

Encuadres y sobre encuadres en las miniaturas del Códice Rico de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X

JEANNE RAIMOND

Instituto Internacional de Sociocrítica

Framings and about framings in the miniatures of The Códice Rico of the *Cantigas de Santa María* of Alfonso X

Abstract

In the 13th century a complex group of texts that exalt the Virgen Mary in a courtly way and also with elements of the clerical literature were elaborated under the authority of the king Alfonso X 'the wise'. This work has been illustrated in several codices. We then examine in this work about how the image expresses the bipolarity, the tension that sustains the game of the elements that structure the discourse.

Key words: Codices. Transgression. Monarchy. Church. Containment.

Resumen

En el siglo XIII se elabora bajo la autoridad del rey Alfonso X el Sabio un conjunto complejo de textos que exaltan a la Virgen tanto a la manera cortés como con elementos de la literatura clerical; esta obra ha sido ilustrada en varios códices. Se interroga pues este estudio sobre cómo expresa la imagen la bipolaridad, esta tensión que sostiene el juego de los elementos que estructuran el discurso.

Palabras clave: Códigos. Transgresión. Monarquía. Iglesia. Contención.

ISSN. 1137-4802. pp. 83-96

para Gisèle Cazottes

El estudio del texto de las *Cantigas de Santa María*, obra del rey Alfonso X^o el Sabio, lleva a discernir una componente ejemplar y otra de tipo cortés¹. Mientras constituye el amor "a lo divino" el pretexto a su redacción, la sostiene una práctica de tipo didáctico. Esta última es la que impone la presencia del refrán y la estructuración del corpus por el juego alternado de los relatos de milagros y las cantigas de loor, mientras la componente cortés permite, por ejemplo, el juego de formas métricas variadas².

¹ "El rey faze un libro non por quel escriva con sus manos, mas porque compone las razones del, e las emienda, et yegua, et enderesça e muestra la manera de como se deuen fazer, e desi escriue las qui el manda, pero dezimos por esta razon que el rey faze el libro..." (*General estoria*, I, 1, p. 477b)

² Las más de cuatrocientas piezas en cuestión adoptan más de 280 combinaciones métricas diferentes aun cuando la forma que prevalece en un noventa por ciento de los casos es la del virelai.

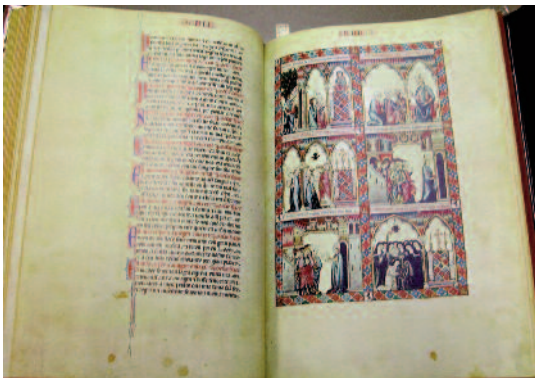
El compilador de la obra escrita escogió un sistema armonioso, y en parte uniforme, de presentación de los textos. A los títulos bastante importantes, que resumen la historia que se va a leer, les sigue el estribillo que enuncia, antes de que se vaya desarrollando el texto, los beneficios morales y espirituales que se puedan sacar de su lectura.

Estos textos se reunieron en manuscritos miniados, siendo el más suntuoso el manuscrito T-I-1 del Escorial, volumen conocido como *Códice Rico*. Se plantean algunas cuestiones cuando se considera que esta riqueza, debida a la abundancia de sus miniaturas, de sus colores, fue puesta al servicio de una obra que combina una dimensión profana cortés con un hondo contenido espiritual. ¿Cómo rinde cuentas la imagen de la dimensión didáctica tan potente en el texto? ¿Cómo traduce su amplitud discursiva? ¿Y por fin, cómo, y en qué medida, expresa esta bipolaridad, esta tensión que sostiene el juego de los elementos que estructuran el discurso?



En un primer tiempo conviene analizar las opciones tomadas en la construcción de la imagen para estructurar la narración. Tras preocuparnos luego por los códigos que se instalaron nos interrogaremos sobre su transgresión.

