



Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder¹

Juan Carlos RUIZ SOUZA
Universidad Complutense de Madrid

A la profesora Ana Domínguez. Por su generosidad y por habernos abierto el Scriptorium de Alfonso X.

Resumen: El proyecto cultural de Alfonso X posee una clara dimensión política y muestra la visualización del nuevo poder monárquico que se genera en lo que hoy conocemos como la Génesis del Estado Moderno. Veremos los fundamentos teóricos del proyecto alfonsí, el carácter integrador de su *Estoria de España*, la exaltación monárquica presente en la Capilla Real de Sevilla, o el valor de la sabiduría como fuente de legitimidad del rey en la Corona de Castilla y León.

Palabras clave: Rodrigo Jiménez de Rada, Alfonso X el Sabio, *Estoria de España*, Capilla Real de Sevilla, Monasterio de las Huelgas de Burgos, *Bula Transitorius*, Génesis del Estado Moderno, visualización del poder.

Abstract: The cultural project of Alfonso X contained clear political dimensions and presented in visual form his concept of royal power, a concept which would give origin to what is known today as the Modern State. This article examines the theoretical basis of the project, how cultural integration is achieved in the chronicle *Estoria de España*, how tribute is paid to the monarchy in the Royal Chapel in Seville and, finally, it studies the importance of wisdom as a source of royal legitimacy in the Crown of Castile and Leon.

Key words: Rodrigo Jiménez de Rada, Alfonso X the Wise, *Estoria de España*, Royal Chapel in Seville, Monastery of Las Huelgas in Burgos, *Bula Transitorius*,

Alfonso X, hijo indudable de su tiempo, nos sigue inquietando por la envergadura intelectual y diversidad artística de sus empresas, por mucho que las relacionemos con aquellas que promovieron sus familiares Federico II Staufen o Luis IX de Francia. A lo largo de la historia hallamos genialidades que son capaces de dar un paso de gigante respecto al contexto donde se ubican, y no es extraño que se tarden siglos en descubrirse las claves de su

¹ Queremos dar las gracias a Ana Domínguez Rodríguez, a Carlos de Ayala, a Javier Martínez de Aguirre, a José Luis Senra, a Olga Pérez Monzón y a Matilde Miquel, por las conversaciones que he mantenido con todos ellos durante el desarrollo del presente manuscrito, así como por las generosas sugerencias que me han realizado en todo momento. Proyecto I+D: (HAR2009-08091)



legado. Llama la atención que según nos vamos alejando del presente y nos introducimos en el pasado nos resulte más difícil ir definiendo dichas excepcionalidades, como si todo formase parte de un engranaje perfecto y donde todo sucede siguiendo un extraño principio de necesidad². Alfonso X inicia una serie de sendas muy novedosas. Ese será nuestro objetivo en las próximas páginas. Intentaremos introducirnos en algunas de las singularidades de un rey que supone un punto de inflexión en el devenir de la historia de España y por supuesto también del arte español. La dimensión cultural de su reinado, difícilmente comparable a la de otros monarcas coetáneos, explica que se quiera seguir profundizando en su estudio, una vez que el destino ha hecho que te aproximes a él. En nuestro caso, la iniciación se produjo leyendo los importantes trabajos de Ana Domínguez³.

No es el momento de hacer ahora un recorrido historiográfico por los más importantes trabajos dedicados a las empresas artísticas de Alfonso X, parafraseando el título del clásico libro de Cómez Ramos⁴, pues nos llevaría demasiado tiempo y espacio. Nuestro punto de partida ha sido doble, por una parte la exposición *Alfonso X El Sabio*, comisariada por el profesor Bango Torviso, cuyo catálogo, gracias a los estudios y cientos de imágenes en él compilados, se ha convertido en un magnífico referente del arte de su reinado⁵; y en segundo lugar, la reciente edición de los dos volúmenes de estudios que acompañan a la edición facsimilar del Códice Rico de las Cantigas de Santa María⁶, que completan las visiones más recientes existentes sobre la dimensión artística del personaje, gracias al estudio monográfico de la obra más emblemática de su *scriptorium*.

² Véanse las sugerentes reflexiones de J. BONY, "The Génesis of Gothic: Accident or Necessity?" The third Franz Philip Memorial Lecture in the History of Art, Melbourne 1978, en *Australian Journal of Art*, 2 (1978), 17-31.

³ Entre otros: A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en Las Cantigas)", en H. BELTING (ed.), *Il medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII-secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, 1979)*, Bolonia, CLUEB, 1982, pp. 229-239. Ídem, *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*, Madrid: Edilán, 1984. Ídem, "El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio", *Alcanate*, I (1998-1999), pp. 59-84. A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, Madrid, AyN Ediciones, 2007.

⁴ R. CÓMEZ RAMOS, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1979.

⁵ I.G. BANGO TORVISO (dir.), *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición (Murcia, 2009-2010), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 2009

⁶ L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, y J.C. RUIZ SOUZA, (eds.), *Alfonso X El Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, 2 vols., Madrid: Testimonio, 2011.



Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder

Organizaremos el trabajo en tres partes. En la primera nos gustaría sondear donde estuvo el punto de partida del proyecto del rey sabio, o si se prefiere el arranque del concepto cultural alfonsí, en palabras de Márquez Villanueva⁷. Posteriormente queremos realizar una aproximación a si existe, o no, una correlación de intenciones entre la teoría de su discurso y la práctica de sus actos respecto a la visión del legado arquitectónico del pasado. Volveremos a la Capilla Real hispalense ante la importancia que esta tuvo en la creación de una nueva imagen de la monarquía. Seguiremos con el tema de la conceptualización del saber y el conocimiento como fuente de legitimación del monarca. En definitiva nos introduciremos en la visualización del poder que pone en marcha Alfonso en el contexto del denominado “fecho del imperio” que coincide con la Génesis del Estado Moderno, que de forma pionera se estaba poniendo en marcha en Castilla desde tiempos de Fernando III.

Los inicios del camino: las Navas de Tolosa y Rodrigo Jiménez de Rada

Una y otra vez hemos escrito sobre la influencia del talante que observamos en la figura del rey sabio con respecto a la del gran arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada⁸. Es como si el monarca continuase la empresa del religioso, pero con grandes avances. La victoria de las Navas de Tolosa en 1212 desencadenó unas consecuencias evidentes en lo que a la historia del arte se refiere. Tras el mencionado triunfo se inicia la elaboración del marco teórico que hizo posible la asimilación global de todo el arte de al-Andalus en la Corona de Castilla, más allá de aquellas producciones vinculadas con las ricas artes suntuarias (telas, marfiles, joyería...) capaces de superar cualquier barrera cultural por su alto valor material, o de prestigio, desde mucho tiempo antes. La asimilación aumentará en intensidad con el paso del tiempo y terminará formando parte de la identidad nacional que se elabora a lo largo del siglo XIII. A modo de ejemplo Jiménez de Rada aparece detrás de dos proyectos muy diferentes entre sí del primer tercio del siglo XIII, que nos hablan de la formación de una nueva identidad nacional en la que la diversidad cultural

⁷ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, *El concepto cultural alfonsí*, Madrid, Mapfre, 1994 (Edición revisada y aumentada, Barcelona: Edicions Bellaterra, 2004).

⁸ Aspecto que hemos tratado en J. C. RUIZ SOUZA, “Toledo entre Europa y Al-Andalus en el siglo XIII. Revolución, tradición y asimilación de las formas artísticas en la Corona de Castilla.”, *Journal of Medieval Iberian Studies*, 1/2, (2009), pp.233-271.



tiene cabida. Nos referimos a la iglesia de San Román de Toledo (fig. 1) y a la catedral de la misma ciudad. En San Román se produce un homenaje a las dos comunidades cristianas de la ciudad (la mozárabe y la de rito romano) tal como se contempla en el material de acarreo romano y visigodo de sus arquerías, en la utilización del árabe, en alusión a los mozárabes, y del latín, en referencia al rito romano, en las inscripciones que decoran el interior de la iglesia. Integración que de nuevo se produce al presentarse personajes hispanos (San Isidoro, San Leandro, o San Ildefonso) junto a otros de rito romano (San Gregorio, San Benito, San Bernardo).

La catedral por su parte es el símbolo de la europeidad que encarna el propio arzobispo Jiménez de Rada. Prelado que había estudiado en París, y que había asistido a los concilios de Letrán y Lyon. Pero a su vez, en las arquerías del triforio de la cabecera catedralicia se observan arcos polilobulados entrecruzados que remiten, o si se prefiere emulan, a las arquerías de la macsura de la mezquita omeya de Córdoba⁹.

La victoria de las Navas de Tolosa inclinó la balanza a favor de los reinos cristianos frente a un al-Andalus en desintegración. Ello posibilita que el arzobispo de Toledo Rodrigo Jiménez de Rada (1209-1247) y el rey Alfonso X (1252-1284) iniciasen la construcción del proyecto que desembocaría en la España que en gran medida hoy conocemos. Para ello fue necesario integrar los territorios de al-Andalus y diferenciar dos conceptos claves: arabización e islamización. Es decir, sería posible aceptar como propia, y como una parte más de la nueva identidad nacional, todo un legado cultural y material arabizado, o simplemente andalusí, sin necesidad de aludir a sus valores religiosos, o lo que es lo mismo, a su carácter islámico.

La victoria de 1212 abre las puertas de los grandes territorios de al-Andalus. La cuenca del Guadalquivir se irá anexionando y gestionando a lo largo de las décadas centrales del siglo XIII durante los reinados de Fernando III (1217-1252) y Alfonso X (1252-1284). Rodrigo Jiménez de Rada supo recoger y utilizar el pasado histórico que encarnaba Toledo para reformular todo un proyecto político caracterizado por la necesidad de integración de las diferentes herencias culturales que se solapaban en la ciudad y en los territorios de los reinos de Castilla y de León, unificados en una única corona a partir de 1230 bajo el cetro de Fernando III¹⁰.

⁹ Ibid.

¹⁰ Respecto a la figura de Fernando III véase la reciente publicación C. DE AYALA MARTÍNEZ Y M. RÍOS SOLANO (eds.), *Fernando III, tiempo de cruzada*, Madrid, Silex, 2012



Figura 1. San Román de Toledo, ca. 1221, año en que nace Alfonso X

Resulta sorprendente que Jiménez de Rada, el mismo obispo que recorrió Europa en 1211 en busca de ayuda para crear la cruzada que derrotaría al imperio almohade en las Navas de Tolosa, sea el mismo hombre que iniciara la integración histórica de al-Andalus en el proyecto político que él construye. En su dilatada labor cronística¹¹, junto a su célebre *Historia de rebus Hispaniae*¹², comúnmente conocida como *Historia de los Hechos de España*¹³, Jiménez de Rada realiza la interesante *Historia arabum*. Posteriormente Alfonso X elaborará su *Estoria de España*, crónica en la que se unen en un único relato las noticias de la España cristiana con aquellas procedentes de al-Andalus. No es casual que con ambos personajes comience la historiografía cristiana de dos de los edificios andalusíes más singulares: la Mezquita de Córdoba o la Giralda de Sevilla.

