menudo, ni siquiera se incluyeron en el Códice de las Historias. Esto nos ha privado de conocer cómo habrían resuelto los miniaturistas los problemas que planteaba la plasmación de una doctrina teológica de tal complejidad.

Encontramos referencias a la Inmaculada en la cantiga CDXIX, dedicada a la fiesta de Santa María de Agosto, es decir, a la Asunción que se celebraba también entonces el día 15 de dicho mes. Puesto que de estos acontecimientos nada nos dicen los evangelios canónicos, el autor se inspiró en los apócrifos⁵². Sin embargo, muestra también elementos originales, como la enfermedad incurable que le sobrevino a la Virgen tras ver a su Hijo sufrir el tormento y muerte en la cruz⁵³. A grandes rasgos, relata la aparición de un ángel, que no

50. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona 1996, vol. II, pp. 131-132.

51. Este asunto también llegó a ser relativamente frecuente en los Libros de Horas, como el de Carlos V, que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "'Compassio' y 'Co-redemptio'..", o.c., pp. 30-31.

52. Encuentro concordancias con el *Libro de Juan, obispo de Tesalónica* y la *Narración del Ps. José de Arimatea*. Resulta, sin embargo, llamativo que obviase uno de los apócrifos asuncionistas que luego sería más conocido: el *Libro de San Juan Evangelista*.

53. "Assi foi que o dia que Deus morte predeu, a ssa b?eyta Madre viu quanto padeceu na cruz por nos; e logo tal pesar recebeu que a fillou quartãa, que nunca en sãou. E depois morou sempre dentr' en Jerusalem, e non vinna a ela enfermo que logu' en sãou se non partisse; mais a ela per ren non leixou a quartãa at'es que finou"; ALFONSO X, *Cantigas...*, o.c., vol. III, p. 341.

desvela su nombre, a María para anunciarle que su Hijo vendría a llevársela junto a Él al cabo de tres días, dejándole una palma como señal. Ella, tras hacer oración en el Monte de los Olivos se vistió con sus mejores galas y relató a Juan las palabras del ángel, mostrando su temor ante la intención de los judíos de quemar su cadáver. Entonces tiene lugar la milagrosa traslación de los Apóstoles, excepto Santo Tomás, que permanecerán orando en vigilia junto a Ella hasta el día señalado, en que a la hora de sexta la sala se llenó de una agradable fragancia y de gran claridad. Después de su muerte deciden enterrarla en el valle de Josafat, pero San Miguel acude para llevarse su cuerpo, junto a un gran coro angélico. Santo Tomás es testigo de la escena y obtiene de la Virgen su cinturón que, según la tradición, será depositado en el siglo IV por el emperador Arcadio en la iglesia de Calcoprateia, en Constantinopla⁵⁴. Finalmente, y gracias a esta prenda puede probar Tomás la veracidad de su relato ante Pedro y el resto de los apóstoles, que al principio dudaban de él⁵⁵.

54. WARNER, M., *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto a la Virgen María*, Madrid 1991, p. 376. Desde luego, no es el único lugar donde se veneran cinturones o fajines de la Virgen, baste recordar la famosa Cinta de Tortosa. Según la tradición, que recoge F. Villanueva, la propia Virgen se la entregó a dos monjes de esta localidad en el siglo XII, aunque las noticias más antiguas sobre ella las encuentra en dos inventarios de 1354 y 1370. También menciona que era venerada especialmente por las parturientas y que, por ello, se acostumbraba a enviar a la Corte en los embarazos reales al menos desde los tiempos de Felipe IV; VILLANUEVA, F., *Viage literario a las iglesias de España*, Madrid 1806, t. V, pp. 137-142. En realidad, lo más probable es que ésta, como otras reliquias, se obtuvieran mediante el conocido procedimiento de poner en contacto una cinta de la misma longitud con la original, que de este modo le traspasaba la santidad que la impregnaba por haber estado en contacto directo con el cuerpo de la Madre de Dios. De hecho, se convirtió en una costumbre, como demuestra el escrito de Francisco de la Torre, dirigido a la Duquesa de Frias Dña. María de Benvides, y que acompañaba una de estas cintas, que le envía para su veneración; TORRE, F. de la, *Cinta o celestial zona de la Virgen de la Cinta, feliz protectora de los partos venerada en la ciudad de Tortosa; y ofrecida, en la copia de otra, tocada con el precioso original*, s. l. 1674 [?].

