

# Un ejemplo peculiar de narrativa. El lenguaje icónico de los milagros mariales

AMPARO GARCÍA CUADRADO

## SUMMARY

*The is an approach to a model of message transmission through iconic image. In the illustrated codex text and image are synchronized in an indissoluble harmony, one in where the representation of scenes completes textual language.*

## 1. LAS NARRACIONES DE MILAGROS

En el contexto general de las variedades narrativas tienen un particular interés los *milagros* que, recopilados en forma de colecciones o conjuntos más o menos homogéneos, se elaboraron a lo largo de los siglos medievales. Los milagros son «narraciones breves de los beneficios extraordinarios recibidos por algún individuo o alguna colectividad en cuya consecución ha intervenido algún santo o la Virgen»<sup>1</sup>.

Este tipo de narración milagrosa persigue por una parte, la exaltación del intermediario, la Virgen o el santo que obra el hecho milagroso y, por otra, despertar la admiración del auditorio o del lector. Dado el carácter didáctico-moral de este género, dichas narraciones serán

---

1. MONTOYA MARTÍNEZ, J. *Las colecciones de milagros de la Virgen en la Edad Media. El milagro literario*. Granada: Universidad, 1981, p.17.

utilizadas por los predicadores en la ilustración de sus sermones, sirviendo también como lecturas piadosas para los monjes<sup>2</sup>.

De esta variedad literaria nos interesa ahora analizar los textos en los que la intermedia-ria del suceso milagroso es la Virgen. Estas colecciones mariales, de larga tradición literaria van a experimentar a partir del siglo XII un auge extraordinario como consecuencia del interés que el tema mariano irá adquiriendo a iniciativa de la Iglesia<sup>3</sup>. A fines de la Alta Edad Media asistimos a la institucionalización de prácticas piadosas hacia la Madre de Dios; la *Missa de Beata*, el sábado dedicado a María, la erección de iglesias y santuarios bajo su advocación, procesiones con la imagen de la Virgen, peregrinaciones y proliferación de esculturas mariales constituyen el eje de esta devoción<sup>4</sup>. Desde un punto de vista literario esta exaltación piadosa queda plasmada en las colecciones de milagros que a partir del siglo XIII se desarrollan con un carácter casi exclusivamente mariano.

En principio, las colecciones referidas presentan un tono general de exaltación del poder de María en el sentido que no establecen relación con una localidad o centro determinado pero con posterioridad los distintos florilegios de milagros están referidos a un santuario concreto y en ellos «se narran las mismas curaciones milagrosas que en otros, pero atribuidas a la advocación especial de la Virgen de aquel santuario, o bien se observa el mismo esquema variando el nombre del protagonista y el lugar del suceso»<sup>5</sup>.

Las primeras colecciones dedicadas a María se redactan en latín. Es el caso del Códice de Soissons, o el *De miraculis B.M.V.* de Gualterio de Compiègne, monje cluniacense, así como el no menos famoso *Liber de Miraculis Sanctae Dei genitricis Mariae*, atribuido a Pothon, fraile benedictino de mediados del siglo XII.

Ya en la centuria siguiente Vicente de Beauvais escribe el *Speculum Historiale*, la más importancia colección latina del siglo XIII y libro ampliamente difundido por los círculos letrados europeos. En España, fray Juan Gil de Zamora, confesor y amigo del Rey Alfonso X, compuso también en latín un *Liber Mariae*.

Con el desarrollo de las lenguas romances estas colecciones se van a elaborar en lengua vulgar en todo Occidente (Francia, España, Inglaterra, Italia) contribuyendo con eficacia a la consolidación del romance como lengua literaria. En muchos casos se trata de meras traducciones de las colecciones latinas como el libro de *Les miracles de la Sainte Vierge* de Gautier de Coincy (1177-1236) que, junto a los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio constituyen tres de las más importantes colecciones de Occidente.

---

2. *Idem.*, p.24 y 56.

3. GONZALO DE BERCEO. *Los Milagros de Nuestra Señora*. Edición de Michael Gerli. Madrid: Cátedra, 1992, p.25.

4. *Nuevo Diccionario de Mariología*. Madrid, 1988, p.1824.