¹¹ P. LINEHAN, *History and the historians of medieval Spain*, Oxford, Clarendon press, 1993, 313-384. L.K. PICK, *Conflict and Coexistence. Archbishop Rodrigo and the Muslims and Jews of Medieval Spain*, The University of Michigan Press: Ann Arbor, 2004, 73-79.

¹² R. JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de Rebus Hispanie sive Historia Gotica*. ed. Juan Fernández Valverde. Turnhout, Brepols, 1987.

¹³ R. JIMÉNEZ DE RADA, *Historia de los hechos de España*, J. Fernández Valverde, ed., Madrid, Alianza Editorial, 1989.



Con acierto Adeline Rucquoi nos recuerda que Rodrigo Jiménez de Rada fue el personaje de conexión entre los ambientes culturales de los dos reyes sabios de la Baja Edad Media hispana: Sancho VI el sabio de Navarra y Alfonso X el sabio de Castilla y León¹⁴.

Alfonso X y la arquitectura: entre el pasado y el presente, teoría y práctica

Hemos insistido en varias ocasiones sobre la utilización de los testigos arquitectónicos del pasado que a modo de reliquia dan fiabilidad al discurso histórico desarrollado en el *scriptorium* alfonsí. En su *Estoria de España*, y sin olvidarnos de los problemas existentes respecto a su finalización¹⁵, se mencionan y recuerdan grandes hitos arquitectónicos y artísticos del pasado y del Mediterráneo en su conjunto. Aparece lógicamente la Antigüedad: el templo de Salomón¹⁶; el templo de Esculapio de Cartago¹⁷; la Biblioteca de Alejandría¹⁸, el monumento funerario de Julio César en Roma¹⁹, la Domus Áurea de Nerón²⁰, el traslado del Zeus de Olimpia a Roma²¹, la columna de Trajano en los mercados del mismo emperador²², el Panteón de Roma²³ y su conversión en iglesia²⁴, las diferentes termas y teatros de la Ciudad Eterna, su coliseo, las murallas romanas de Inglaterra²⁵. No faltan tampoco los lugares santos del mundo musulmán, caso de la Kaaba en la Meca²⁶ y de la mezquita del profeta en Medina²⁷.

14 A. RUCQUOI, “El Rey Sabio: cultura y poder en la monarquía medieval castellana”, en L. HERNANDO GARRIDO (coord.), *Repoblación y reconquista*, Actas del III Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, septiembre de 1991, Madrid, 1993, 77-88.

15 I. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, “La transmisión textual de la “Estoria de España” y de las principales “crónicas” de ella derivadas”, en I. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ (ed.), *Alfonso X El Sabio y las crónicas de España*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2000, pp. 219-260.

16 R. MENÉNDEZ-PIDAL (ed.), *Primera Crónica General de España*, (Tercera reimpresión de la edic. de Ramón Menéndez Pidal con estudio de Diego Catalán), Madrid: Gredos, 1977, cap.117.

17 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 56.

18 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 106.

19 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.120.

20 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.172.

21 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.166.

22 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 195.

23 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.188.

24 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.479.

25 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 243.

26 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.483.

27 MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.485.



Respecto a España, se habla de cómo al llegar Hércules a Sevilla “*puso allí seys pilares de piedra muy grandes, e puso en somo una muy grand tabla de mármol escripta de grandes letras que dizien assi: aquí será poblada la grand cibdat; y en somo puso una ymagen de piedra, e tenie la una mano contra orient, e tenie escripto en la palma: fasta aquí llego Hercules...*” Imagen que sin duda nos recuerda a la miniatura que aparece en la misma *Estoria de España*²⁸. Protagonismo especial cobra la Torre de Hércules de La Coruña, citada en varias ocasiones. Se recuerda su construcción por Hércules²⁹ y Espan, un sobrino suyo³⁰, su deterioro y la rotura del espejo que la coronaba³¹ y de su renovación en tiempo de los romanos³². En este caso debemos recordar su imagen, igualmente pintada en el mismo códice³³. Aparece igualmente el acueducto de Segovia “*muy maravillosa obra pora adozir ell agua al cibdat*”³⁴, que en este caso encontramos representado en la cantiga n.º CVII del Códice Rico de El Escorial. Aparecen otros edificios, como las dos torres que hubo en Toledo antes de la llegada de los romanos, donde después se construyó la iglesia de San Román y el Alcázar³⁵. Se recuerda el puente romano de Lérida “*de canto con un arco muy grand que cogie este rio todo, e aun en el yuierno quando uinien las aguas grandes*”³⁶, y por supuesto el de Alcántara (fig. 2) mandado construir por Trajano³⁷.

Al hablarse del reino visigodo de Toledo se recuerda: la fundación de Recópolis por Leovigildo³⁸, cómo Sisebuto “*començo a cimetar la iglesia de sancta Locadia de Toledo de muy buena obra*”³⁹; la celebración por parte de Sisenando de un concilio en la iglesia de Santa Leocadia del alcázar de Toledo⁴⁰, distinta a la Santa Leocadia del Arrabal⁴¹; la iglesia de San Pedro y San Pablo en el interior del palacio real toledano⁴²; la de San Pedro a las afueras de la ciudad donde también se celebraban concilios⁴³. Especial protagonismo adquiere Bamba cuya

²⁸ Real Biblioteca de El Escorial, Mss. Y-I-2, fol. 5r.

²⁹ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.7.

³⁰ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.9.

³¹ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 14.

³² MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.116.

³³ Real Biblioteca del El Escoria, Mss. Y-I-2, fol. 4v.

³⁴ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.9.

³⁵ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 11.

³⁶ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.96.

³⁷ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 193.

³⁸ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 470.

³⁹ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 490.

⁴⁰ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 498.

⁴¹ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 544.

⁴² MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.507, 543.

⁴³ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 548.



Figura 2. Puente romano de Alcantara.

unción tuvo lugar en la iglesia mayor de la ciudad⁴⁴, e igualmente se recuerda su intervención en las murallas y puertas de la misma, sobre las que dispuso “*noblezas piedras mármoles llanas en que fizo escriuir uiosos que son mucho apuestos et bien dictados en latin et en gramatiga...*”⁴⁵.

Pero si hay algo realmente novedoso, es encontrar en un mismo discurso la alabanza a la labor arquitectónica de los reyes asturianos, Alfonso II o Ramiro I, y con igual admiración, las obras que los emires cordobeses llevan a cabo en la capital omeya (caso de su puente⁴⁶). Se relata el inicio de la Mezquita de Córdoba por Abd al-Rahman I (fig. 3), quien “*començo de labrar la mezquita de Cordoua et de afforalezerla mucho mas que non era; e tan grand femencia metio en labrarla, que fizo que puiasse de obra et de fremosura todas otras mezquitas que eran en la tierra; pero no la pudo ell acabar en su uida, mas su fijo Yssem la acabo...*”⁴⁷,

⁴⁴ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.513.

⁴⁵ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.526.

⁴⁶ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.573.

⁴⁷ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 603.



Figura 3. Mezquita de Córdoba, primera etapa, S.VIII

incluso se retoma la noticia, de las crónicas árabes, al decirse como “*fizo Yssem ende una mezquita en ell alcaçar. Después fizo otrosi muchas otras mezquitas (...), et renouo las otras que eran fechas. (...) Este Yssen fizo la puente de Cordoua; et tan gran femencia metio ell en fazerla, que el mismo por si andaua et estaua con con los maestros et con los obreros, et ayudaua a echar la filada*”⁴⁸. A renglón seguido se introducen las noticias de las crónicas asturianas y se cantan las obras artísticas de Alfonso II: iglesias ovetenses de Santa María, San Tirso o del Salvador⁴⁹, o la Cruz de los Ángeles⁵⁰. Igualmente se recuerdan las intervenciones de Ramiro en el monte del Naranco⁵¹(fig. 4). Posteriormente se dice como “*...fizo Aberrahmen –Abd al-Rahman II– losar et estrar de piedra todas las calles de Cordoua, et traer por cannos de plomo agua de la sierra a la uilla, de guisa que nasçierse cerca la mezquita mayor et*

⁴⁸ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 610.

⁴⁹ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 614.

⁵⁰ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap.616.

⁵¹ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 634.



en ell alcaçar et en otros logares por la ciudad do el uio que conuinié”⁵². Y por supuesto no se olvida la crónica al recordar en Compostela como Alfonso III “fizo la iglesia de Sant Yague toda de piedra taiada con pilares de mármol, ca antes desto de tierra era fecha”⁵³ y después “mando fazer sobrel cuerpo de sant Yague una capiella de muy fermosa obra”⁵⁴. El mismo monarca astur aparece tras la construcción de San Salvador de Zamora entre muchas otras obras. Tampoco se pasa por alto la destrucción de Córdoba y de Madinat al-Zahra en el siglo XI⁵⁵.

No es novedoso que se hable de arquitectura o que se escriba de los escenarios míticos de la Antigüedad y de la monarquía hispana, pero el esfuerzo de convergencia logrado en la *Estoria de España* es digno de mentar. Equipara a un mismo nivel las realizaciones romanas, visigodas, omeyas, asturianas o almohades. Es consciente que el presente de España (S.XIII) se ha forjado de forma integrada por un rico pasado donde no hubo uniformidad cultural. Alfonso X comprende que él da esa uniformidad a la Historia que él recoge. Nos deja claro que la *Estoria de España* forma parte de una historia más amplia, hemos visto que introduce edificios lejanos de las fronteras hispanas. Al fin y al cabo en el *scriptorium* del monarca se elabora también la conocida *General Estoria*, de carácter universal, en la que se intenta realizar un texto en el que se combinan la historia bíblica y la historia pagana en un mismo relato narrativo⁵⁶.

Fuera del marco teórico, cuando estudiamos materialmente las empresas artísticas auspiciadas durante el reinado del rey Sabio, nos enfrentamos ante polos que a simple vista podrían resultar antagónicos o sencillamente contradictorios. Se comprueba que el espíritu de la *Estoria de España* se pone en práctica. De nuevo se confirma la amplitud de miras y la convergencia de soluciones de muy diversas raíces. Las grandes catedrales del gótico clásico (Toledo, Burgos, León, Burgo de Osma, etc.) continúan su construcción con las formas francesas⁵⁷, y por otra parte el emblemático monasterio de las Huelgas de Burgos, empresa gótica fundada por Alfonso VIII, ve su finalización constructiva hacia 1275 gracias a la utilización pionera de la técnica de la yesería andalusí en Castilla, con

⁵² MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 637.

⁵³ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 369.

⁵⁴ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 660.

⁵⁵ MENÉNDEZ-PIDAL 1977, cap. 769.

⁵⁶ I. FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, “Alfonso X y la historiografía”, en I.G. Bango Torviso (dir.) *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición (Murcia 2009-2010), Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja del Mediterráneo, 2009, 376-385.