55. Resulta especialmente curiosa la mención por parte de Santo Tomás a la leyenda del rey Arturo para explicar la ascensión del cuerpo de Santa María: “Santo Thomas chorando respondeu-lles adur: ‘Dized’ u a metestes; mais sei eu que nenllur achar nona podedes quant’ o Breton Artur, ca eu a vi na nuve sobir, e me chamou””; ALFONSO X, *Cantigas...*, o.c., vol. III, p. 344. La introducción de elementos relacionados con el ciclo artúrico no es nueva en las *Cantigas*, pues en el número CVIII el propio Merlín pide a la Virgen un milagro para convertir a un judío descreído. Acerca de esta cantiga véase DAVIS, W. R., “Mary and Merlin: an unusual alliance”, en *Romance notes*, XIV/1 (1972) 207-212; y especialmente CARPENTER, D. E., “A Sorcerer Defends the Virgin: Merlin in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, V (1993) 5-24. Un estudio acerca de la transmisión y

En esta cantiga encontramos dos argumentos probatorios de la creencia en la absoluta pureza de la Virgen. El primero volvemos a obtenerlo por vía indirecta, pues el propio dogma de la Asunción está íntimamente ligado al que nos ocupa. De hecho, una de las principales razones por la que se creía que la Virgen había pasado en cuerpo y alma al mundo celeste es que su carne no debía conocer la corrupción del sepulcro, puesto que ya estaba santificada desde su concepción⁵⁶. Una vez en el Paraíso sería recibida por los coros angélicos y coronada por su Hijo como Reina de los Cielos, tal y como se representa en la última miniatura de la primera cantiga, aunque en pésimo estado de conservación. El segundo argumento es ya una mención explícita a dicha purificación: “Mais a ora da sesta, direi-vo-lo que fez Deus, que foi Padr’ e Fillo desta Virgen de prez: v?o levar-II’ a alma, que el ja outra vez lle metera no corpo u a santivigou”⁵⁷. Por esta santificación podemos entender la eliminación de toda mancha, incluida la del pecado original.

Volvemos a encontrar una expresión similar en la cantiga CD-XIV, que versa acerca de la Trinidad de María. En ella se afirma: “E tant’ ouv’ ela en si omildade que dos çeos, u era sa morada, o fez deçer na sa santivigada carne comprida de toda bondade, en que el pose tan gran b?eçion e deu sa graça e dema[i]s tal don, que quantos o dem’ enfermar fazia reçebes[s]en per ela sãidade”⁵⁸. Aquí vemos cómo el autor llega a considerar que la santidad de la Virgen fue tanta que mereció, en cierto modo, que el mismo Dios se encarnase en Ella, concepto que ya encontramos en la liturgia hispánica⁵⁹, y en

presencia de las leyendas bretonas en las bibliotecas nobiliarias, la heráldica y genealogía mítica y en la onomástica peninsular en BECEIRO PITA, I., “Modas estéticas y relaciones exteriores: La difusión de los mitos artúricos en la Corona de Castilla (s. XIII-comienzos s. XVI)”, en *En la España Medieval*, 16 (1993) 135-167.

56. Esto recuerda las palabras del salmista: “Por eso se me alegra el corazón, se gozan mis entrañas y mi carne descansa serena; porque no me entregarás a la muerte, ni dejarás a tu fiel conocer la corrupción”, Sl. 16, 9-10.

57. ALFONSO X, *Cantigas...*, o.c., vol. III, p. 343.

58. *Ibidem*, vol. III, p. 335.