5. MONTROYA MARTÍNEZ, J. *Op.cit.*, p.58. *Nuevo Diccionario...*, *op.cit.*, p.1829.

## 2. ALFONSO X Y LA POESÍA GALLEGO-PORTUGUESA

En este entorno espiritual y literario surge la obra de Alfonso X, *Las Cantigas*, donde sin duda, el monarca nos dejó lo mejor de su devoción mariana. Ferviente devoto, conocedor sin duda de las colecciones que recorrían Europa, se muestra deseoso de presentar a la Virgen como espejo de perfección moral. Es esta una de las obras más queridas del Rey Sabio ya que ideó, planificó e incluso compuso trovas de carácter muy personal como auténtico trovador de Santa María. Como ha escrito T. Snow el monarca «concibió el proyecto, le dió vida arquitectónica, forma, sentido y un fondo narrativo muy original». A través de sus páginas no sólo podemos ver la autobiografía literaria de un trovador (el propio rey), en busca de un galardón (la salvación de su alma) de manos de su Señora celestial sino que también quedaron plasmadas miniaturas de su protagonista donde se nos presenta al rey-trovador en una gran variedad de actitudes<sup>6</sup>.

En la Castilla del siglo XIII, al igual que en el resto de Europa, la devoción por Santa María, característica de la espiritualidad del momento, va sustituyendo a los otros cultos tradicionales como el del apóstol Santiago, cuyo santuario gallego se verá eclipsado por otros centros dedicados a la Virgen. Este hecho incuestionable lo vemos reflejado en el propio Cancionero Alfonsí: si el milagro solicitado por una peregrina al Apóstol no es atendido, la Virgen de Villalcázar de Sirga en Palencia atiende la plegaría de su devota y cura su ceguera. En otra narración, el romero se desvía de su ruta a Santiago de Compostela obteniendo también el favor marial en el santuario de Villa Sirga. Sin duda, este menoscabo de Santiago frente al centro castellano obedece no sólo a la indudable fama de este último, sino también al hecho de ser este un santuario bajo la advocación de María y en definitiva manifiesta la finalidad que persiguen las cantigas alfonsíes: la exaltación de la bondad de María hacia sus devotos como mediadora entre Dios y los hombres.

Este papel mediador e intercesor de la Virgen es el mismo que a mediados del siglo XII propone San Bernardo de Clairvaux, abad de Cîteaux. Para él, la Madre de Dios «es el canal de la gracia divina y el mejor camino hacia Dios. Si Cristo es la fuente de la vida, las aguas redentoras de la fuente, que son la gracia, llegan a nosotros por medio del siempre pleno acueducto que es su madre»<sup>7</sup>.

Es el mismo concepto que vemos en los Milagros de Berceo y si éste utiliza el castellano en la redacción de su florilugio, Alfonso X plasma sus composiciones en lengua galaico-portuguesa siguiendo así una moda literaria. En efecto, desde los siglos XII al XIV el gallego-portugués será el vehículo utilizado por la poesía palatina de toda España. El propio Marqués de Santillana en su carta al Condestable de Portugal así nos lo señala: «... no ha mucho tiempo qualesquier desidores e trovadores destas partes, agora fueren castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallego-portuguesa»<sup>8</sup>.

6. SNOW, J.T. Alfonso X y/en sus Cantigas. En *Estudios Alfonsíes*. Granada: Universidad, 1985, p.74.

7. GONZALO DE BERCEO..., *op.cit.*, p.21-22.

8. «Proemio e carta quel Marqués de Santillana enbio al condestable de Portugal con las obras suyas», escrito alrededor de 1449 ante el interés mostrado por el Condestable por conocer las obras del Marqués de Santillana. Este no sólo le informa sobre ellas sino que elabora un prólogo, «en el que hacía un recorrido por la

La preferencia por esta lengua romance tal vez estuvo motivada por las condiciones musicales del gallego lo que la convertía en vehículo adecuado para la poesía tanto sagrada como profana destinada a ser cantada, no meramente recitada<sup>9</sup>.

Como es sabido, la escuela gallego-portuguesa nos ha legado tres géneros poéticos característicos: la poesía amorosa de clara influencia provenzal que son las cantigas de amor; la poesía de carácter popular o cantigas de amigo y por último las cantigas de escarnio o maldecir, igualmente de carácter popular y satírico.

Esta lírica galaico-portuguesa, así como la provenzal, estaban presentes en la corte castellana y eran numerosos los juglares y trovadores que rodeaban al monarca. Los textos de la época citan a trovadores como Pero da Ponte, Bernaldo de Bonaval o Pero de Ambroa y juglares como Aires Numes, Lourenço y otros muchos que junto a la famosa juglaresa María Pérez Balteira, constituían el círculo de poetas, músicos y cantores de la corte castellana, sin olvidar a los trovadores provenzales como Folqueto de Lunel que tratará de justificar las aspiraciones alfonsinas al Imperio por medio de sus versos<sup>10</sup>.