⁵⁷ G. PALOMO FERNÁNDEZ, “De la introducción del nuevo lenguaje a la eclosión del gótico clásico”, en G. PALOMO FERNÁNDEZ, *La Catedral de Cuenca en el contexto de las grandes canterías catedralicias castellanas de la Baja Edad Media*, II vols., Cuenca, Diputación de Cuenca, 2002, I:45-84.



Figura 4. Santa María del Naranco



Figura 5. Yeserías del Claustro de San Fernando, ca. 1275. Huelgas de Burgos.

la intención de crear toda una escenografía funeraria que remite al extraordinario mundo de las ricas telas andalusíes⁵⁸ (fig. 5). A partir de ese momento comienza una de las aventuras más fascinantes del arte bajomedieval castellano, como fue la de incorporar la técnica de la yesería decorativa andalusí en todo tipo de construcciones durante los siglos siguientes. En las Huelgas se utilizan las yeserías decorativas para decorar principalmente techos (fig. 6), algo inusual por otra parte en al-Andalus, en donde lo que predominan son las armaduras de madera, con la intención de simular que los ámbitos monásticos del locutorio y de las galerías del claustro de San Fernando, estaban entoldados con las más ricas telas islámicas, similares a las que aparecen en las mortajas, forros y capas de los regios ataúdes allí presentes. Una empresa similar y de semejante envergadura, sencillamente no se conoce en ningún otro lugar, y menos aún en el interior de un monasterio cisterciense. Dicha empresa artística, o si se prefiere escenografía regio-funeraria, está muy vinculada al entorno del monarca, debido a que su hermana Berenguela, a la sazón señora de las Huelgas, impulsó la finalización del cenobio cisterciense en momentos esenciales para el rey, como fue la muerte de su heredero, Fernando de la Cerda en Ciudad Real en 1275. Príncipe que será enterrado en el monasterio burgalés.

Llama la atención la intervención del propio monarca en la conservación decidida de la gran Mezquita de Córdoba, tanto de su interior como de su entorno inmediato⁵⁹, y por otra parte no duda en reformar con formas góticas

⁵⁸ G. PALOMO FERNÁNDEZ y J.C. RUIZ SOUZA, “Nuevas hipótesis sobre las Huelgas de Burgos. Escenografía funeraria de Alfonso X para un proyecto inacabado de Alfonso VIII y Leonor Plantagenêt”, *Goya*, 316-317, (2007), pp. 21-44.

⁵⁹ M. NIETO CUMPLIDO, M., et alii., *La Mezquita de Córdoba, empeño universal*, Córdoba 1973, doc. 677, p.134. y S. CALVO CAPILLA, “El entorno de la mezquita aljama de Córdoba antes y después



Figura 6. Locutorio de las Huelgas de Burgos, ca. 1275

el gran palacio almohade del Patio de Crucero de Sevilla (figs. 7 y 8) para su propia utilización⁶⁰. A la vez exporta e introduce el arte almohade en el citado monasterio de las Huelgas, tal como se estudia en sus capillas de la Asunción (fig. 9) y del Salvador, o en las yaserías que cubren el gran locutorio monástico (fig. 10) que comunica solemnemente el ámbito primigenio del convento “Las Claustrellas” con el gran claustro de San Fernando⁶¹.

de la conquista cristiana”, en E. CARRERO y D. RICO (eds.), *Catedral y ciudad medieval en la Península Ibérica*, Murcia, Nausicaa, 2005, 9-34, esp.20-21.

⁶⁰ A. ALMAGRO GORBEA, “El Patio del Crucero del Alcázar de Sevilla”, *Al-Qantara*, XX, pp. 331-376.

⁶¹ Asunto que hemos tratado en J.C. RUIZ SOUZA, “Paisajes arquitectónicos del reinado de Alfonso X. Las Cantigas, Sevilla y el proyecto integrador del Rey Sabio” en L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y J.C. RUIZ SOUZA (eds.), *Alfonso X El Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid: Testimonio, 2011, vol.II, 561-602.



Figura 7. Palacio gótico del Alcázar de Sevilla. S. XIII



Figura 8. A. Almagro Gorbea.
Patio del Crucero del Alcázar
de Sevilla. Intervención del
S.XIII de Alfonso X.



Figura 9. Capilla de la Asunción, ca. 1275. Huelgas de Burgos.

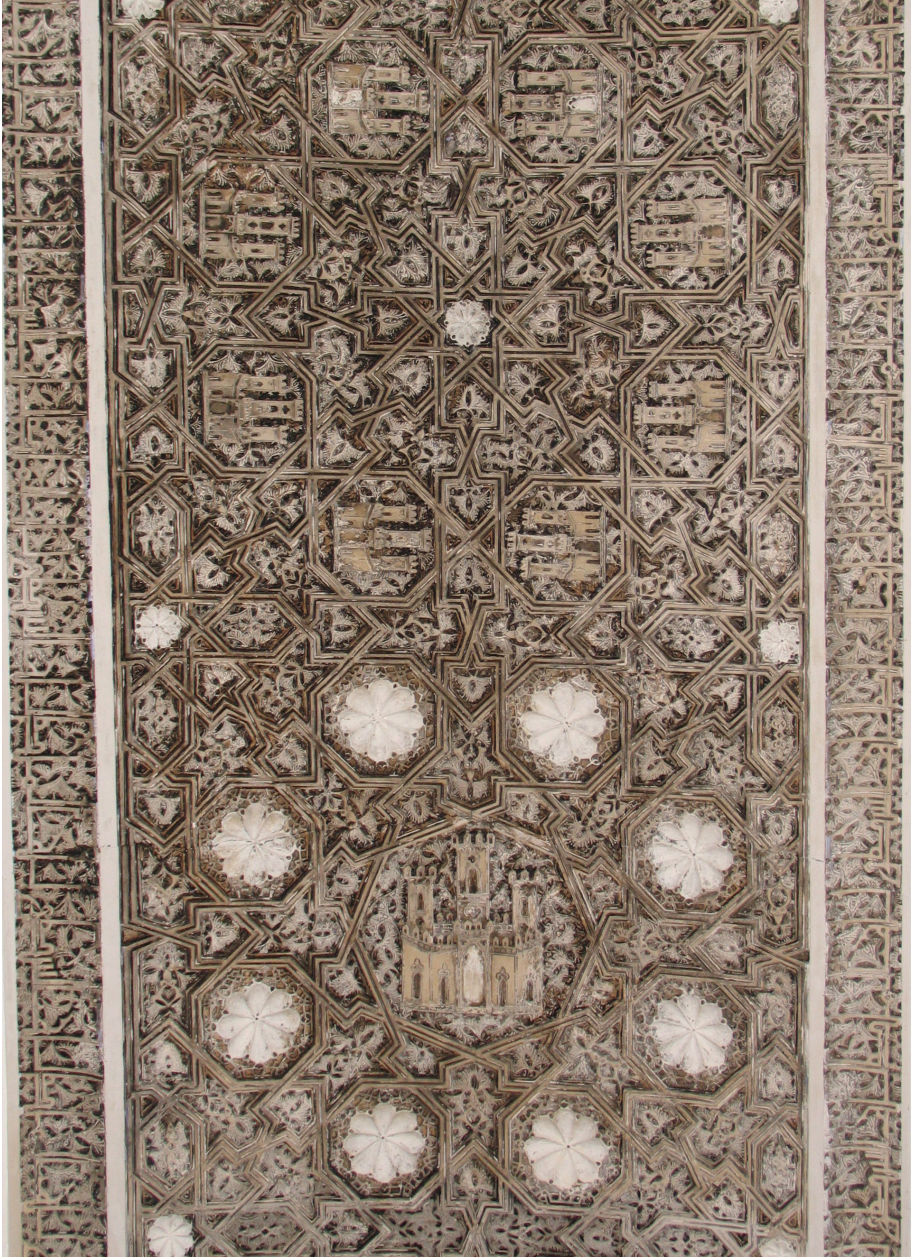


Figura 10. Techo del locutorio de las Huelgas de Burgos, 1275.



Política y visualización del poder. La *Bula Transiturus* y la Capilla Real de Sevilla⁶²

Las aspiraciones imperiales de Alfonso X se insertan dentro de un contexto de rivalidad entre el papado y la monarquía. Alfonso, al ser hijo de Beatriz de Suabia, tenía derechos legítimos para reivindicar la corona imperial. Se produce el denominado “fecho del Imperio” dentro del contexto gibelino que se estaba viviendo en la Italia de la segunda mitad del siglo XIII⁶³. El papado no estaba dispuesto a claudicar y utilizaría las armas que tenía a su alcance para no perder su preminencia en la escala de poderes frente a cualquier emperador. No es de extrañar que en dicho conflicto Urbano IV promulgue en 1264 la *Bula Transiturus*, que comúnmente conocemos como la elevación del Cuerpo de Cristo y el inicio de la denominada fiesta del *Corpus Christi*⁶⁴. La exaltación eucarística encarnada en dicha bula tiene una dimensión política que a nadie escapa. Desde el papado se intenta resolver cualquier duda respecto a la jerarquía de los poderes de la época. Ningún poder temporal podría quedar por encima de un papado que promueve la mencionada festividad, y menos aún por encima del propio Cristo enarbolado y elevado por la Iglesia y el sumo pontífice. La trascendencia de dicha bula en lo que a la historia del arte se refiere es enorme. Es el exponente máximo de todo un proceso encaminado a la visualización de

⁶² Queremos iniciar este apartado agradeciendo en primer lugar al Maestro Mayor de la Catedral de Sevilla, D. Alfonso Jiménez Martín, el envío que nos hizo, en el trascurso de la corrección de este trabajo, de la publicación por él dirigida *La Capilla Real*. XIX Edición AVLA HERNAN RVIZ, Sevilla 25 y 26 de octubre 2012, Sevilla: Catedral de Sevilla, 2012. Libro en el que se recogen siete trabajos de importantes especialistas en la fundación regia, donde se estudian: la reciente excavación realizada (Georgina Aguilar Camacho), el Archivo de la Capilla Real (Isabel Fernández Ferrín), su devenir histórico en el mundo contemporáneo (M.^a del Valle Gómez de Terreros Guardiola), su transición histórica entre la mezquita y la obra gótica (Álvaro Jiménez Sancho), su estudio pormenorizado a lo largo de la Edad Media (Teresa Laguna Paúl), y durante la Moderna (Alfredo J. Morales Martínez). Estudios precedidos por la introducción de Alfonso Jiménez. Obra que a día de hoy es la más completa y la que mejor estudia la Capilla Real hispalense.

⁶³ Véase una magnífica introducción al reinado, en donde se citan además los más recientes trabajos, en C. DE AYALA MARTÍNEZ, “El reinado de Alfonso X: la síntesis de una época”, en L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ y J.C. RUIZ SOUZA (eds.), *Alfonso X El Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Madrid: Testimonio, 2011, vol.II, 19-42. Para el tema de la proyección exterior del reinado esp. 30-38.