En este códex incompleto, 210 láminas ilustran 194 cantigas. El prólogo B (presentación de la obra) inaugura el corpus, vienen después el prólogo A (presentación del rey) y la primera cantiga (F1). En el *Códice Rico*, el texto de todas las piezas, excepto el prólogo A, viene precedido por su notación musical. El número de la cantiga ilustrada se ha escrito en cifras romanas rojas o azules en la parte superior de la lámina, fuera del marco (F2).



Las imágenes que ilustran una cantiga ocupan por lo menos una página entera. La ilustración, excepto la de los dos prólogos –que no ocupa sino un ángulo en el primer caso o la parte superior de la hoja en el segundo– se da pues como tan importante como el texto. El libro depositado en la catedral de Sevilla se debía tanto mirar como leer.

La elección de la superficie ocupada por la imagen muestra que la ilustración no viene en apoyo, sino que constituye una parte igual de la obra que, tanto como el texto escrito, asume la transmisión del relato. La única forma escogida es la del rectángulo del libro. La mirada que induce es una mirada de lector y su estabilidad crea una impresión de rigor. El conjunto de la imagen se inscribe en un imponente rectángulo de 334x230 milímetros constituido por seis viñetas rectangulares de 109x100. Las piezas cuya numeración acaba por V, las ilustra una página doble³.

La compartimentación del espacio en seis viñetas corresponde a la división de la narración en otras tantas partes. Quedan sin respuestas varias preguntas: ¿quién procede a la segmentación? ¿Un artista solo, o asistido por un maestro? ¿Ha sido este maestro, fino conocedor del texto, implicado en su elaboración?

El trabajo que se está desarrollando es, ante todo, una búsqueda de lo esencial a la comprensión del fenómeno milagroso. Se elude el estribillo, se nota la ausencia de la introducción. La imagen contenida en las casillas olvida estos preámbulos a la narración para centrarse exclusivamente en la diégesis. La segmentación de la narración se hace sistemáticamente en seis partes: es tanto más delicado cuanto que las cantigas tienen una extensión muy variable, algunas cuentan con más de doscientos versos mientras otras no pasan de los cuarenta.

El equipo de artistas que trabajó la ilustración tuvo pues que concentrarse sobre estas seis imágenes de formato reducido de un relato que suele dividirse en cinco etapas que Jesús Montoya define como: introducción, presentación del pecador en situación crítica, narración del caso, problemática, intervención sobrenatural y admiración⁴.

Por encima de cada viñeta, dentro de un marco muy fino, se inscribe, en azul o rojo sobre fondo natural, un recitativo que constituye una sinopsis muy breve. Este recitativo resume el episodio ilustrado más abajo. Empieza sistemáticamente por un “como”, que induce que la viñeta tendrá una función explicativa. No se sugiere que esta pueda privilegiar tal o cual detalle de la acción. Tiene que sintetizar uno de sus momentos. Por la repetición de este “como” el recitativo desempeña una

³ Cantigas 5, 15, 25, 35, 45, 55, 65, 75, 85, 95, 105, 115, 125, 135, 145, 165, 175, 185. Una lámina se divide en ocho viñetas también rectangulares, la que corresponde a la primera *cantiga*.

⁴ MONTOYA, Jesús: *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad media*, p 128.

función similar a la del estribillo. Impone una mostración cuya forma apenas puede variar. La insistencia sobre esta analogía en la narración del milagro (“como” o “así”) desemboca, en el relato iconográfico, en la simetría en la repartición de los motivos y en el empleo de los colores de los encuadres.

Quizá sea por la dificultad de encuadrar la abstracción porque estos títulos faltan en la parte superior de las viñetas en diecisiete casos⁵. La mayor parte de las miniaturas que ilustran las *cantigas de loor* (una de cada diez) no lleva recitativo a pesar de que se le haya dibujado un marco. Porque las *cantigas de loor* son más bien oraciones o piezas que dicen los motivos de alabar a María: retoman el dogma, vuelven a formular la necesidad de la oración, pero no suele venir a ilustrar su propósito ningún desarrollo narrativo. De ahí la necesidad de renovar el proceso de resumen diegético que suele constituir el recitativo.

⁵ Se trata de las cantigas narrativas 29, 122, 165, 181 o de loor 50, 70, 80, 90, 100, 110, 120, 130, 140, 160, 170, 180 et 190.