Alfonso de Castilla como hombre ilustrado de su tiempo y amante de la poesía trovadoresca, se presenta a sí mismo como trovador en su cancionero y esta actitud del Rey nada tiene de extraño si reparamos en que el trovador, a pesar de la rígida compartimentación social de la época, podía ser un rey, un caballero, un obispo e incluso gentes de la más baja condición social. El cultivo de la poesía era durante la Edad Media un adorno de la personalidad entre las clases nobles, lo que establecía una nivelación social. Por ello, Alfonso X en este aspecto «no era más que un trovador de tantos que expresaban sus querellas amorosas, sus desalientos, sus esperanzas y daba rienda suelta a sus pasiones con la misma sinceridad y desenfado que cualquier juglar de la plebe...»<sup>11</sup>.

Parece que ya en época de su padre, Fernando III el Santo<sup>12</sup>, Alfonso mostró sus preferencias por la lírica y formaba parte de la corte poética transhumante que acompañaba al monarca en sus desplazamientos por Territorio Peninsular. El infante tenía ya entonces estrecha relación con los trovadores gallego-portugueses y su reinado coincide con la edad de oro de esta escuela poética<sup>13</sup>.

---

poesía europea desde los tiempos antiguos hasta el suyo y dedicaba comentarios a los poetas más notorios. Al parecer el proemio estaba dirigido no sólo al condestable, sino a los jóvenes poetas patrocinados por éste». Fernández Sánchez, J. *Historia de la Bibliografía en España*. Madrid: Ediciones El Museo Universal, 1989, p.18-19.

9. LÓPEZ AYDILLO, E. Los cancioneros gallego-portugueses como fuentes históricas. *Revue Hispanique*, 57, 1923, p.329.

10. BALLESTEROS BERETTA, A. *Alfonso X el Sabio*. Barcelona- Murcia, 1963, p.250. Menéndez Pidal, R. *Poesía juglaresca y juglares: aspectos de la historia literaria y cultural de España*. Madrid, 1924, p.190.

11. LÓPEZ AYDILLO, E. *Op.cit.*, p.346.

12. De las aficiones del Rey Santo por la lírica resulta muy elocuente el testimonio directo de su propio hijo Alfonso «...era mañoso en todas buenas maneras que buen cavallero debiese usar, ca él sabía bien bofordar et alanzar... et pagandose de omes de corte que sabían bien trobar et cantar, et de jogleares que sopiesen bien tocar estrumentos, ca destro se pagaba él mucho et entendía qui lo facia bien et quien non». Marios Burriel, A. *Memorias para la vida de Fernando III*. Dadas a luz con apéndices y otras ilustraciones por D. Miguel Rodríguez. Madrid, 1800, p.220-232.

13. «Punto culminante de la época trovadoresca -señala López Aydillo- es este reinado, constituyendo un luminoso jalón que nos permite establecer la más acertada clasificación de los poetas de aquella escuela; así llamamos pre-alfonsinos, a los trovadores de la primera época, cuando la escuela no había logrado aún todo su

Si las fuentes textuales no fuesen suficientes para confirmar la presencia directa del monarca en los círculos trovadorescos de la corte, las miniaturas de los códices alfonsíes constituyen en este punto, como en tantos otros de la vida de la época, un elocuente testimonio visual del ambiente poético-musical de la corte del Rey Sabio. Uno de los códices de Las Cantigas, el escurialense T, contiene una miniatura excepcional descrita en estos términos por R. Menéndez Pidal: «En medio de una cámara de arcos ojivales, encortinada con lujo, aparece el rey sentado en su escaño: tiene en la mano un libro abierto, y dicta una poesía dirigiéndose con dedo imperativo a los escribas que a sus pies están sentados en el suelo, el oído y la pluma pendientes de la palabra del rey; un poco más lejos, clérigos con corona repasan libros para ayudar con su erudición al regio poeta; y más apartado, están los juglares templando sus vihuelas o tañéndolas con el arco o con la pluma»<sup>14</sup>. (Figura 1).

Alfonso X lleva a cabo en su cancionero marial una sublimación de los temas trovadorescos del amor al presentarse como trovador de la *donna* celestial en busca de un galardón espiritual, la salvación de su alma. Y para ello realiza un importante acopio de milagros mariales que selecciona entre las colecciones latinas y en romance de los santuarios más famosos; e incluso echa mano de las tradiciones orales y asuntos milagrosos relacionados con su familia y su propia persona. Pero el monarca no se comporta como un simple recopilador y traductor de milagros sino que llevado por su inspiración poética nos proporciona una colección de poesías llenas de realismo y candor<sup>15</sup>.

Este cancionero marial y algunas poesías de carácter profano (escarnio y maldecir) diseminadas en los Cancioneros galaico-portugueses constituyen la obra poética del monarca castellano.