⁶⁴ Véase la introducción que sobre el tema realiza M.^aV. HERRÁEZ ORTEGA, “Orfebrería y liturgia en la Baja Edad Media. El programa iconográfico de la custodia procesional de Córdoba”, en *Anales de Historia del Arte*, n.º 4 (Vol. dedicado al Homenaje al prof. Dr. D. José María de Azcárate), (1994), 383-392.



la liturgia y a la postre del poder. Como muy bien definió hace años Caroline Bruzelius, se consagra el paso entre oír y ver⁶⁵.

Aunque son muchos los proyectos alfonsíes que han llegado hasta nuestros días, desgraciadamente no conservamos uno que debió tener un singular significado. Nos referimos a la Capilla Real de Sevilla, en la que Alfonso X recibiría sepultura junto a sus padres Fernando III y Beatriz de Suabia. Fundación muy bien estudiada de forma global, entre otros, por Javier Martínez de Aguirre⁶⁶, Alfonso Jiménez⁶⁷ y muy especialmente por Teresa Laguna, a quien debemos la investigación más amplia y reciente de su etapa medieval⁶⁸. Debemos reconocer que poco a poco nos vamos convenciendo de la posibilidad de que la Capilla Real medieval anterior a la construcción de la obra gótica pudiera presentar una superficie inusual y mayor respecto a la que presentan otras fundaciones regias y funerarias bajomedievales. A pesar de ello, queremos detenernos una vez más en el tema de la amplitud de dicha fundación que nosotros seguimos considerando

⁶⁵ C. A. BRUZELIUS, "Hearing is believing: Clarissan Architecture, ca.1213-1340", *Gesta*, XXX/2, 1992, pp. 83-91. En este trabajo la autora se centra en los siglos XIII y XIV, en una serie de edificios en los que hay que solucionar la comunicación, no sólo acústica, sino también visual, entre el presbiterio y los coros de las monjas, tras la importancia que tenía poder observar durante la liturgia la elevación del Santísimo.

⁶⁶ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE "La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: La Capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)", *Archivo Español de Arte*, nº 270, (1995), pp. 111-129.

⁶⁷ A. JIMÉNEZ MARTÍN, *Cartografía de la Montaña Hueca. Notas sobre los planos históricos de la Catedral de Sevilla*, Sevilla 1997. Estudia la reconversión de la mezquita en catedral, el repartimiento de sus espacios, y la construcción del nuevo templo iniciado en el siglo XV.

⁶⁸ T. LAGUNA PAÚL, "La Capilla de los reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona Castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional" en I.G. BANGO TORVISO (comisario), *Maravillas de la España Medieval. Tesoro Sagrado y Monarquía*, Madrid 2001, Vol.I, 235-249. Véase también: T. LAGUNA PAÚL, "La aljama cristianizada. Memoria de la Catedral de Santa María de Sevilla", *Metropolis totius hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*. Sevilla, 1998, pp.41-71. Ídem, "Si el nuestro cuerpo fuere enterrado en Sevilla. Alfonso X y la Capilla de los Reyes", en I.G. BANGO TORVISO (dir.), *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición (Murcia, 2009-2010), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 2009, 116-129. Las conclusiones y reflexiones de todas sus investigaciones las encontramos en su reciente trabajo T. LAGUNA PAÚL "Una capilla mía que dicen de los Reyes. Memoria de la Capilla Real de la catedral mudéjar de Santa María de Sevilla" en A. JIMÉNEZ MARTÍN (dir), *La Capilla Real*. XIX Edición AVLA HERNAN RVIZ. Sevilla 25 y 26 de octubre de 2012, Sevilla: Catedral de Sevilla, 2012, 175-234. En este magnífico estudio Teresa Laguna aborda de forma extensa el tema de la fundación de la Capilla Real, así como de su dotación, construcción y funcionamiento, los numerosos privilegios con los que contó, e igualmente se introduce en el tema de las esculturas de los monarcas, el significado de las iconografías, etc. Trata el tema del primer lugar de enterramiento de Fernando III así como su posterior traslado a la capilla funeraria y las reformas sucesivas que se fueron produciendo a lo largo de la Edad Media. Sin duda debe considerarse este trabajo como el punto de partida de todo estudio centrado en la Capilla Real hispalense en época medieval.



Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder

de un tamaño algo menor respecto a la gran superficie que la mayor parte de estudiosos le conceden. Es un tema muy interesante. Buena parte de las fuentes escritas que utilizamos son muy posteriores respecto a la propia destrucción de la fundación alfonsí. Por otra parte, cuando leemos los datos que en el siglo XIV nos transmite el canciller Pero López de Ayala, testigo excepcional de la construcción de la capilla funeraria de Pedro I en la misma catedral hispalense, y que sin duda vio la creada por Alfonso X, nos hace considerar, o si se prefiere especular, que la capilla fundada por el rey sabio sería más pequeña y, por lo tanto, más acorde a las capillas funerarias típicas de la Baja Edad Media, tal como expusimos hace años⁶⁹.

Espinosa de los Monteros, en 1635, al tratar la repartición que hizo Alfonso X de la mezquita, escribe: *La parte del Oriente hacia la Torre hizo Capilla Real, dexando franco passo al rededor della, para que se penetrase la vista por todas partes, cercandola de rejas de hierro*⁷⁰.

Martínez de Aguirre deja abierto el problema de la extensión de dicha capilla, prefiriendo no inclinarse por ninguna hipótesis en particular⁷¹. Alfonso Jiménez Martín, en cambio, toma todos los datos posibles para poder llegar a una conclusión reflexionada sobre su tamaño. Es muy importante la descripción que elabora el mismo Espinosa de los Monteros sobre el plano realizado de la catedral aljama antes de su derribo⁷². Veamos que dice dicho texto:

*Quando el Dean y el Cabildo defta muy fanta Iglesia, ordenaron de hazer esta infigne Fábrica, que oy tiene este famoso Templo. Dieron orden al artífice maefro, que antes que derribafe el edificio antiguo (que es del que agora vamos tratando) hizieffe una planta para por ella boluer a poner en su lugar los Altares, Capillas, y entierros, que auía en esta Santa Iglefia. Con lo qual fe boluió a poner cada cosa en su lugar quanto fue pofsible: quando fe acabó el nueuo edificio. El dibuxo se hizo en forma quadrada en dos pieles, por lo qual fe llamó, la Quadra. **En la vna estaua dibuxada la Capilla Real, y en la otra estaua dibuxada la Iglefia con sus Capillas.** Estos dibuxos eran de tanta estimación, que aficionaron al Rey Don Felipe Segundo, quando los vido enesta ciudad, que fe los lleuó, y los puso en la librería mano escripta de san Lorenzo el Real⁷³.*

⁶⁹ J. C. RUIZ SOUZA, "Capillas Reales funerarias catedralicias de Castilla y León. Nuevas hipótesis interpretativas de las catedrales de Sevilla, Córdoba y Toledo", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 18 (2006), 9-29.

⁷⁰ P. ESPINOSA DE LOS MONTEROS, *Teatro de la Santa Iglesia Metropolitana de Sevilla, Primada antigua de las Españas*, Sevilla 1635, fol. 12vto.

⁷¹ J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE 1995, 113. "Ignoramos su extensión. Pudo ser pequeña como la capilla real de Córdoba, quizá con una extensión que ocupara en total unos nueve tramos en tres naves de la antigua sala de oración islámica, aunque nada desmiente una hipotética amplitud mayor...".

⁷² Plano que se supone desapareció en el incendio del Alcázar de Madrid de 1734.

⁷³ P. ESPINOSA DE LOS MONTEROS 1635, fols. 13vto. y 14rto. Texto al que también alude Alfonso Jiménez en su argumentación (A. JIMÉNEZ 1997, 17).



Alfonso Jiménez interpreta que sólo se trataría de un único dibujo realizado en las dos pieles, que al unir las se obtendría un esquema completo del edificio⁷⁴. Por esto mismo en una de ellas estaría la parte que se correspondería con la Capilla Real, como dice Espinosa de los Monteros, mientras que en la otra se dibujaría la otra mitad del edificio. Es decir, nos encontraríamos con una Capilla Real muy grande, que ocuparía buena parte de la mitad oriental de la mezquita, quedando un corredor a su alrededor, como también decía el mismo autor del siglo XVII⁷⁵.

Respecto a lo de las dos pieles y el dibujo del edificio, no vemos impedimento en pensar que pudieran ser sencillamente dos dibujos a escala diferente, al fin y al cabo habla de “*dibuxos*” en plural. Espinosa de los Monteros, como hemos visto, escribe: “*En la vna estaua dibuxada la Capilla Real, y en la otra estaua dibuxada la Iglesia con fus capillas.*” ¿Por qué no sopesar que ante la importancia, simbolismo y significado de la Capilla Real, donde estaban enterrados los míticos monarcas Fernando III y Alfonso X, no se prefirió dibujarla en una de las pieles a una escala mayor frente a otro dibujo, que ocuparía la otra piel y donde se esbozaría la totalidad del templo con sus diferentes capillas y altares?

Tanto en Toledo como en Córdoba las capillas reales eran espacios muy reducidos vinculados con el presbiterio. Ello hace que nos extrañe la solución de una fundación de gran tamaño en Sevilla, y más cuando la fundación de Alfonso X fue la primera Capilla Real funeraria creada en la zona del presbiterio de una catedral, lo que de alguna manera la tuvo que convertir en punto de partida y en referente obligado de las fundaciones posteriores de Toledo y Córdoba. Nuestras dudas continúan al ver como aparece dicha fundación referenciada en la documentación que alude a la Capilla Real de Pedro I creada en la misma catedral sevillana. Documentación muy próxima a la de su construcción, ya que nos referimos a los textos del canciller Pero López de Ayala y al testamento del propio monarca.

López de Ayala, cronista del rey don Pedro, al relatar los hechos de 1362 nos habla de la existencia de la Capilla Real fundada por este soberano. En dicha fecha el monarca hizo reconocer a María de Padilla como su legítima esposa, tras su fallecimiento el año anterior. Tras conseguirlo, don Pedro mandó traer su cuerpo a la capital del Guadalquivir desde el palentino convento de clarisas de Astudillo, fundado por ella misma. Sus restos fueron depositados en la “Capilla de los Reyes”, hasta que el monarca concluyó la suya propia, tal como relata la crónica:

⁷⁴ A. JIMÉNEZ MARTÍN 1997, 31.

⁷⁵ Véase la planta que presenta A. JIMÉNEZ MARTÍN 1997, 147, fig.3, en la que muestra la extensión que tendría según su hipótesis la Capilla Real.



Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder

*...e traxieron su cuerpo muy honradamente a Sevilla, así como de Reyna, e soterraronle en la capilla de los Reyes, que es en la iglesia de Sancta Maria de la dicha cibdad, fasta que el Rey fizo facer otra capilla cerca de aquella capilla de los Reyes, muy fermosa, do fue el dicho cuerpo después enterrado.*⁷⁶

La crónica es muy explícita y no deja lugar a dudas, ya que no cabe confusión posible con la capilla de Fernando III y Alfonso X, al diferenciar ambas perfectamente y al ubicarla en su proximidad. Este último dato nos hace pensar que ambas fundaciones se ubicarían cerca del muro oriental de la antigua sala de oración de la mezquita.