59. “Audi, filia, et vide, quae meruisti effici filia filii, ancilla geniti, mater Domini, gestatrix salvatoris altissimi; qui concupivit rex speciei tuae decorem, et complacuit ei in terram tuam habitaculum sibimet mundissimum prepare: proinde presta nobis; ut qui te concupiscens sibi advocavit in matrem, concupiscenciae suae opulentam largiatur dulcedinem, atque ita tuis, sancta mater, obsequiis mancipemur, dum vivimus, ut ad eum, quem genuisti, sine confusione post transitum veniamus”; PASCUAL, A., “La Inmaculada Concepción...”, o.c., p. 175.

otras cantigas, como la CCX⁶⁰. Pero a la vez, en la CDXIV menciona expresamente que Dios habría preparado a la que estaba predestinada desde el principio de los tiempos a ser su Madre santificando su carne, lo que supone de nuevo la preservación de todo pecado.

En la CCCX va aún más lejos y nos señala incluso el momento en que debió producirse esa santificación: “sempre santivigada foi des que a fez seu padre eno corpo de sa madre, u jouve des pequenynna”⁶¹. Afortunadamente, en este caso concreto sí ha llegado hasta nosotros el folio con las miniaturas, perfectamente terminadas además, aunque sin los rótulos explicativos (fig. 3). En la primera escena se representa en un plano superior a la Virgen como *regina coeli* acompañada por los cuatro evangelistas. En la parte inferior de la composición se dispone un grupo encabezado por un obispo y varios clérigos, que escuchan atentamente a una mujer ricamente vestida y tocada con la corona real sobre el velo blanco. A. Domínguez ha interpretado esta curiosa figura femenina con una imagen del rey que había quedado inacabada, a falta de pintar la cara y las manos, y fue después reconvertido en Virgen, sin tener en cuenta que María aparece ya representada en la bóveda celeste⁶². De hecho, en la última imagen se representa al monarca orando ante Santa María vestido de idéntico modo. La razón de tan extraño cambio podría estar en que a la muerte de Alfonso X fue incomprendida la audacia con la que se había retratado en las cantigas de loor o decenales. En muchas de estas composiciones el rey se presenta como trovador cantando a María rodeado por sus súbditos y, en algunos casos, como en la tercera viñeta de la cantiga LXX llega incluso a tocar el manto de la Virgen, en una familiaridad realmente inusual en el arte de la época⁶³.

60. En ella señala que el Señor se encerró en el cuerpo de la Virgen para guardarnos del demonio “e esto non fezera Deus, sse ante non visse a bondade da Virgen, que per ela comprisse quanto nos prometera, segund’ el ante disse” ALFONSO X, *Cantigas...*, o.c., vol. II, p. 262.

61. *Ibidem*, vol. III, p. 117.

62. La investigadora ve en estas imágenes un claro exponente de gibelinismo por parte de Alfonso X, que se representa manteniendo una relación directa con la divinidad, prescindiendo de intermediarios, pues como ya he dicho, entre los fieles a los que alecciona en esta miniatura figuran incluso miembros de la jerarquía eclesial; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., “Poder, ciencia y religiosidad en la miniatura de Alfonso X el Sabio. Una aproximación», en *Fragmentos*, 2 (1985) 33-46, especialmente p. 46.

63. Id., «Retratos de Alfonso X en sus manuscritos», en *Alfonso X el Sabio impulsor del arte, la cultura y el humanismo: el arpa en la Edad Media española*, Madrid 1997, pp. 95-107, en especial pp. 101-105.