### 3. LOS CÓDICES DE LAS CÁNTIGAS DE SANTA MARÍA

El designar a esta colección de poesías religiosas con la denominación de Cantigas de Santa María parece que arranca de tiempos de Felipe II. Este monarca, tras decidir la creación de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial, quiso enriquecer sus anaqueles trasladando desde Sevilla los Códices Alfonsíes que por decisión testamentaria de su autor se hallaban depositados en la catedral sevillana. Por razones de tipo práctico los bibliotecarios

---

desenvolvimiento; alfonsinos a los relacionados con la corte del Sabio y que señalan el momento en que la lírica gallego-portuguesa adquiere todo su apogeo; los trovadores dionisiacos marcan ya la decadencia, el declinar de la escuela». López Aydillo, E. *op.cit.*, p.347

14. MENÉNDEZ PIDAL, R. *Op.cit.*, 245.

15. Según el profesor MONTOYA MARTÍNEZ, es propio de las colecciones en romance la existencia de una conciencia de autor; éste sabe que está componiendo una obra literaria y actúa con criterio propio. No es ya «un mero traductor de los milagros que encuentra en sus fuentes, sino que selecciona aquellos que pretende difundir. *Op.cit.*, p.75. Por esta actitud y por la posible fecha de su elaboración, Las Cantigas pertenecen al segundo período de la obra alfonsina. En él, como estudió G. Menéndez Pidal, observamos un trabajo creador; ya no patrocina simples traducciones como en la primera época sino que, su actividad literaria está presidida por un carácter sincrético total: reúne textos diversos para componer una obra; recopila materiales sin número y hace reunir libros de todas partes, muchos de ellos pedidos en préstamo a las bibliotecas monacales y catedralicias. «Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, año V, nº4, pp.368-369.



**D**on Affonso de Castela  
 de Toledo de Leor  
 Rey. e ten des Copistela  
 ta o Reyno de Aragón  
 e de Coroua. de Taben  
 de Sevilla e de Rossy  
 e de Orçã u quan tã  
 lle fez deus com apndi  
 e Algame que gaou  
 de osours e nossa fe  
 meru y. e az poblou  
**B**adallous q Reyno e  
 vir antigas que tolleu  
 a mouros de ule Xeres  
 e eger Medina vienou  
 e Alcala touna ues.  
 que dos Romãos Rey  
 e per deuir e Sennor  
 este Livro com achei  
 fez. a entre a Loor  
**D**al uirgen santa maria  
 que este madre de deus  
 en que ele auyro fya  
 por en dos amagres seu  
 esto cantares e soes  
**F**alvrosos de cantar  
 todos de sennas mzoes  
 com y poteres achar.

Esta e a primeira cantiga de loor de  
 a santa maria ementando os. vii. gojos  
 que oune de seu fillo.



E foge mans q' eu  
 tortur. pla. feno  
 d'oua. enã tou q' carne filiar. t'enta  
 e sagrada. w nos dar gran soldada.  
 no seu Reyno e nos verdar. w seu  
 de sa mofnada. de uida plogada.

Figura 1.

reales decidieron encuadernar los volúmenes y que figurase en sus lomos dicho título<sup>16</sup>. Sin embargo, Alfonso en su testamento los denomina Cantares de loor de Santa María<sup>17</sup>. La colección está formada por cantigas denominadas de loor y cantigas narrativas. En las primeras, se exaltan los misterios de la fe relativos a María, como su virginidad, así como las excelencias del amor a la Virgen a la que el poeta pide su ayuda y protección. En las segundas, en las narrativas, se recogen los más diversos hechos milagrosos que María obra entre sus devotos y que por tanto, en definitiva, suponen también una alabanza, un loor a la Virgen, de aquí el apelativo dado por Alfonso X a sus composiciones poéticas<sup>18</sup>.

Son cuatro los códices que han llegado a nosotros<sup>19</sup>:

- Códice de Toledo (cód.Tol), el más antiguo de todos los que poseemos y posiblemente una copia deficiente de otro anterior no conservado. Supone un primer estadio en la elaboración de la colección marial. Contiene 127 cantigas, más título, índice y prólogo.
- Códice de El Escorial T.I.1. (cód.T). Contiene 200 cantigas, índice, prólogo y título. Su valor reside en sus 1.262 miniaturas distribuidas en 210 láminas.
- Códice de Florencia (cód.F.). Es un manuscrito inacabado y mutilado que reúne 113 cantigas y al igual que el códice T presenta historias miniadas. Las semejanzas con este en el diseño de las páginas ilustradas, así como la ausencia de cantigas contenidas en T ha llevado a los estudiosos a considerarlo como el segundo volumen, constituyendo entre ambos el llamado Códice de las Historias, el más rico de todos los códices alfonsíes y el plan más ambicioso del monarca en la edición de sus Cantigas.
- Códice de El Escorial B.I.2. (cód.E). Conocido como Códice de los Músicos por sus miniaturas, es considerado como la edición definitiva. Incluye casi todas las poesías comprendidas en los anteriores y llega a reunir 402, sin contar el título y prólogo de la obra, ni las 12 fiestas de Santa María con su prólogo que hacen un total de 417 composiciones.