De ser muy grande la capilla de Alfonso X, en parte carecería de sentido la afirmación de que la de Pedro I estuviera cerca de ella. Vimos como P. Espinosa de los Monteros ubicaba la Capilla Real del S.XIII en “*la parte de Oriente hazia la torre (la Giralda)*”. Es curioso que haga referencia a la torre, ya que de este modo está especificando más aún la ubicación de la fundación real. De haber tenido una gran amplitud, dicha puntualización no tendría, tal vez, demasiado sentido. Además, el propio Espinosa escribía que se podía deambular por todo su alrededor, permitiendo las rejas la visualización de su interior: ¿No estaría Alfonso X utilizando algún espacio significativo de la mezquita almohade, al igual que sucedería después en el ejemplo de Córdoba?

En Sevilla se iniciaba un camino nuevo en lo que a los enterramientos reales se refiere. Por primera vez asistimos a la privatización de un presbiterio catedralicio⁷⁷, en Capilla Real, para la ubicación de las sepulturas regias. Anteriormente lo habitual era la construcción de panteones en recintos monásticos, y cuando se trataba de una iglesia catedralicia, los cuerpos de los sepulcros de los reyes se disponían en lugares muy secundarios respecto al presbiterio, tal como sucedía en las sedes episcopales de León, Santiago de Compostela o Toledo⁷⁸. Junto a dicha cualidad debía ser impresionante contemplar la escultura de los reyes sedentes, bajo un baldaquino. Es decir “en silla”, utilizando la expresión que se utiliza en la Baja Edad Media, para definir al soberano en su imagen de máxima exaltación de poder. Pero además, no olvidemos que dichas esculturas estaban en alto. Ciertamente podríamos recordar las galerías de reyes bíblicos dispuestos en las fachadas principales de las catedrales góticas, pero

⁷⁶ PERO LÓPEZ DE AYALA, *Crónica del Rey don Pedro*, en C. ROSELL (ed.), *Crónica de los Reyes de Castilla*, B.A.E, vol. 66, Madrid 1953, año de 1362, cap.VII.

⁷⁷ Proyecto que se inserta en el proceso de creación de espacios privilegiados para enterramiento. I. G. BANGO TORVISO “El espacio para enterramientos privilegiados en la arquitectura medieval española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 4, 1992, pp.93-132.

⁷⁸ Aspectos tratados en la introducción de J. C. RUIZ SOUZA 2006, 9-11.



semejante exaltación de reyes contemporáneos al siglo XIII, no la conocemos. Los cuerpos de los reyes se encontrarían, muy presumiblemente, igualmente en alto, como poco desde finales del siglo XIII tras las obras realizadas por Sancho IV⁷⁹. Fórmula que se repetirá en gran medida después en la capilla real de Córdoba fundada en 1371 por Enrique II para disponer el enterramiento de su padre y de su abuelo, es decir, de Alfonso XI y Fernando IV respectivamente⁸⁰. Pero López de Ayala aclara que los cuerpos de los reyes estaban en la parte alta de la capilla cordobesa, en la cual junto a la inscripción fundacional de la misma se hallaba un retrato del propio Enrique II, aunque en esta ocasión de rodillas ante una imagen de la Virgen⁸¹. Ayala, al relatarnos la guerra existente en 1362 entre el rey don Pedro y el rey Bermejo de Granada nos refiere la llegada de guerreros de otros reinos peninsulares y de diversos países europeos en ayuda del monarca cristiano. Entre otros acudió un alto dignatario de la Casa del Rey de Aragón, llamado Pedro de Xerica, que murió en la batalla. Dice el Canciller:

*E mandose enterrar Don Pedro de Xerica a los pies del Rey don Alfonso, e así yace hoy en Córdoba en una capilla de yuso a la capilla do yace el Rey Don Alfonso. E como quier que estonce el cuerpo del Rey Don Alfonso aun estaba en Sevilla, empero siempre era voluntad del Rey Don Pedro de le enterrar en Córdoba, segund que lo el mandara: e por tanto fue enterrado el cuerpo de Don Pedro de Xerica en Córdoba, e despues fue allí levado el cuerpo de Rey Don Alfonso ...*⁸²

La fundación cordobesa se completaría con un friso de bustos de reyes castellanos tal como apuntó Laguna Paúl⁸³. En definitiva asistimos a la exaltación de la imagen regia en su lugar de enterramiento, tanto en Sevilla como en Córdoba.

La escenografía de las esculturas de los reyes entronizados (Fernando III⁸⁴, Beatriz de Suabia y Alfonso X) en la capilla real sevillana debería ponerse en

⁷⁹ T. LAGUNA PAÚL 2012, especialmente 205-207. La profesora Laguna Paúl nos ilustra paso a paso la génesis y paulatina transformación de la capilla, desde la sepultura que debió tener Fernando III a las reformas de Sancho IV.

⁸⁰ J. C. RUIZ SOUZA 2006, 21.

⁸¹ *Ibid.*, 18.

⁸² PERO LÓPEZ DE AYALA, *Crónica del Rey don Pedro*, C. ROSELL (ed.), *Crónica de los Reyes de Castilla*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. 66, Madrid 1953, Año treceno (1362), cap. III.

⁸³ T. LAGUNA PAÚL, "Dos fragmentos en busca de autor y una fecha equívoca. Alonso Martínez, pintor en Córdoba a mediados del siglo XIV, y las pinturas de la capilla de Villaviciosa.", *Laboratorio de Arte*, 18 (2005), 73-87, esp. 80-82.

⁸⁴ La escultura sedente de Fernando III es la que más ha interesado a la historiografía, sobre todo por aparecer supuestamente representada en la cantiga 292 del Códice de Florencia:



Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder

relación con la leyenda que hacia 1265 se elabora respecto al Cid Campeador⁸⁵. Nos referimos a la imagen que se recoge en la propia *Estoria de España* respecto a la disposición del cadáver del Cid en San Pedro de Cardeña, como si de un nuevo Carlomagno se tratase. En dicho contexto, a lo largo del último tercio del siglo XIII, se produce la intervención en numerosas sepulturas y panteones regios, con la intención de elaborar una nueva imagen de la monarquía y su linaje⁸⁶, tanto por Alfonso X como por su sucesor Sancho IV⁸⁷. Será en este mismo ambiente del último tercio del siglo XIII cuando debamos fijar el inicio de las galerías de reyes, como la que todo hace pensar que Alfonso X proyectó en el Alcázar de Segovia, lo que no impide que fuera reformada en reinados posteriores⁸⁸.

LAGUNA PAÚL 2012, 191-195; R. SÁNCHEZ AMEIJERAS, "La fortuna sevillana del códice florentino de las Cantigas: tumbas, textos e imágenes", *Quintana* 1, (2002), pp. 257-273; R. ALONSO ÁLVAREZ, "De Carlomagno al Cid: la memoria de Fernando III en la Capilla Real de Sevilla", *Fernando III y su tiempo (1201-1252)*, Ávila, Fundación Sánchez Albornoz, 2003, pp. 471-505; R. ALONSO ÁLVAREZ, "Los enterramientos de los reyes de León y Castilla hasta Sancho IV", *e-Spania*, [en red], 3/2007, pp. 2-14,

⁸⁵ C. SMITH, "Historiadores de Cardeña", en AA.VV. *Studia in honorem prof. M. de Riquer*, II, Barcelona, Quaderns Crema, 1987, 433-452. Relación ya establecida por T. LAGUNA PAÚL 2009, 125; 2012, 194; y por R. ALONSO ÁLVAREZ 2003.

⁸⁶ Al respecto son fundamentales los trabajos de O. Pérez Monzón, quien demuestra cómo se inician los cambios de la imagen regia, en sentido amplio (retratos, heráldica, ceremonial, etc.), desde tiempos del reinado de Alfonso VIII. Imagen que va denotando los cambios en las relaciones de poder que experimenta la monarquía respecto al resto de poderes (eclesiásticos o nobiliarios). O. PÉREZ MONZÓN, "Iconografía y poder real en Castilla. Las imágenes de Alfonso VIII", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XIV (2002), pp. 19-41. Ídem, "La dimensión artística de las relaciones de conflicto", en J.M. NIETO SORIA, *La monarquía como conflicto en la Corona castellano-leonesa (c. 1230-1504)*, Madrid, Silex 2006, 547-620. Ídem, "Quando rey perdemos nunq[ue] a bien nos fallamos. La muerte del rey en la Castilla del siglo XIII", *Archivo Español de Arte*, LXXX, 320 (2007), pp. 379-394. Ídem, "Heráldica versus imagen", en Isidro G. BANGO TORVISO (dir.), *Alfonso X el Sabio*, Catálogo de la exposición (Murcia, 2009-2010), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 2009, pp. 94-101. Ídem, "Ceremonias regias en la Castilla Medieval. A propósito del llamado *Libro de la Coronación de los Reyes de Castilla y Aragón*", *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 332 (2010), pp. 317-334.

⁸⁷ Es obligado citar aquí el importante trabajo de F. GUTIÉRREZ BAÑOS, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Burgos, Junta de Castilla y León, 1997. Trabajo en el que se puede ver la importancia que tuvo para el rey la intervención en los panteones de la monarquía, pp. 143-199.

⁸⁸ M.A. CASTILLO OREJA, "Imagen del rey, símbolos de la monarquía y divisas de los reinos: de las series de linajes de la Baja Edad Media a las galerías de retratos del Renacimiento", *Galería de Reyes y de Damas del Salon de Embajadores, Alcázar de Sevilla*, Madrid, BBVA, 2002, 1-39. D. NOGALES RINCÓN, "Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)" *En la España Medieval*, (2006) Anejo I, 81-112, esp. 83-86. I. HERNÁNDEZ, "El Alcázar en tiempos de la dinastía trastámara", AA.VV. *El Alcázar de Segovia. Bicentenario 1808-2008*, Segovia, Patronato del Alcázar, 2010, 95-112, esp. 104.



Permítasenos la siguiente licencia. A modo de conclusión de este apartado, siempre que pensamos en la capilla real de Sevilla, con los reyes sedentes en alto, nos viene a la memoria la capilla real de Nápoles en San Giovanni a Carbonara, donde todavía hoy se conservan las esculturas de los reyes sentados en el presbiterio de la iglesia dentro de un complejo y escenográfico sepulcro, en el que se representan a Juana II de Anjou y su hermano Ladislao I entronizados en alto y bajo el yacente. Sepulcro realizado en la primera mitad del siglo XV, tras la muerte de Ladislao en 1414⁸⁹ (fig. 11). Ciertamente ni la cronología, ni la geografía, ni las formas tienen relación alguna con el caso hispalense, si bien ambos ejemplos demuestran la sacralización de la monarquía, que una y otra vez rivaliza en sus pretensiones con las autoridades eclesiásticas.