En el resto de las miniaturas de la cantiga CCCX se ilustran distintos momentos de la vida de la Virgen, como su infancia en el templo (segunda viñeta), la Anunciación (tercera viñeta), la crucifixión y resurrección de su Hijo (cuarta viñeta), María como *Regina coeli* y curando a los enfermos (quinta viñeta) y, por último, al rey Sabio rogándole que le permita alcanzar el Paraíso (sexta viñeta). Resulta especialmente interesante la segunda miniatura, donde se representa a María en el templo, alimentada por cuatro ángeles. El origen de este tema lo encontramos en el *Evangelio del Pseudo-Mateo* (6, 2-3) y en el *Evangelio armenio de la infancia* (3, 1), que cuentan cómo María no compartía la comida de sus compañeras, sino que cada día recibía el pan celestial de manos de los ángeles. Sin embargo, lo habitual es que aparezca uno sólo, como se representa en las Miniaturas de las Homilías del monje Santiago de la Biblioteca Vaticana y la Biblioteca Nacional de París o en el Fresco románico de la iglesia du Vieux Pouzauges (Vendée, Bretaña), ambos del siglo XII⁶⁴. Ésta no es la única escena de las *Cantigas* que tiene por tema la infancia y juventud de la Virgen. En la número CLXXX se representa a María Vieja y Niña, en este caso bajo la forma de una doncella con un libro, símbolo de sabiduría, y con la corona de las vírgenes sobre el cabello rubio suelto⁶⁵. Por último, en la tercera miniatura de la cantiga XC se representa de un lado la educación de la Virgen en el templo entre sus compañeras, mientras, a la derecha, la vemos bordando en un interior en presencia de un hombre y un niño⁶⁶. Esto recuerda la historia de los apócrifos que narran cómo, tras los desposorios con José, fue elegida entre las demás vírgenes para hilar la escarlata y la púrpura –el material más precioso, por ser propio de la realeza–, para el velo del templo⁶⁷.

64. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano...*, o.c., vol. I, p. 175. Dicho autor identifica la imagen más antigua de este tema en una losa de mármol grabada en la iglesia de Saint Maximin (Provenza) del siglo V.

65. Así se representa también, por ejemplo, a la niña Musa en la primera miniatura de la cantiga LXXIX.

66. A Domínguez identifica la figura masculina con un sacerdote del templo; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., “Iconografía evangélica en las *Cantigas de Santa María*”, en *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry. Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700th Anniversary Year*, Nueva York 1981, pp. 53-80, especialmente pp. 57-58). Sin embargo, la presencia del niño induce a pensar en una representación de la Sagrada Familia, aunque con cautela, dada la ausencia del nimbo crucífero que debía identificarlo como Cristo si así fuera.

67. Protoevangelio de Santiago capítulos 10 y 12; Evangelio del Pseudo-Mateo 8, 5 y Evangelio armenio de la infancia 4, 8. Supuestamente, se trataría del mismo

Pero sin duda, la exposición más clara de la doctrina de la Inmaculada Concepción la hallamos en la cantiga CDXI, la primera de cuantas se dedican a las festividades de la Virgen y que versa acerca de la fiesta de la Natividad (8 de septiembre). La parte inicial explica el linaje de la Virgen basándose en las profecías de Isaías y los escritos de los evangelistas, aunque en realidad éstos tampoco recogen la historia de su nacimiento, sino que lo hace el *Protoevangelio de Santiago*. La narración alfonsí sigue este evangelio apócrifo prácticamente punto por punto: la generosidad de San Joaquín y Santa Ana y su problema de esterilidad, por el que no permitían a Joaquín entrar en el templo a presentar sus ofrendas, al ser considerada entonces como signo de maldición divina. Continúa relatando la separación de los esposos, el envío del ángel del Señor con el anuncio del nacimiento de María y el encuentro de ambos ante la Puerta Dorada. A partir de ese momento el relato se detiene en explicar con todo detalle cómo Ana “obridou seus pesares e con muitas saudes e muitos abraçares o acolheu mui leda, e pois muitos manjares lle guisou, e sa casa muy ben encortinada, na qual aquela noite, est’ é cousa sabuda, foi na b?eita Anna, a Virgen conçebuda, a que pelos prophetas nos fora prometuda ante que esto fosse mui gran sazon passada”⁶⁸. Es decir, que la concepción de la Virgen no tiene lugar en el momento del abrazo ante la Puerta Dorada, como se creyó posteriormente, sino por vía natural. De esta forma, pese a que el texto pondera la santidad de sus padres, no se hace proceder a María de una generación virginal, sino del acto carnal, que era el precisamente el que transmitía la culpa.