La repetición de las estructuras es de esencia pedagógica, expresa la voluntad didáctica de una ilustración no solo redundante en relación al texto sino más explícita aún. La justificación de la atención del taller de miniaturistas en la estructuración de las láminas podría encontrarse en lo que afirmaba el franciscano San Buenaventura:

les images [...] sont là pour l'ignorant, afin que celui qui ne sait pas lire puisse, grâce aux statues et à ces peintures, apprendre les sacrements de notre foi, comme s'il les lisait.... Elles furent introduites en raison de la nature passagère de la mémoire, parce que ce que nous entendons seulement est plus vite oublié que ce que nous voyons.

Puesto que se trata de enseñar por la imagen lo que la música o la audición o la lectura no alcanzan transmitir por sí solas, es una representación descompuesta la que va a funcionar como vector pedagógico.

La noción de ordenamiento se impone a primera vista cuando se repara en que toda la ilustración de un texto cabe en un primer marco que cierra la imagen. Un potente aparato de encuadres sostiene la atención llamada por la historia que se desarrolla en las viñetas. El marco viene adornado por motivos, en medallones o en rosetas, alternativamente rojos, azules o verdes, subrayados de blanco, y que se destacan sobre un fondo contrastado azul, rojo y oro. Estos motivos pueden variar de una lámina a

otra, así como el emplazamiento de los colores. Lo que refuerza la unidad de estos marcos es la presencia, por lo menos en los ángulos –o ritmando la sucesión de los motivos– de una representación heráldica de un castillo o de un león rampante (cantiga 1) y en algunos casos del águila de la casa de Suabia (cantigas 6, 5, 11)⁶. La uniformidad del encuadre crea una monotonía tranquilizadora, su variación dinamizaría la narración más allá de lo que le asignó el narrador del milagro. El



lector se encuentra con límites que ponen freno a su ansia⁷. Esta regularidad del marco también sugiere la del enunciado que abarca y domina. Simple o adornado, rechaza fuera de la lámina cuanto no forma parte del relato, lo aísla.

No es nada fácil la empresa de construcción del marco, se encuentra jalonada de deslices que revelan la dificultad de la tarea. El sistema no se instala sin tropezones. Así se encuentra ausente la orla superior en trece de las catorce primeras láminas. Otras veces, como en la lámina 17 que ilustra la cantiga 14, el recitativo demasiado largo, que no cabe en la orla invade la imagen (F3). La pala-

bra que sobra se encuentra entonces enmarcada con un trazo ligero⁸. Así reintegra su lugar de origen, el lugar de la justificación de la imagen.

La coacción, en las miniaturas del Códice Rico, también se ejerce por un proceso de encerramiento total de la imagen por el sobre-encuadre. Así, bandas adornadas, absolutamente idénticas a las que encierran el conjunto, se intercalan de arriba abajo entre las casillas y se encuentran a veces adornadas con blasones. La presencia de estos blasones vuelve a inyectar una imagen connotada y que se da pues como activa.

⁶ Como hijo de Isabel Stauffen, cuyo escudo lleva el águila de Suabia, el rey Alfonso X pretenderá al trono germánico.

⁷ Jacques SAMSON, *Le champ tardien*, p 31 : « la contrainte de l'invariance du cadre[...] pondère la progression de la lecture en imposant une métrique rigoureuse et imperturbable »

⁸ Cantiga 14, lámina 17, viñetas 2,3,4,5; cantiga 18, lámina 22, viñetas 1,2,4 ; cantiga 35, lámina 41, viñeta 5; cantiga 135, lámina 149, viñeta 5 y lámina 150; cantiga 146, viñeta 161.

⁹ Thierry GROENSTEEN,
Système de la bande dessinée p 61.

“Le cadre –afirma Thierry Groensteen– peut connoter ou indexer le représenté qu’il enferme. Il peut aller jusqu’à instruire le lecteur sur ce qu’il faut réellement lire, jusqu’à lui fournir un protocole de lecture, voire une interprétation de la vignette”⁹.

El protocolo así dispuesto permite al lector identificar al emisor del mensaje tratado aquí de manera ejemplar. En la lámina 13, que ilustra la décima cantiga (cantiga de loor), se nota por cierto la ausencia de recitativo encima de la última imagen, pero también la interrupción de la orla vacía, como de las que están llenas, por el león leonés. Se insiste pues, en el que esta pieza, tan difícil de narrar y por eso mismo tan fuertemente estructurada es obra del rey de León.