#### 4. LOS LENGUAJES DEL CÓDICE DE LAS HISTORIAS

La ilustración de libros fue una práctica común desde la Antigüedad pero será durante los siglos medievales cuando la miniatura alcance su punto culminante en los textos elaborados en los scriptorios monásticos. Más tarde, en el tránsito hacia la Baja Edad Media, las téc-

16. Alfonso X EL SABIO. *Cantigas*. Edición de Jesús Montoya. Madrid: Ediciones Cátedra, 1988, p.20.

17. «Otrosí mandamos, que todos los libros de los Cantares de loor de Sancta María sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrase, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta María. E si aquel que lo nuestro heredare con derecho e por nos, quisiere haber estos libros de los Cantares de Sancta María, mandamos que faga por ende bien et algo a la iglesia onde los tomare porque los haya con merced e sin pecado». Alfonso X el Sabio. *Antología*. Ed. de García Solalinde. Madrid, 1977, p.236.

18. Alfonso X EL SABIO. *Cantigas...*, *op.cit.*, p.20.

19. Sobre ellos ver GARCÍA SOLALINDE, A. El códice florentino de las cantigas y su relación con los demás manuscritos. *Revista de Filología Española*, 5, 1918 y Menéndez Pidal, G. Los manuscritos de las cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí. *B.R.A.H.*, 1962.

nicas librerías se secularizan y la miniatura irá perdiendo el carácter sagrado y eclesial de los primeros siglos. Durante el siglo XIII la exclaustración de la vida intelectual es el fenómeno más importante y característico en la génesis y difusión de la cultura y por tanto en la confección y auge del libro manuscrito. El desarrollo pleno de las universidades, la participación del elemento laico en la elaboración de códices, así como el interés, cada vez más creciente de los reyes y magnates por las actividades culturales, van a dar lugar a la aparición de talleres laicos en los ambientes universitarios y talleres reales de donde saldrán espléndidos códices miniados que darán prestigio y categoría a sus dueños.

Como es sabido, la transmisión de un mensaje puede realizarse de forma inmediata, la oral y de forma mediata, la gráfica. Esta última, la gráfica, presenta dos vertientes íntimamente relacionadas: la escritura y la pintura. La presencia de uno de estos sistemas expresivos no excluye al otro sino que ambos se complementan.

En el libro, la escritura es un instrumento de comunicación que suplanta de manera visual el papel de la transmisión oral del mensaje. El texto, pues, transporta un mensaje verbal pero este puede ser potenciado por la presencia de otros elementos, dentro de la propia escritura (tipo de caligrafía, elementos ornamentales...) o exterior a ella como es la imagen miniada<sup>20</sup>.

Es este el procedimiento empleado por los artistas alfonsíes en la elaboración de ambos códices ya que estos fueron concebidos como vehículos de transmisión múltiple del mensaje. En efecto, el Códice de las Historias utiliza una serie de vías de comunicación (texto, imagen y música) cuya conjunción armónica hacen de esta obra una de las mejores joyas del libro castellano del siglo XIII.

Las páginas de texto en caracteres góticos, a dos o tres columnas comúnmente, aparecen potenciadas por la presencia de iniciales decoradas o no, pero cuyas dimensiones y colorido (azul o rojo), junto a la presencia de rúbricas permiten al lector descifrar, con una simple ojeada, la estructura seguida en las composiciones poéticas: la rúbrica o título que nos ilustra sobre el asunto de la cantiga aparece en tinta roja; bajo ella, el estribillo y la primera estrofa, en tinta oscura. A partir de aquí, el estribillo también en rojo se repite después de las siguientes estrofas. (Figura 2).

Frente a las páginas textuales nos encontramos con la presencia de páginas ilustradas que a su vez potencian, desde el exterior del texto, la narración milagrosa. En ellas, la miniatura se desarrolla a toda plana, dividida en seis recuadros enmarcados por una orla o cenefa a base de florones, en unos casos y decoración geométrica en otros. Esta cenefa queda interrumpida en sus ángulos por la presencia de castillos y leones, motivos heráldicos de Castilla. La orla está también presente en el centro de la lámina de arriba a bajo, dividiendo esta en dos espacios que, a su vez, se subdividen en tres viñetas por medio de bandas horizontales donde se sitúan las leyendas o cartelas explicativas de cada una de las escenas. Cada recuadro o viñeta presenta alternados castillos y leones en sus cuatro ángulos. (Figura 3).