El texto continúa señalando cómo Dios la libró del pecado original: “E logo que foi viva no corpo de sa madre, foi quita do pecado que Adan, nosso padre, fezera per consello daquel que, pero ladre por nos levar consigo, a porta ll’ é serrada do inferno. Ca esta lle pos a serradura e abriu paraíso, que per malaventura serrou nossa madr’ Eva, que con mui gran loucura comeu daquela fruita que Deus ll’ ouve vedada”⁶⁹. Es decir, Dios la preservó de esta mancha que necesi-

velo que se rasgó por medio en el momento de la muerte de Jesús en la cruz, Mt. 27, 51; Mc. 15, 38; Lc. 23, 45. Los apócrifos mencionan también que María se encontraba realizando esta tarea cuando se le apareció el ángel hecho que, aunque no se recoge en ninguna de las anunciaciones de la miniatura alfonsí, en cierto modo la contraponen a la quinta viñeta de la cantiga CCCXX, en la que Eva aparecía hilando tras su expulsión del Paraíso.

68. ALFONSO X, *Cantigas...*, o.c., vol. III, pp. 331-332.

69. *Ibidem*, vol. III, p. 332.

riamente tendría que haber contraído, realizando así una excepción a la ley universal con aquella que ya estaba predestinada a ser su Madre, según las promesas de los profetas. De este modo se convierte en la nueva Eva, mediadora universal y socia de Cristo de la redención del género humano, tal y como se lo había anunciado el ángel a su padre Joaquín⁷⁰.

Aunque, como ya he señalado, esta cantiga no llegó a recibir decoración pictórica, pues esta labor quedó interrumpida a la muerte del rey Sabio, sí conservamos una imagen del nacimiento de María en la primera miniatura de la número LXXX. En ella vemos a Santa Ana recostada en el lecho observando a la recién nacida, que lleva en sus manos una de las dos comadronas que la habrían auxiliado en el parto⁷¹. Nótese que ya se señala la santidad de la niña por medio del nimbo, y los ricos cortinajes que adornan la habitación, en consonancia con la expresión de la cantiga CDXI, ya mencionada. La inclusión de esta escena, no justificada por el texto, sirve a los miniaturistas para resaltar la pobreza del nacimiento de Cristo, que se representa en la viñeta contigua.

En la cantiga CDXX, que es un canto de alabanza y bendición a cada uno de los pasos de la vida de la Virgen, volvemos a encontrar nuevamente enunciado el misterio: “B?eyta es, Maria, Filla, Madr’ e criada de Deus, teu Padr’ e Fillo, est’ é cousa provada. B?eyta foi a ora en que tu g?erada fuste e a ta alma de Deus santivigada, e b?eyto [o dia] en que pois fuste nada e d’ Adam o peccado quita e perdõada”⁷². La lectura de estos versos plantea un interrogante difícil de resolver: ¿se creía entonces en una santificación *in primo instanti* o, por el contrario, en el momento de su nacimiento? La número CCCXXX ahonda en esta duda, pues comienza preguntando: “Qual é a santivigada ant’ e depois que foi nada?”⁷³. Ambos textos recogen la teoría que habían expresado los teólogos denominados maculistas, encabezados por San Bernardo, que defendían que la Virgen fue santificada en el seno de Santa Ana, lo que habría santificado su natividad, pero no su concepción. Esta evidente contradicción entre ambas

70. “E se esto te digo t?es por maravilla, certãamente cree que te dará Deus filla, que o que perdeu Eva per ssa gran pecadilla cobrar-ss-á per aquesta, que será avogada entre Deus e as gentes que foren pecadores”, *Ibidem*, vol. III, p. 330.

71. En la cuarta viñeta de la cantiga LXXXIX encontramos a otra mujer en idéntica postura tras el parto, aunque con su bebé en el regazo.

72. ALFONSO X, *Cantigas...*, o.c., vol. III, p. 345.

73. *Ibidem*, vol. III, p. 165.