Por otra parte, en todas las láminas, el cruzamiento del marco interior vertical con el que constituyen las orlas destruye el efecto de continuidad narrativa que podría crear el reagrupamiento sistemático de las viñetas de dos en dos. La lectura –cuyo sentido queda lineal– se encuentra de alguna manera interrumpida como por la disposición de un texto en columnas. La dificultad la crea el empleo del proceso mismo que debería facilitar la lectura. La profusión de los espacios adornados crea una confusión, que los mismos recitativos no disipan, ya que no incluyen forzosamente algo que proyecte la narración de una secuencia sobre otra.

El único espacio blanco o virgen de la lámina, el que sirve de fondo al recitativo, el que acabaría con el efecto de confusión, es el espacio más cargado. Su presencia se inscribe en una tradición de redundancia ya presente en la pintura románica que da a quien sabe las llaves para descifrar la imagen que, en una intención didáctica, se sustituye al texto. El marco que cumple una función de contención, insiste sobre el carácter problemático del acercamiento al texto. Lo mismo que el texto, la imagen no se puede abordar sin un guía.

Dada esta ausencia de vacío la elipsis temporal aparece como incierta; no se suele conocer ni en la imagen ni en el texto el número de horas o de días que separan los momentos de la acción. La continuidad que se afirma desmiente la fragmentación del tiempo por el hombre. El tiempo es el de Dios.

La regularidad del encuadre y del formato crea una impresión de unidad que no parece monótona sino al lector que, «sensibilizado» al parecido de estas miniaturas con las “historietas”, lamenta la ausencia de variedad, de efectos de vida creados por la variación de la escala de los planos. El marco delimita un espacio similar al que enmarcan los estribillos. Además, en las casillas todo o casi todo se trata del mismo modo, por lo menos en la inmensa mayoría de las ilustraciones de las cantigas narrativas. La ausencia de variación en las formas esenciales de la representación, que corresponde con la falta de variación en la estructura narrativa del texto, impone un ritmo lento. La multiplicidad de las escalas de plano, la de los ángulos de vista sugeriría un dramatismo en total contradicción con el mensaje principal del texto que pone de realce una ética de la benevolencia. Privilegiar a un beneficiario de milagro u a otro, dar una expresividad más potente al espacio de quien recibe que al de quien espera, sería romper con el proceso de pacificación de los espíritus emprendido por el rey al adoptar la forma melódica de la poesía sostenida por la presencia del estribillo. La serenidad que sugiere la recurrencia de los dos versos del estribillo excluye que la ilustración de los textos pueda quedar desequilibrada por una acentuación exagerada de los detalles.

La acción se desarrolla sobre líneas horizontales y verticales, nada perturba este ángulo de funcionamiento. Los diablos, con sus contorsiones, son los únicos que se mueven según líneas oblicuas. No obstante, abunda la narración en detalles que se seleccionaron y el sobre encuadre viene a ser la mejor forma de presentar y al mismo tiempo yugular este aflujo de informaciones dadas por el texto. Si, por ejemplo, se considera cualquier casilla representando un milagro que tuvo lugar en el espacio de una iglesia o de un lugar privado urbano, se ve que se superponen en la imagen una serie de planos. Primero el más ancho es el que sitúa la acción en un ancho decorado generalmente constituido por tejados, murallas, almenas, torrecillas cuya multiplicidad sugiere la de los habitantes del lugar. Si se pueden distinguir graneros asturianos o gallegos (lámina 203, cantiga 187), una puerta almohade sevillana (lámina 37, cantiga 32) unos muros toledanos, las palmeras de Murcia u otros elementos arquitecturales, el conjunto que sirve de fondo a la mayoría de las viñetas es más bien estereotipado. Cuando los textos evocan un mundo esencialmente peninsular, la imagen nos lo presenta en construcción: se levantan edificios

góticos en entornos todavía románicos o musulmanes etc. La arquitectura de las ciudades y de los pueblos es guerrera o religiosa. Las murallas, altas, llevan troneras. Se defiende la sociedad a la que amparan; se tiene que evidenciar su potencia. Los edificios son masivos. Sus piedras muy a menudo dibujadas, obstaculizan la mirada. También nace este estorbo del desorden de las construcciones. Se asiste a la elaboración no reglamentada de un conjunto; el espacio de las *Cantigas* es alternativamente el espacio urbano en expansión, el espacio de los castillos o el de la iglesia. La representación de la calle también está muy llena. Por encima del tejado del edificio en el que se desarrolla.