Dentro de esta estructura, le corresponde a cada una de las viñetas servir de ilustración, aclaración e incluso especificación de un pasaje del milagro narrado por el texto de la canti-

---

20. RUIZ, E. *Manual de Codicología*. Salamanca, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1988, pp.180-181.

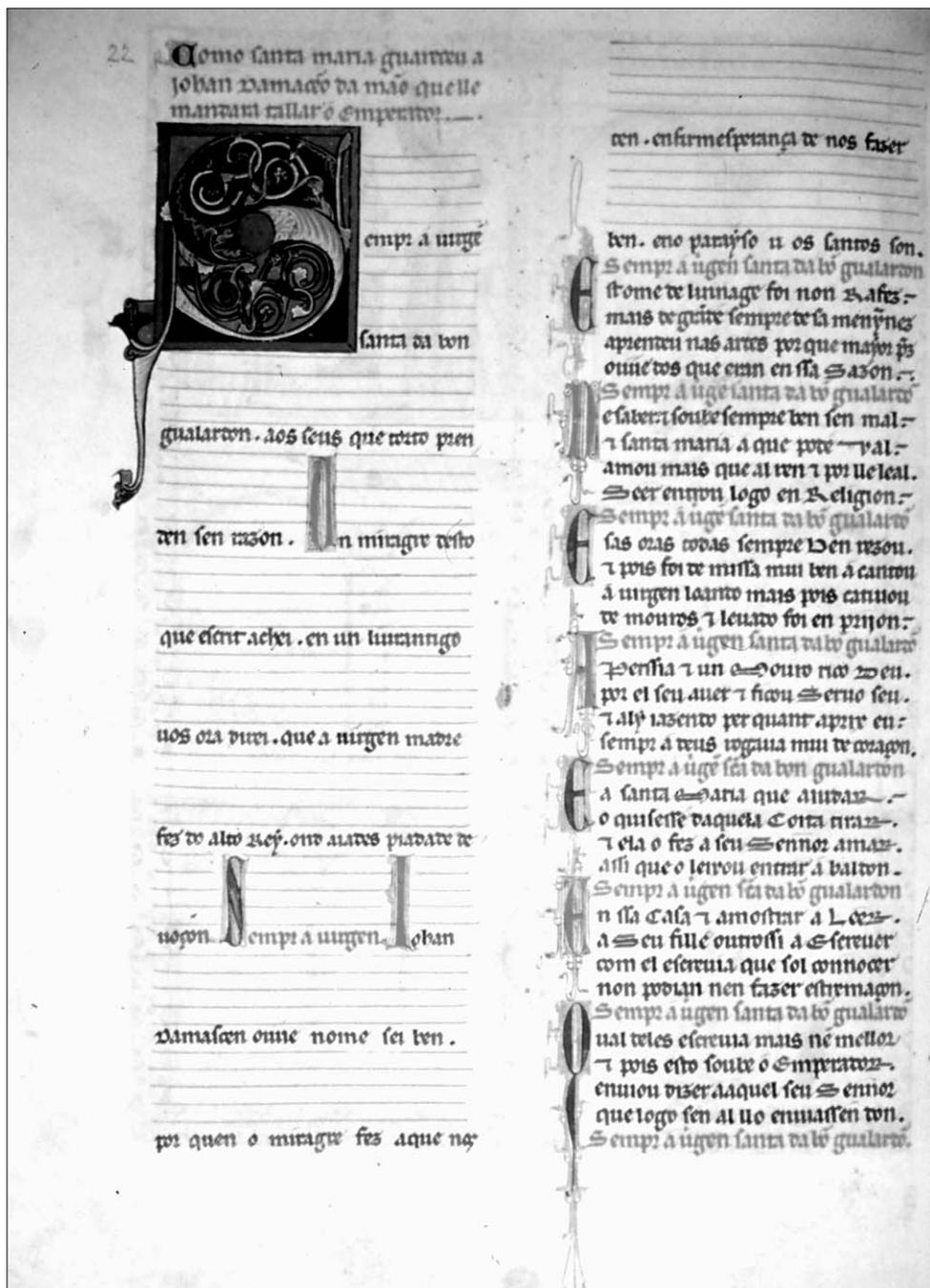


Figura 2.