Conceptualización y visualización del conocimiento: Rey Sabio y Cristo Logos

El siglo XIII es esencial en la conceptualización y visualización del conocimiento. Posiblemente no se produzca ningún planteamiento completamente nuevo, a diferencia de lo que sí sucederá en el siglo XVII con la revolución científica y *El Método* de Descartes. En el siglo XIII se solapan personalidades esenciales del conocimiento y la filosofía bajomedieval. Junto a la escolástica de Tomás de Aquino (1224-1274), que tanto bebe en el racionalismo aristotélico de Averroes, nos hallamos ante los planteamientos enciclopedistas de los *Especiosos* del también dominico Vicente de Beauvais (1190-1264), cuya obra se convierte en una fuente esencial de la iconografía de la Baja Edad Media. Junto a ellos no debemos olvidar al franciscano mallorquín Ramón Llull (1232-1315)⁹⁰, que aunque más joven que los anteriores forma parte indisoluble de los nuevos planteamientos que sobre el tema del conocimiento y su valoración se producen en la segunda mitad del siglo XIII.

Desde antiguo existía una identificación de la divinidad con el logos (razonamiento, palabra meditada, sabiduría). Se produce la propia identificación de Cristo con el logos, la ciencia, o la sabiduría. San Jerónimo en su comentario al primero de los Salmos al referirse a los textos apocalípticos *El Reino de*

⁸⁹ E. DI NICOLA, "Arquitectura del siglo XV en Campania", en E. MIRA y A. ZARAGOZÁ CATALÁN (coms.), *Una arquitectura gótica mediterránea*, 2 vols., Valencia, Generalitat Valenciana, 2003, II: 99-114, esp. 103-105. Sobre el sepulcro: http://it.wikipedia.org/wiki/Monumento_funebre_a_re_Ladislao

⁹⁰ Una introducción a la vida y obra de Llull puede verse en: L. BADÍA y A. BONNER, *Ramón Llull: Vida, pensamiento y obra literaria*, Barcelona, 1993.



Figura 11. Nápoles, San Giovanni a Carbonara, sepulcro de Ladislao I y Juana II, S.XV.

Dios es Luz y Vida (Ap. 22, 1-5) y en particular a *El río de agua de la vida* (Ap. 22,1) escribe sobre detalles interesantes. La Trinidad se asimila claramente con la luz, después habla del cordero y el trono, y bajo él, brota la fuente de la vida⁹¹. En el centro de la disposición jerónima se encontraría el trono del cordero místico, donde se encuentra la morada del Rey –Cristo–. Junto a los comentados elementos (trono de Dios, cordero místico y río de agua de vida), se halla otra de las claves esenciales de la visión de la Jerusalén Celeste, es decir, la existencia del árbol de la vida, que daba doce frutos, en el centro de la ciudad (Ap. 22). San Jerónimo se detiene largo y tendido en el tema del árbol. En su mismo comentario al primero de los salmos habla del árbol de la ciencia, de la sabiduría y de la verdad –connotaciones que llegarán a tener un enorme desarrollo en las obras de Lull–, existente en el Paraíso y en la Jerusalén Celeste, árbol de la ciencia que asimila al propio Cristo⁹².

⁹¹ *Tratado de San Jerónimo sobre el Libro de los Salmos. Serie primera*, en *Obras completas de San Jerónimo*, I, *Obras Homieléticas*, traducción, introducción y notas de M. MARCOS CELESTINO, Madrid: BAC, 1999, Vol. 593, comentario al Salmo I, p.128.

⁹² *Tratado de San Jerónimo sobre el Libro de los Salmos. Serie primera*, op.cit. pp.125-127.



No tenemos noticia alguna que vincule a Llull con Alfonso X, a pesar de la estrecha relación que mantuvo con Jaime II de Mallorca a lo largo del último tercio del siglo XIII y primeros años de la centuria siguiente. Jaime II era hermano de Violante de Aragón, y por lo tanto cuñado del rey sabio. Aunque no se puedan establecer conexiones concretas, sí parece lógico considerar que los intelectuales de la época, tengan puntos en común. Llull, siguiendo el modelo escalar del neoplatonismo de Plotino de Alejandría, diseña lo que se conoce como “la vía del amor”, desde el conocimiento de la naturaleza en su conjunto (ciencia), a la fe y a la unión última con Dios (vía unitiva). Vía del amor que tantos puntos en común mantiene respecto al sufismo islámico. Una vía ascendente y descendente perfectamente reflexionada y basada en la intuición que surge de la experiencia, de la observación y del estudio, que permitiría a la postre conocer las reglas generales y últimas, es decir las estructuras físico-matemáticas de la creación en su conjunto. Su enseñanza sistematiza el paso de la observación sensible a la conceptualización científica y netamente intelectual; de lo concreto al valor numérico que subyace en el cálculo, el álgebra o la física; el siguiente paso es llegar a la luz de Dios. Obras de Llull como *El Árbol de la ciencia*, el *Libro del ascenso y descenso del entendimiento*, entre muchas otras, nos enseñan su *Ars Magna*, esas aludidas vías escalares ascendentes y descendentes, desde lo particular a lo general, y desde lo general a lo universal, y viceversa. El *Libro del Ascenso y descenso del entendimiento*, parte del estudio de la “piedra”, y culmina o finaliza en la “Trinidad”. La torpe manipulación que se ha producido de sus planteamientos científico-filosóficos, a los que se ha vinculado con el ocultismo o la magia, o simplemente con lo irracional⁹³, ha ocasionado la distorsión, el desdén o sencillamente la incomprensión y olvido de su legado por buena parte de la historiografía tal como llamó la atención el historiador del arte George Kubler respecto a la dimensión intelectual del mallorquín y su valoración en el siglo XVI⁹⁴. Sería muy simplista, desde el racionalismo positivista de la sociedad actual, reducir todo eso que hoy conocemos como “hermetismo” con algo sencillamente exotérico, oculto, o irracional carente de toda lógica.

Las obras de Llull escritas en lo principal a lo largo del último tercio del siglo XIII y primeros años del XIV, presentan a la ciencia y al estudio como el camino que lleva al hombre hasta la propia esencia divina del Creador, que a la postre permite fundirse con él. Ante dicho planteamiento se comprende

⁹³ F. DOMÍNGUEZ REBOIRAS, “La recepción del pensamiento luliano en la Península Ibérica hasta el siglo XIX. Un intento de síntesis”, *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, XV (2010), pp.361-385. Ello ha ocasionado el olvido de la trascendencia de los postulados lulianos en la ciencia en general, desde la física a la medicina.

⁹⁴ G. KUBLER, *La obra del Escorial*, Madrid, Alianza, 1983, pp.182-183.



Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder

la importancia del lulismo en los movimientos místicos de la Baja Edad Media y del Mundo Moderno. Por otra parte en su obra se observa igualmente un conocimiento de primera mano del mundo islámico que conoce bastante bien gracias a sus viajes y al manejo del árabe.

No son pocos los puntos de relación existentes entre las obras de Llull y las del *scriptorium* de Alfonso X, sin duda fruto de las propias coordenadas sapienciales del siglo XIII, y de contextos en donde la frontera con el Islam quedaba muy cercana. Alfonso X estaría en esos estadios más elevados de las escalas de Llull y participaría de la propia esencia de Dios y de Cristo. También podríamos recordar el tema de la Inmaculada Concepción de María, defendido por el también franciscano Juan Duns Scoto (1266-1308), al igual que Llull. Tema que sin duda también compartía el propio Alfonso⁹⁵.

La sabiduría será por ello fuente de legitimidad de reyes y gobernantes, cristianos y musulmanes. Adeline Rucquoi en un importante trabajo planteado en gran medida desde el derecho canónico medieval, evidencia el tema respecto a la figura de Alfonso X, al convertirse la sabiduría en el elemento esencial de su legitimidad, poder y preminencia⁹⁶.

No podemos dejar de recordar, aunque la relación sea sencillamente visual, y sin duda algo atrevida, las imágenes en las que Alfonso X aparece centrando una composición en el momento de máxima creación intelectual (pensar, enseñar, dictar, legislar...), con las representaciones de Cristo-Logos en el centro compositivo de un sinfín de sarcófagos cristianos tardorromanos, en el momento de hablar, enseñar o de dar la ley. Al fin y al cabo, su tío, Federico II Staufen se presenta como la imagen del Cristo-Logos⁹⁷.

Alfonso X: imagen y *scriptorium* entre “el fecho del imperio” y la Génesis del Estado Moderno

La riqueza de miras y la versatilidad de los proyectos alfonsíes crecen al aproximarnos a los famosos códices producidos en su *scriptorium* en donde encontramos ciencia, derecho, juegos, poesía, historia, leyendas, héroes míticos de la antigüedad, cristianos, musulmanes y judíos. En sus manuscritos podemos

⁹⁵ Sobre el tema de María y su devoción por parte del monarca véase: I.G. BANGO TORVISO, *La abridera de Allariz. El imaginario de la Virgen en la sociedad hispana del siglo XIII*, Murcia, Caja Mediterráneo, 2010.

⁹⁶ A. RUCQUOI, “El Rey Sabio: cultura y poder en la monarquía medieval castellana”, en L. HERNANDO GARRIDO (coord.), *Repoblación y reconquista*, Actas del III Curso de Cultura Medieval, Aguilar de Campoo, septiembre de 1991, Madrid, 1993, 77-88.

⁹⁷ M. MACCONI, “Frederic II I la imatge sacra del poder”, *L’Avenç*, 195 (1995), pp. 34-37.



encontrar a Cristo y a la Virgen, pero también a Aristóteles o al propio Hércules, y lógicamente a Salomón, rey sabio del Antiguo Testamento con el que se identifica el propio Alfonso⁹⁸.

Resulta hasta cierto punto inquietante comprobar hasta qué extremo en un libro dedicado a la Virgen, como es el *Códice Rico* de El Escorial, sea el propio rey el que aparezca en las dos primeras imágenes del manuscrito, que además se contemplan a la vez al encontrarse en los folios 4vto y 5rto. Manuscrito en donde el monarca aparece a la misma escala que el propio Cristo o la Virgen, o, mejor dicho, ellos se presentan completamente humanizados, avanzando temas recurrentes de la *devotio moderna* de los siglos siguientes. Así, veremos cómo Alfonso se comunica de forma directa e íntima con la Virgen, llora ante Cristo atado a la columna (fig. 12) o cuida personalmente de sus relicarios⁹⁹.

En las *Partidas* se presenta el espejo de la sociedad que Alfonso dirige como rey¹⁰⁰. En ellas se escribe de todo con gran detalle: el repartimiento del botín de guerra, los oficios de los hombres, las relaciones entre cristianos, judíos y musulmanes, sobre los excesos en el vestir y en el llorar, sobre la familia real, el clero... Totalidad de asuntos que igualmente observamos en el sinfín de viñetas del ya citado *Códice Rico* de las cantigas. Cantigas en las que también tiene cabida la música de raíz andalusí, tal como explica el profesor Ferreira¹⁰¹.