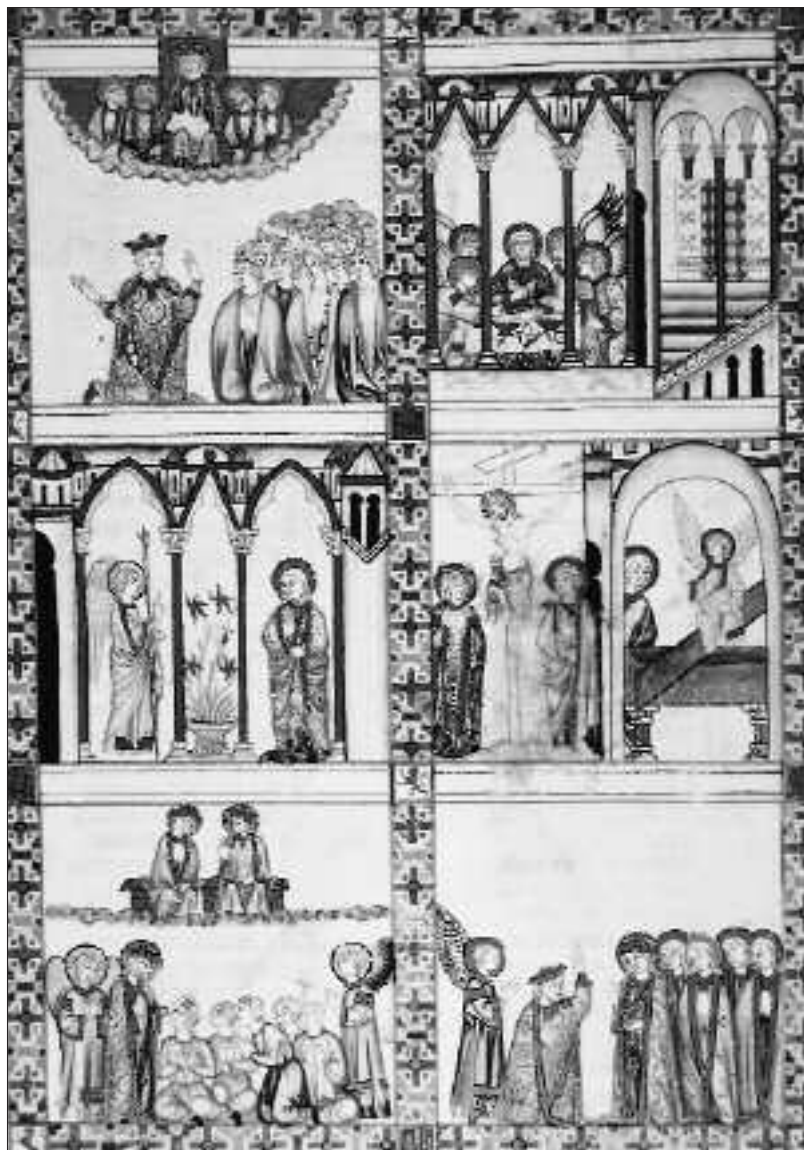


Fig. 3. Cantiga CCCX

cantigas con la número CDXI y la CCX, se debe, probablemente, a la temprana cronología en la que el rey Sabio expresó este privilegio, que aún era muy discutido y contestado en los círculos teológicos, como hemos visto.

En resumidas cuentas, a lo largo de estas páginas hemos podido comprobar la firme convicción de Alfonso X en la Inmaculada Concepción de la Virgen, expresada en sus *Cantigas de Santa María*. En esta obra se atrevió a ir aún más lejos que sus contemporáneos al exponer no sólo indirectamente, sino de forma explícita este misterio, aún sujeto a controversias, como indican algunas de sus cantigas. No podía ser de otra forma en un monarca que había querido dedicar su vida entera a trovar a la amada mística, la “Sennor das sennores”, mucho más excelsa que el resto de las damas de la tierra. Así pues, al considerar a la Virgen dueña de todas las gracias y virtudes y socia en la obra de redención de su Hijo, quiso eximirla de cualquier sombra de pecado, lo que le convierte en uno de los iniciadores del largo camino que habría de llevar a la promulgación del dogma por el papa Pío IX en la encíclica *Ineffabilis Deus*, del 8 de diciembre de 1854.