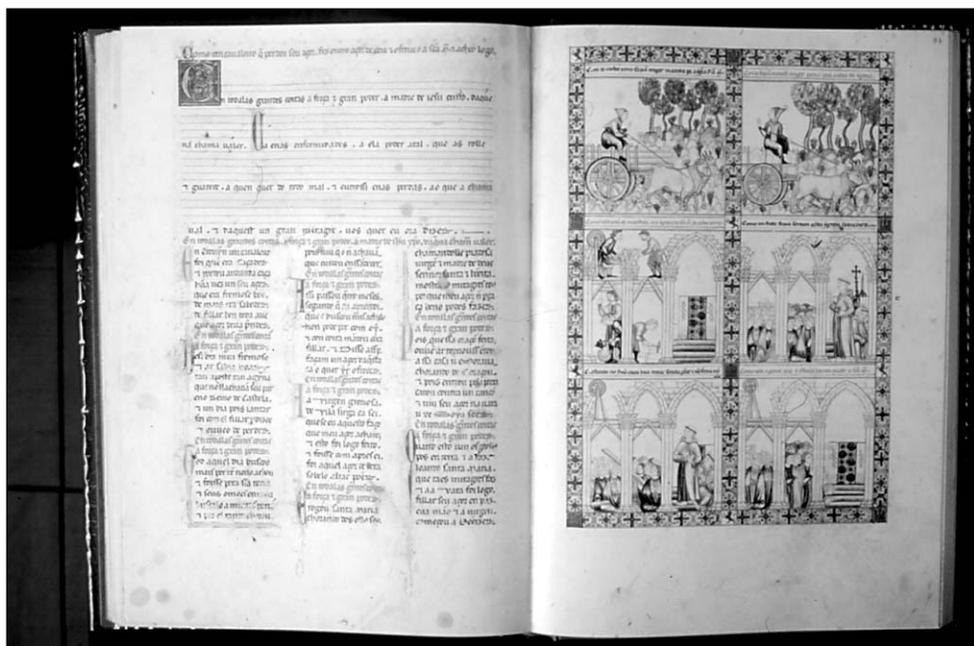


Figura 3.

ga. En ellas, la imagen miniada resulta una ayuda visual para el texto, ya que lo aclara y complementa constituyendo la escritura y las figuras un todo indisoluble<sup>21</sup>. Al no existir una interacción entre texto e imagen, por aparecer las ilustraciones sobre folios individualizados del texto, se hace necesaria la presencia de las referidas cartelas o leyendas explicativas de las imágenes allí representadas.

Otra vía más utilizaron los artífices del taller regio para transmitir el mensaje marial: la música. El pentagrama y la notación musical se reproducen en las páginas de texto bajo el título, estrofas y estribillo. Las cantigas, fueron compuestas para ser cantadas, no simplemente recitadas. La música es por ello, «la compañera inseparable de la poesía, su elemento básico y por eso en los cancioneros, al propio tiempo que se conservaba la *palabra*, el verso, se anotaba el *son*, la música<sup>22</sup>. La presencia de la música junto al texto para la lectura cantada de las distintas historias constituye también una vía oral de difusión del mensaje. La música se convierte en otro vehículo que ayuda a la fijación de la información que se quiere transmitir por medio de la imagen y la escritura.

21. RUIZ, E. *Manual de codicología*. Salamanca, Madrid: F.G.S.R., Pirámide, 1988, p.203.

22. LÓPEZ AYDILLO, E., *op.cit.*, p.341-342.

## 5. EL VALOR DOCUMENTAL DE LAS PÁGINAS MINIADAS

Los textos ilustrados presentan por regla general, unos modelos iconográficos tan consistentes que nos van a reflejar algo tan fundamental como el ambiente, el arte, la arquitectura, la vida en definitiva de la época en que se realizaron. En consecuencia, el manuscrito ilustrado, como es el caso que nos ocupa, es, desde el punto de vista de la imagen, una inestimable fuente de documentación contemporánea. La ilustración, en la mayoría de los casos, es fiel a la realidad cotidiana y por lo tanto al panorama contextual de su momento. Por ello, es un inestimable banco de datos que registra de forma pormenorizada la realidad bajo distintos y ricos matices. Las costumbres, actitudes sociológicas, éticas y religiosas, la tecnología, los modos y los patrones de toda una forma de existencia y por consiguiente reflejan una serie de pormenores que confirman o revelan los cuadros materiales de la vida de la época.

Desde esta consideración, estos códices historiados constituyen un ejemplo incomparable del valor documental de la miniatura elaborada en el escritorio de rey castellano. Como señaló Domínguez Bordona, los artistas de estas páginas han reproducido los monumentos que tenían ante sí, la abigarrada sociedad que les rodeaba, la guerra, la paz, las ciudades, el campo, el monasterio, las iglesias y la vida civil en todos sus variados matices, constituyendo por ello un documento gráfico de primer orden para conocer la vida y las costumbres castellanas de la segunda mitad del siglo XIII<sup>23</sup>.