¿Cómo debemos enfrentarnos ante semejante versatilidad que rompe por completo cualquier paradigma de estudio surgido de la teoría de los estilos?

Para ir terminando, nos gustaría reflexionar un momento respecto a las representaciones del rey sabio en sus manuscritos. Aunque seguramente se nos olvide alguna, su imagen aparece con gran protagonismo una y otra vez¹⁰²,

⁹⁸ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "El *Officium Salomonis* de Carlos V en el Monasterio de El Escorial. Alfonso X y el planeta Sol. Absolutismo monárquico y hermetismo", *Reales Sitios*, XXII, 83 (1985), pp. 11-28.

⁹⁹ I.G. BANGO TORVISO, "La vida del monarca en imágenes", en I.G. BANGO TORVISO (dir.), *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición (Murcia, 2009-2010), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 2009, 194-199, especialmente el apartado dedicado a "La piedad del monarca". Véase también al respecto el estudio I.G. BANGO TORVISO, *La abridera de Allariz. El imaginario de la Virgen en la sociedad hispana del siglo XIII*, Murcia, Caja Mediterráneo, 2010. Libro en el que se introduce en todo el tema de la devoción regia.

¹⁰⁰ Sobre este asunto es de gran utilidad J. MONTOYA MARTÍNEZ, "El libro-espejo" en J. MONTOYA MARTÍNEZ, *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, Madrid, Silex, 2005, 123-144.

¹⁰¹ M. P. FERREIRA "Rondeau and Virelai: The Music of Andalus and the *Cantigas de Santa Maria*", *Plainsong & Medieval Music*, 13/2 (2004), pp. 127-140.

¹⁰² I.G. BANGO TORVISO, "Nos, *Don Alfonso, mandamos fazer*", en I.G. BANGO TORVISO (dir.), *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición (Murcia, 2009-2010), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 2009, 202-207



Figura 12. Códice Rico, Cantiga L, (Escorial T.I.1. fol. 74v.)

muchas de ellas en el inicio de la obra. Vemos al monarca en el *Libro del ajedrez*, el *Libro de los dados*, el *Libro de las tablas*, el *Libro de las formas e imágenes que están en los cielos*, la *Estoria de España*, la *General Estoria*, y casi siempre en el primer folio, donde se marca la autoría del manuscrito¹⁰³. El protagonismo de Alfonso es

¹⁰³ Aunque se ha especulado sobre la denominación de estas imágenes (autoría, presentación, preliminar), creemos que por encima de cualquier apreciación debe tenerse en cuenta el concepto de autoría, y autoridad, (en lo intelectual y en lo político) que sin duda estaban presentes en el scriptorium alfonsí. Entre otros véase: J. MONTAYA MARTÍNEZ, "El concepto de autor en Alfonso X", en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco*, Vol. II, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp.455-462. P. KLEIN, "Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons des Weisen von Kastilien und León (1252-1284): Die illustration der *Cantigas*", en K. CLAUSBERG et al., *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, Giessen, Anabas, 1981, pp.169-212. A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ Y P. TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, Madrid: AyN



indiscutible. Respecto a sus retratos en los códices de las cantigas (Códice Rico y Cantigas de los Músicos) sucede lo mismo, y tal como se comentó más arriba, el rey aparece a la misma escala que los personajes sagrados, tal como sucede en la primera imagen del llamado códice florentino de las cantigas¹⁰⁴. En la *Primera Partida* conservada en la British Library, en el fol. 1v. aparece Alfonso X como legislador y vicario de Dios¹⁰⁵. En ambas imágenes se representa a Dios, entre nubes en la primera, y a través de su mano en la segunda. Las miniaturas de esta obra legislativa son posiblemente las primeras y más antiguas que conservamos del *scriptorium* alfonsí¹⁰⁶. No queremos olvidar lo que sucede en el libro del *Primer Lapidario*¹⁰⁷, obra que igualmente se encuentra entre las más antiguas del *scriptorium*. En su primer folio, a diferencia de todo lo comentado hasta ahora, el protagonismo no se lo lleva el rey, quien de nuevo aparece en un gesto de enseñar. En esta ocasión será Aristóteles el que presida el inicio del folio en una bella composición. El maestro de Alejandro Magno aparece dentro de una rica arquitectura gótica. Está sentado en una catedra desde la que enseña a un nutrido grupo de hombres. Bajo dicha imagen, y a una escala menor, aparece Alfonso X en una clara desventaja jerárquica respecto al filósofo griego (fig. 13). De nuevo es un guiño que hace el rey a la cultura clásica, al igual que vimos en la *Estoria de España* con la alusión a los edificios antiguos, o en la *General Estoria*, al introducirse el devenir de los pueblos paganos. Aristóteles es un referente continuo de la cultura global de occidente, cristiana y musulmana, y en al-Andalus su presencia se rastrea desde los omeyas a los nazaríes¹⁰⁸.

En los manuscritos siguientes nada parece estar por encima de un rey que piensa, crea, legisla y enseña a su corte y a su pueblo. Su inspiración, sólo a él

Ediciones, 2007, 57-96. L.FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, “Este livro, com’achei, fez á onr’e á loor da Virgen Santa María. El proyecto de las Cantigas de Santa María en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”, en L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, y J.C. RUIZ SOUZA, (eds.), *Alfonso X El Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, 2 vols., Madrid: Testimonio, 2011, II: 43-78, esp. 55-60. Respecto al sentido político del concepto de autoridad y su imagen artística véase M. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, “*Non avemos mayor sobre nos en lo temporal: Alfonso X y la imagen de autoridad*”, *Temas Medievales*, 3 (1993), pp.29-48.

¹⁰⁴ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (Ms. B.R.20).

¹⁰⁵ A. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Retratos de Alfonso X el Sabio en la *Primera Partida* (British Library, Add. Ms. 20.787). Iconografía y cronología”, *Alcanate*, VI (2008-2009), pp.239-251.

¹⁰⁶ Ibid.

¹⁰⁷ Real Biblioteca de El Escorial, h.I.15.

¹⁰⁸ Resultan sorprendentes las noticias existentes al respecto en la Córdoba omeya tal como ha estudiado Susana Calvo Capilla, a quien agradecemos la lectura de su estudio en prensa. S. CALVO CAPILLA, “Images and knowledge of classical antiquity in the palace of Madinat al-Zahra (Córdoba, 10th century): its role in the construction of the caliphal legitimacy” (en prensa en *Muqarnas*).



Figura 13. Primer Lapidario, Aristóteles y abajo Alfonso X (Escorial, h.I.15., f.1r.)

pertenece, y a diferencia de tantos ejemplos de imágenes de siglos precedentes, no vemos a la divinidad, implícita o explícitamente, otorgando al rey Alfonso su sabiduría; ni siquiera aparecen signos anicónicos, como podría ser sencillamente una cruz, o la mano de Dios, en alguna parte de la composición en la que aparece el rey en el momento de pensar, crear o enseñar. ¿Es sencillamente una casualidad? Creemos que no.

Alfonso X proclama su legitimidad y su linaje, al ser ambos de origen antiguo y remoto, que se remontan a la propia fundación de España por



Hércules. Ni siquiera el Papa puede llegar tan lejos en su legitimidad. En la primera partida conservada en Londres, se conservan varias viñetas que van ilustrando el contenido del texto. Al tratarse el tema de los patronos y las iglesias (título XV), se explican los pasos de reclamación con los que cuenta el patrono en caso de que sus derechos no puedan cumplirse respecto a su fundación. En última instancia podría acudir al propio papa, si bien no es él el que aparece en la viñeta, pues su puesto ha sido suplantado por el rey¹⁰⁹, quien a la postre está en la cima de la jerarquía eclesiástica. Posiblemente todo se deba al ambiente político-cultural que rodeó al denominado “fecho del imperio”, con el consiguiente enfrentamiento entre el papado y las aspiraciones supranacionales de Alfonso X.

La presencia de un monarca en obras manuscritas vinculadas a su patrocinio no es algo ni mucho menos novedoso, y podríamos remontarnos a varios siglos antes, y recordar entre otras las famosas imágenes de los manuscritos alto-medievales otónidas; o las representaciones del mismo siglo XIII de Federico II Staufen y de Luis IX de Francia, ambos pertenecientes a la familia del rey sabio. Lo que sí resulta sorprendente es el gran número de veces que Alfonso X se muestra. Da igual la temática del manuscrito (legal, religioso, científico, histórico, ocio) para que aparezca el rey. De nuevo parece que está jugando con conceptos que se adelantan, en parte, a su época, como son los de la propiedad intelectual, el culto al autor o la fama, que siempre acompañan a todo megalómano. Hay otro detalle que nos llama la atención. Algunas de las empresas artísticas vinculadas con el monarca hoy se ven finalizadas o sencillamente continuadas en tiempos de Sancho IV. A pesar del enfrentamiento que sin duda existió entre ambos, Sancho no parece generar ninguna “*damnatio memoriae*” respecto al legado de su padre, a diferencia de lo que si sucederá décadas después entre Enrique II y su hermanastro Pedro I, tras la muerte de este en 1369. Sancho IV recoge la herencia, sigue obsesionado por el tema de la legitimidad, y traslada el centro político-intelectual de la capital hispalense a Toledo, con el fin de razones históricas que ya supo ver Jiménez de Rada; y por ello, no dudará en privatizar el presbiterio de la catedral primada para fundar su capilla funeraria, que igualmente estaría en alto. Catedral en la que no debemos olvidar se encontraba enterrado Alfonso VII, “el emperador”. Es muy interesante observar el interés que en las últimas décadas está recibiendo por parte de la historiografía el ambiente cultural desarrollado en Toledo durante el reinado de Sancho IV y

¹⁰⁹ I.G. BANGO TORVISO, “La iglesia y sus derechos en imágenes”, en I.G. BANGO TORVISO (dir.), *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición (Murcia, 2009-2010), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 2009, p. 652.



Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder

María de Molina. Seguramente la prematura desaparición del monarca, seguido por la compleja minoría y corto reinado de su hijo Fernando IV, continuado por la no menos complicada minoría de Alfonso XI¹¹⁰, no permitió el desarrollo completo del proyecto toledano que en tantos puntos continuaría el puesto en marcha en Sevilla; si bien, no es menos cierto, que los estudios que igualmente se están elaborando respecto a María de Molina, nos están permitiendo vislumbrar el alcance de lo que fue un gran proyecto cultural truncado¹¹¹. Alfonso XI en el *Ordenamiento de Alcalá de Henares* de 1348 retoma el espíritu de las *Partidas* alfonsíes, y su hijo Pedro I hace lo propio en las Cortes de Valladolid de 1351. Resulta curioso observar la representación de Alfonso XI rodeado de Sabios, al igual que su bisabuelo, en un *Ordenamiento de Alcalá*, (Ms. Z-III-9 fol. VI^{vo} de la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial) (fig. 14), o a su abuela, María de Molina, en similar iconografía rodeada de religiosas en su sepulcro de las Huelgas Reales de Valladolid (fig. 15). Aunque hay una diferencia notable, pues Alfonso XI y María de Molina no centran la composición, tal como sí sucede en la mayor parte de las imágenes de Alfonso X, al aparecer presentado como una imagen sagrada, tal como apuntábamos más arriba, al tratar el tema de Cristo-Logos (fig. 16).