El espacio urbano se va poblando. Otras veces, sin embargo, el lugar de la acción es el campo o el mar que cruzan mercaderes, campesinos y romeros o un campo de batalla. De todas formas, el milagro no se produce en el desierto, tiene testigos, Dios está en el mundo –un mundo que sigue gobernando el rey cuyos escudos montan guardia en las cuatro esquinas de la lámina.

Como incrustado en este plano de gran conjunto, un plano general delimita el lugar preciso en el que se desarrolla la acción: capilla, sala, jardín de un convento etc. Lo más a menudo este mismo espacio se encuentra fraccionado en dos o tres bloques separados por arcos generalmente góticos, “arches dramatiques” que aíslan a los personajes como lo hace el plano medio utilizado por nuestros creadores contemporáneos de imágenes. Crean efectos de continuidad o de ruptura temporal adaptados a las variaciones del relato del milagro. Cada espacio en la viñeta cuenta un episodio que constituye una secuencia. Los arcos, que nos aparecen entonces como telones en un escenario sugieren la teatralización de las escenas privadas y, como tales, aíslan a un protagonista¹⁰.

¹⁰ La interpretación autorizada de Ana DOMÍNGUEZ (*Iconografía evangélica en las CSM*), que ve en la lámina que ilustra la cantiga 50 una puesta en escena de una Pasión representada delante de cortesanos que lloran, sugiere para nuestros textos una dimensión suplementaria.

Y es en este plano cercano donde se produce por fin el milagro. Al final la ausencia de proporciones no es sino gráfica: cada cosa, cada elemento, cada personaje ocupa realmente el sitio que le corresponde.

Lo estático del encuadre, la ausencia de movimiento dan una fijeza a la imagen así determinada, ejemplificada. Pocas veces –y son éstas las que se interpretaron a partir de esquemas contemporáneos– se esboza un puente óptico de un individuo de una viñeta a otra, de un objeto a otro,

como en unos relatos de batallas (láminas 70, 198 o 205)¹¹. La continuidad es significada por un elemento de una primera viñeta que se encuentra en la siguiente. En estos casos el paso de una casilla a la otra es



dinámico y expresa el movimiento que define a los bellatores cuyo escudo llama la atención (cantiga 63) o que desfilan detrás del marco interior (cantiga 185, F4); la narración se embala entonces al ritmo del paso de los caballos.

¹¹ Cantiga 63, lámina 70, viñetas 4 y 5; cantiga 181, lámina 198, viñetas 5 y 6; cantiga 185, lámina 205 viñetas 5 y 6.

Otras veces, pocas, el marco interior de cada casilla puede variar, como en las cantigas de loor cuando, en la parte superior aparece un marco semicircular que sorprende en un conjunto de líneas perpendiculares. Encierra a Cristo o a María y recuerda el de las teofanías que se representan en los Beatos. En la división en dos planos horizontales que designan el cielo y la tierra no suele haber barreras sino un suelo, como un colchón de nubes, en el que reinan María y Cristo (F5).

El sobre-encuadre en el espacio de la casilla aliado al espesor del marco exterior imprime al texto su pesadez. La narración desarrolla en cada viñeta un orden lógico de los acontecimientos. La repartición de los personajes en este espacio compartimentado crea a veces un efecto de montaje. La credibilidad de la imagen estriba en la moderación con la que se trata el relato: dos o tres puntos llaman la atención en una viñeta. No hay suspense ni incertidumbre que amenazarían el edificio tanto ejemplar como cortés.



El realismo toma entonces aspectos científicos, se esboza el contorno doctrinario, no solo en lo que concierne el texto religioso sino también en la figuración creadora de lo real, que no es sino una creación temporaria de un Dios que multiplica y renueva los milagros¹².

¹² Richard P. KINKADE explica, en *Scholastic Philosophy and the art of the CSM*, que el realismo en pintura corresponde con el desarrollo de la literatura sermonaria. La abundancia de detalles verosímiles es gótica; el símbolo románico se encuentra sustituido por la imagen, por la reproducción de lo real, de lo real estructurado.

Tampoco al nivel de la imagen se inscribe en el texto el menor elemento de ruptura; el encadenamiento de las escenas, si no es forzosamente fluido, viene jalonado por la repetición de lo que identifica a los personajes y que permite reconocer a un joven protagonista por su toca, a la dama por el color de su vestido, a judíos y moros por su vestuario.