En varios actos de Pedro I encontramos concomitancias con actuaciones del rey sabio. Vuelve a Sevilla, donde interviene decididamente en su alcázar, y a través de su arquitectura observamos una preocupación por la historia global de Hispania, tal como estamos estudiando en otro trabajo. El gran sabio tunecino autor de la *Muqqadima*, Ibn Jaldún, alaba al monarca castellano, y relata como este quiso atraerlo a su corte¹¹². López de Ayala escribe sobre la relación

¹¹⁰ En este ambiente cultural resulta de gran interés R.M. RODRÍGUEZ PORTO, “María de Molina y la Educación de Alfonso XI: la *Semblanzas de Reyes* del Ms. 7415 de la Biblioteca Nacional”, *Quintana*, 5 (2006), pp. 219-231

¹¹¹ Agradezco a José Manuel Lucía Megías las orientaciones que me ha realizado sobre este tema. A modo de punto de partida contamos en lo artístico con el trabajo de F. GUTIÉRREZ BAÑOS 1997, y en lo literario con F. GÓMEZ REDONDO, *La Prosa del siglo XIV*, Barcelona, Ediciones Júcar, 1994; F. GÓMEZ REDONDO, “La Corte de Sancho IV (1284-1295)” en F. GÓMEZ REDONDO, *La creación de discurso prosístico: el entramado cortesano*. Historia de la prosa castellana, I, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 853-1092, F. GÓMEZ REDONDO, “De Fernando IV a Alfonso XI (1295-1350): El triunfo del Molinismo” en F. GÓMEZ REDONDO, *El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Historia de la Prosa Castellana, II, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 1225-1770, C. ALVAR Y J.M. LUCÍA MEGÍAS (eds), *La Literatura en la época de Sancho IV*, Actas del Congreso Internacional, Alcalá de Henares 21-24 de febrero de 1994, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

¹¹² A. CHEDDADI, “A propos d’une ambassade d’Ibn Khaldun auprès de Pierre le Cruel”, *Hesperis-Tamuda*, 20-21, (1982-83), 5-23.



Figura 14.
 Alfonso XI
 con seis sabios.
*Ordenamiento de
 Alcalá*. Ms. Z-III-9,
 Real Biblioteca
 del Monasterio
 de San Lorenzo
 de El Escorial.
 Folio VIv

existente entre don Pedro y el gran sabio-intelectual nazarí Ibn al-Jatib¹¹³. El rey cruel igualmente crea una capilla funeraria en la catedral hispalense como ya se ha comentado más arriba. Si Alfonso X se preocupaba por la conservación de la Mezquita de Córdoba, Pedro I hará lo mismo respecto a la Giralda, al disponer su restauración en su testamento¹¹⁴. Demasiados puntos en común entre dos reyes que son acusados por el mismo pecado, el de no haber escuchado a sus nobles, tal como relatan las crónicas de sus respectivos reinados¹¹⁵. Todo parece cambiar a partir de Enrique de Trastámara. Posiblemente deberíamos atrevernos a estudiar dentro de un mismo discurso, el de la *Génesis del Estado Moderno*, el conjunto de reinados que desde Fernando III se suceden hasta Pedro I. Reinados en donde se comprendió que la promoción de la cultura formaba parte de las regalías legitimadoras del monarca. Periodo en el que se avanza en la

¹¹³ Caso de la Crónica de Pedro I elaborada por el Canciller Pero López de Ayala (cap. XXII –año1367–, cap. III –1369–). En ella el canciller habla de los buenos consejos que Ibn al-Jatib dio al rey castellano, *apud* A.M. AL-ABBADI, *El Reino de Granada en la época de Muhammad V*, Madrid 1973, pp. 70-71

¹¹⁴ “E mando para reparar la torre de Sancta María de Sevilla tres mil doblas doro Castellanas. Pedro I, ”Testamento del Rey Don Pedro de Castilla”, *Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid 1953, vol.66, pág.594.

¹¹⁵ Respecto a Alfonso X: *Crónica de Alfonso X*, esp. caps.XXIII, XXXIX y XL. (*Crónica de los Reyes de Castilla*, B.A.E., vol.66, Madrid, 1953), respecto a Pedro I vid. nota anterior.



Figura 15.
Sepulcro de
María de
Molina en las
Huelgas de
Valladolid.
Siglo XIV



Figura 16. Códice Rico, fol.5r RBME Ms. T-I-1



creación de una nueva imagen de la monarquía y en el nacimiento de un nuevo palacio real especializado¹¹⁶ fruto de una mayor concentración de poder en las manos del rey. La dimensión cultural de Alfonso X ha creado un hito historiográfico de tal calibre que, a su vez, ha generado una frontera historiográfica casi insalvable. Frontera que ha desenfocado en gran medida el contexto histórico, previo y posterior, que rodea al rey sabio.

Conclusión: Vocación universal y visual del proyecto alfonsí

Un balance global como el anteriormente expuesto respecto a Alfonso X no se encuentra en ningún otro lugar de Europa. Ni Luis IX de Francia ni el gran Federico II de Sicilia fueron capaces de poner en marcha tantas y tan variadas empresas artísticas. Si tuviéramos que utilizar un sustantivo que definiera el proyecto global del rey Sabio es el de la universalidad que acompaña al “fecho del imperio”. Posiblemente aquí se explique que la *Estoria de España* fuese abandonada por el *scriptorium* regio, mientras que a su vez continúa la compleja realización de la *General Estoria*¹¹⁷. Inés Fernández-Ordóñez recuerda con acierto cómo Alfonso se presenta en la *General Estoria* “como descendiente del imperium ostentado por Roma y legitimado en su pretensión al trono imperial” al recordar el texto de la crónica: *E del linaje d’este rey (Nenrod) vinieron los reyes de Francia e los emperadores de Roma, e de los emperadores de Roma e de los reyes de Francia por liña vino la muy noble señora reyna doña Beatriz, mujer que fue del muy noble e muy alto señor e sancto don Fernando, rey de Castilla e de León, e padre e madre que fueron del muy noble e alto rey don Alfonso...*¹¹⁸

A veces da la sensación de que Hispania no era suficiente objetivo en el proyecto alfonsí; o por el contrario, sí que lo era, y tal vez esas miras supranacionales lo que le permitían a la postre era su preeminencia en el contexto hispano¹¹⁹.

¹¹⁶ Tal como hemos estudiado en J.C. RUIZ SOUZA, “El Palacio Especializado y la Génesis del Estado Moderno. Castilla y Al-Andalus en la Baja Edad Media”, J. PASSINI Y R. IZQUIERDO BENITO (eds.), *La Ciudad Medieval: de la casa principal al palacio urbano*, Toledo, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura de Castilla La Mancha, 2011, pp.93-128.

¹¹⁷ I. Fernández-Ordóñez 2009, 385.

¹¹⁸ *Ibid.*, 385

¹¹⁹ Respecto a la preeminencia del rey en el marco hispano, M. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, “Alfonso, Rey de Castilla y León (1252-1284)”, en I.G. BANGO TORVISO (dir.), *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición (Murcia, 2009-2010), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 2009, 28-40, esp. 34.



Figura 17. Epitafio de Fernando III, ca. 1250

Todo le sirve al rey sabio, y no parece renunciar absolutamente a nada, tal como se demuestra en la obra de arte que traemos a colación en casi todos nuestros trabajos a modo de colofón final, es decir, el epitafio que Alfonso X manda realizar sobre la sepultura de su padre Fernando III. Epitafio en donde el mismo texto se escribe en árabe, hebreo, latín y castellano (fig. 17), bajo las armas de los castillos y leones en clara alusión a la monarquía y su destino universal. En esta ocasión acompañamos el epitafio con las conocidas Tablas Alfonsíes, precioso relicario realizado por el monarca para su uso y disfrute. Pieza excepcional de orfebrería que se encontraba en la catedral hispalense desde el mismo siglo XIII. En ella encontramos de nuevo los escudos reales, y la reutilización de camafeos de varias épocas, entre los que destaca uno bizantino del siglo IX en su centro¹²⁰. En definitiva, en el mismo ambiente catedralicio de la fundación regia se podían encontrar un sinfín de símbolos que en sí mismos son toda una declaración de intenciones del proyecto de Alfonso X.

¹²⁰ T. LAGUNA PAUL, “Tablas alfonsíes”, en I.G. BANGO TORVISO (dir.), *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición (Murcia, 2009-2010), Murcia, Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 2009, 638-639.



Figura 18. Museo de Santa Cruz de Toledo, lápida sepulcral de 1156, en árabe y latin. Número de Inv. 1189

El epitafio aludido, sin duda la máxima expresión monumental de las lapidas y ladrillos funerarios bilingües hispanos medievales¹²¹ (fig. 18), tiene valor como imagen, de la misma manera que sucede con la utilización del texto en el mundo islámico. La imagen ha conseguido su independencia por su valor intrínseco, y por sus propias reglas de funcionamiento en la transmisión de mensajes, tal como se comprende a la perfección tras la

lectura de los trabajos de Chico Picaza¹²². Para terminar, recordaremos la imagen de la cantiga CXLII del Códice Rico (fol. 198r). En ella, junto a su belleza naturalista indiscutible, vemos como el artista, pintor, o compositor, ha alterado el orden de las viñetas para no romper el ritmo compositivo general de toda la imagen. Es decir en la parte final antepone la entrega de la garza al rey, a la propia captura del ave en el río Henares que se habría producido antes (fig. 19). Es el triunfo de la visualización.

¹²¹ Caso por ejemplo de los conservados en el Museo de Santa Cruz de Toledo (n.ºs de Inventario: 4153 y 1189, ambos del siglo XII).

¹²² Comenzábamos este trabajo recordando los estudios de la profesora Ana Domínguez. A modo de colofón cerramos el círculo de este trabajo con los numerosos trabajos que ha dedicado al tema nuestra compañera M.ª Victoria Chico Picaza. Entre todos ellos destacamos: M.ª V. CHICO PICAZA, “La relación texto-imagen en las Cantigas de Santa María, de Alfonso X el Sabio”, *Reales Sitios*, 87 (1986), pp. 65-72; M.ª V. CHICO PICAZA *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense, 1987; M.ª V. CHICO PICAZA “La visión de sonos y trovas. Composición pictórica y estilo en la miniatura del Códice Rico”, en L. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, y J.C. RUIZ SOUZA, (eds.), *Alfonso X El Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, 2 vols., Madrid: Testimonio, 2011, II: 409-471.



Figura 19. Códice Rico, Cantiga CLII, fol. 198r. (Escorial T.I.1)