¿Cómo logra entonces el miniaturista evitar el exceso de monotonía? ¿No será el texto, por su riqueza, más estimulante que la imagen? En el relato es la forma métrica y estrófica la que varía a pesar de la presencia recurrente del estribillo. En la imagen serán alteraciones a la rigidez de los marcos las que los pongan en tela de juicio. El escalonamiento de los planos no varía; sobre una escena de atmósfera se incrusta una de acción. Las escenas de movimiento –y lo mencionamos– son pocas, pero lo que sí varía es el ángulo de vista, el del lector frente a la escena, humana ella también. No es para nada efectista, sino que sugiere una visión natural. Todo lo representado es asequible al destinatario: su visión acostumbrada se considera como susceptible de abarcar espectáculos tales como los que presencia en la imagen. Así el ángulo de vista reservado a la presentación de personajes situados en el cielo en las cantigas de loor es el de un contra-

picado que no deformaría la imagen separada en dos planos y que la ausencia de perspectiva da como una superposición de planos.



No obstante, el desvío de los procesos puestos en evidencia puede estar relacionado con la localización de un detalle, con su recurrencia. Así, en la primera viñeta que ilustra la cantiga 20, de loor de la Virgen de Jesé, el rey se encuentra orando ante un Árbol de Jesé (F6). El sobre-encuadre interior

que separa esta viñeta en dos partes es claramente significativo. La cinta adornada por unos quince blasones alternados de Castilla y de León delimita el espacio en el que está figurado el Árbol de Jesé y que constituye entonces una capilla real privada. El rey-orante goza de una familiaridad con la representación sagrada que se debería a su rango. La autoridad, el privilegio, la corte reaparecen. Los espacios delimitados en las viñetas que siguen son variados, y no tienen ya la misma connotación. También se nota que han desaparecido los blasones de la mitad de las bandas que bordean y separan el conjunto: el marco apenas es connotado mientras el doble marco interior influye fuertemente en la lectura, poniendo el acento en la singularidad de la relación del Rey a María.

No es nada frecuente otro proceso de “destrucción” de los marcos, su transgresión, por el paso de elementos de la imagen. El cuestionamiento del orden que imponen se efectúa a varios niveles. El caso más frecuente de debilidad de los marcos en relación con el tema que engloban es el de las orlas. Las interrumpen, en unas veinte composiciones, unos obstáculos que simbolizan el poder divino; es sobre las orlas de las cantigas de loor donde se imponen la cara de Cristo (cantigas 50, 60, 70, 80), la madera de la Cruz (cantigas 80, 113, 140), la imagen del Hijo y de María (cantigas 154, 175, 190), u objetos o seres cuyo movimiento no se controla: diablos atrevidos lámina 30, pájaros (cantigas 103 y 142), mástiles de barcos (cantigas 65 y 193) lanzas (cantiga 95) o látigos (cantiga 144). Cuando unos elementos deconstruyen la estabilidad de la estructura es porque su fuerza no puede contenerse, así las teofanías, las levitaciones o la proyección de un objeto. Este desorden deja entrever la incapacidad a la vez de asir, de encarcelar la figuración de la abstracción, la imagen de Dios, así como de restringir el impulso de vida al que alude el texto.

En la representación del mundo se evidencia una sensibilidad distinta que privilegia determinados aspectos de lo real en función de normas o de sentidos. Un empujón se da a la realidad a la pintura de los paisajes, de los personajes. La relación del decorado a la vida y a la precariedad medieval que el texto ni glosa ni nombra manifiesta cierta propensión al eufemismo. También se trata de convencer a quienes accedan al manuscrito: estas concesiones a la estética de la corte no resultan tan superfluas.



Así, también, lo maravilloso se aborda a veces con complacencia, por ejemplo, en la lámina 34, cantiga 29 en la que ninguna orla lleva recitativo (F7). Cuatro estrofas componen el poema ilustrado que narra un hecho milagroso: la huella sobre el mármol, sin que las haya grabado la mano del hombre, de imágenes de la Virgen. Cuatro viñetas representan las dos primeras estrofas y el estribillo. En la primera el rey instruye a sus súbditos en un decorado gótico, luego, en las viñetas se impone otra simetría, inquietante porque edificada sobre vacíos. A cada lado se alza una enorme columna, y por encima, pero sin apoyarse en ella, una ojiva alargada. Las bases de este arco no son columnas sino capiteles en forma de cabeza de león. Este motivo se encuentra pues reproducido seis veces, de forma muy regular. Más arriba se recorta un paisaje de tejados escalonados de los que suelen representar la ciudad. La última estrofa, que remite a la necesidad de cada ser de loar a María ya que, según lo subraya el texto, Dios bajó a la tierra para encarnarse en ella, la ilustra la sexta viñeta. La mitad superior del espacio de la viñeta 5 está vacía mientras, en el suelo alrededor y detrás de la virgen se agrupan los ángeles y todos los animales de la creación. María, el ángel Gabriel y los lirios se destacan sobre el fondo liso de la última y, en un semicírculo azul, en la parte superior, está Cristo en su trono; de su pecho sale un rayo de luz que llega a tocar la cabeza de María.

Los encuadres interiores de las primeras viñetas expresan la turbación ante el milagro; el edificio que evocan descansa sobre bases inexistentes, al contrario del donde se mueve el Rey. La ausencia de sobre encuadre en estas dos últimas viñetas no significa solo la presencia universal de María; contribuye a restar realidad a nuestro mundo invirtiendo las proporciones. Una elección de escala de los planos ordenaría el mundo; una desproporción, como la que pone la jirafa, el camello y el elefante al nivel del codo o del hombro de María, restablece otro orden. Lo que parece tan difícil de expresar que las orlas se quedan vacías, como si la dificultad fuera la misma que en las cantigas de loor. Se maravilla el lector, como pasmado ante las gracias de la dama.

Cuando el conjunto de las miniaturas pone de realce la profusión de elementos que estructuran el texto y cuando precisamente el carácter sistemático de los parámetros de construcción de la imagen se superpone a un discurso normativo, se descubren huellas de la existencia de una libertad del relato que conviene yugular. La coherencia, la cohesión se instalan en la combinatoria de la estabilidad y de la movilidad, por el juego de las normas y de sus transgresiones. ¿No propone entonces el libro, la obra poética “mandada” por el rey ahora miniada, una versión más normativa cuyos artesanos también lo eran de una acción de catequización, quizá de esencia cisterciaca¹³? No se ha zanjado pues la cuestión. Interrogar los distintos marcos de la imagen, ha sido, replanteando el problema de la homogeneidad de la obra, afirmar su esencial incertidumbre.

¹³ Se aborda más precisamente de la pertinencia de esta calificación en los artículos de J. RAIMOND citados en la bibliografía.

Bibliografía

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (1972): “Filiación estilística de la miniatura alfonsí” in *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del arte*, Granada, 345-358.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. (1984): “Iconografía evangélica en las Cantigas de Santa María”. *Reales sitios* 80, 37-44.

KELLER, John E. and RICHARD P. K. (1989): *Iconography in Medieval Spanish Literature*. Lexington, University of Kentucky Press.

GUERRERO-LOVILLO, J. (1949): *Las Cantigas de Santa María. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid: CSIC.

GROENSTEEN, T. (1999): *Système de la bande dessinée*, coll Formes sémiotiques, PUF, Paris.

KINKADE, R. P. (1989): “Scholastic Philosophy and the Art of the Cantigas de Santa María”, in *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry*, Madison.

MENÉNDEZ PIDAL, G. (1962): “Los manuscritos de las cantigas. Como se elaboró la miniatura alfonsí”, in *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL, 25-51.

MONTOYA MARTINEZ, J. (1981): *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media (El milagro literario)*, Universidad de Granada.

NELSON, Ch., E. (1987): "Art and visualization in the CSM: how the artists worked", in *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry*, Madison.

RAIMOND, J.

- (2003): "Fondations et états d'une construction générique ambiguë: les anges, les femmes et Marie dans les CSM d'Alphonse X" *Actes du Colloque international Genre(s) Formes et identités génériques*, Publications Montpellier III, 395-409.

- (2008): «La mort au péril de la dévotion mariale dans les Cantigas de Santa Maria» *Actes du Colloque Entre Ciel et Terre*, Université Paris XIII-Partis IV Sorbonne, juin 2007, Éditions des femmes, 33-46.

- (2014): "Inscriptions patrimoniales croisées dans la lyrique mariale du XIII^e siècle", in *Actes du Colloque Transmissions Textuelles*, (29 -31 mai 2013), GRES, Université de Nîmes, 89-103.