Efectivamente, los miniaturistas de Alfonso X a la hora de plasmar el mensaje textual en icónico, se nos presentan como excelentes comunicadores gráficos, con el empleo de una técnica sorprendentemente moderna y cercana a esa cultura de la imagen propia de la sociedad de nuestro tiempo. Con un dibujo ágil y directo consiguen formar una auténtica «enciclopedia visual» de la época: las distintas prendas del vestir, los ajueres domésticos, el atalaje de las bestias, las herramientas de construcción, los hornos de pan o de metal, las tiendas, las boticas, la indumentaria guerrera, los campamentos, y un largo etc. pasan ante nuestros ojos.

Pero, junto a ello, a través de la imagen podemos percibir los sentimientos más variados de aquellos hombres, sus relaciones personales, en especial con los miembros de aquellas minorías mora y judía que junto a los cristianos convivían en las bulliciosas ciudades de Castilla. Las costumbres de la época, no escapan tampoco a la mano del artista: bodas, funerales, bautizos, campañas guerreras, enfermedades y sus remedios, la vida de los tahures, juglares y trovadores, así como, la existencia de celestinas, la relajación del clero o las peregrinaciones.

Por último, las cantigas en general y sus miniaturas en particular constituyen auténticas fuentes para la historia. Este valor histórico, común a los cancioneros gallego-portugueses, estudiado pormenorizadamente por López Aydillo, resulta excepcional en el caso del cancionero marial, no sólo por su mayor extensión sino también por su carácter esencialmente

---

23. DOMÍNGUEZ BORDONA, J. *La miniatura española*. t.II. Firenze- Barcelona: Pantheon, Gustavo Gili, 1930, p.18.

narrativo, lo que motiva abundantísimas referencias a los acontecimientos históricos, no recogidas, a veces, por las crónicas de aquellos años<sup>24</sup>.

De todos estos aspectos vamos a ver algunos ejemplos significativos.

### **EL ROMERO DE TOLOSA** (cant.253. Cód.F). (Figura 4).

Para el Profesor J.Montoya cada narración milagrosa presenta una serie de elementos más o menos explicitados en el texto que obedecen a la siguiente estructura:<sup>25</sup>

1. **Introducción** a la narración contenida en los titulillos que innauguran la cantiga.
2. **Presentación del protagonista** en situación crítica.
3. **Narración del suceso** (caída por tentación, comisión de un pecado, enfermedad grave, peligro e incluso muerte).
4. **Intervención sobrenatural** o actuación milagrosa de María.
5. **Admiración** por lo sucedido y posterior *alabanza* a la Madre de Dios.

Esta secuencia de elementos que sigue la narración es plasmada por los miniaturistas a través de las seis viñetas que constituyen la página ilustrada. Este mismo esquema o estructura bien podría ser aplicado a las páginas icónicas correspondientes a las páginas de texto. Vamos a abordar desde esta perspectiva la cantiga 253, contenida en el Códice de Florencia.

**Introducción:** Como un romero de Francia que iba a Santiago fue por Santa María de Villa-Sirga y no pudo sacar un bordón de hierro grande que traía en penitencia.

**Presentación del protagonista en situación crítica:** Se trata de un hombre bueno que vivía en Tolosa gran devoto de María. Creyendo estar en pecado fue a confesarse y en penitencia ha de ir en romería a Santiago de Compostela con un bordón de hierro en la mano para depositarlo ante el altar del santo. Sin pérdida de tiempo se dirige a casa del herrero para que le fabrique el bordón de 24 libras e iniciar su romería.

**Narración del suceso:** Al pasar por tierras de Castilla divisa la iglesia de Villa-Sirga y tras ser informado por las gentes del lugar de los hechos milagrosos obrados por la imagen de la Virgen que alberga el santuario, decide desviarse de su ruta. Entra en el templo y se postra a orar ante el altar apoyando su bordón en él e implorando de la Virgen el perdón por sus pecados.

**Intervención sobrenatural:** Ante la súplica de su devoto romero, el grueso bordón de hierro se rompe en dos pedazos ante el altar de María, librando así al protagonista de su pesada penitencia.

**Admiración por lo sucedido y consiguiente alabanza:** Ante un hecho tan milagroso, narrado por el romero a los que acudían al santuario, todos quedan admirados, cantando y alabando a María que había saldado de ese modo las culpas del pecador. La cantiga narra también, a modo de epílogo, como el protagonista continua su romería a Santiago de Compostela para cumplir la penitencia del abad, ya sin su pesada carga. A partir de ese día sirvió a María con un fervor renovado.

24. LÓPEZ AYDILLO, E., *op.cit.*, p.324-327.

25. MONTOYA MARTÍNEZ, J. *Las colecciones de milagros...*, *op.cit.*, p.128.

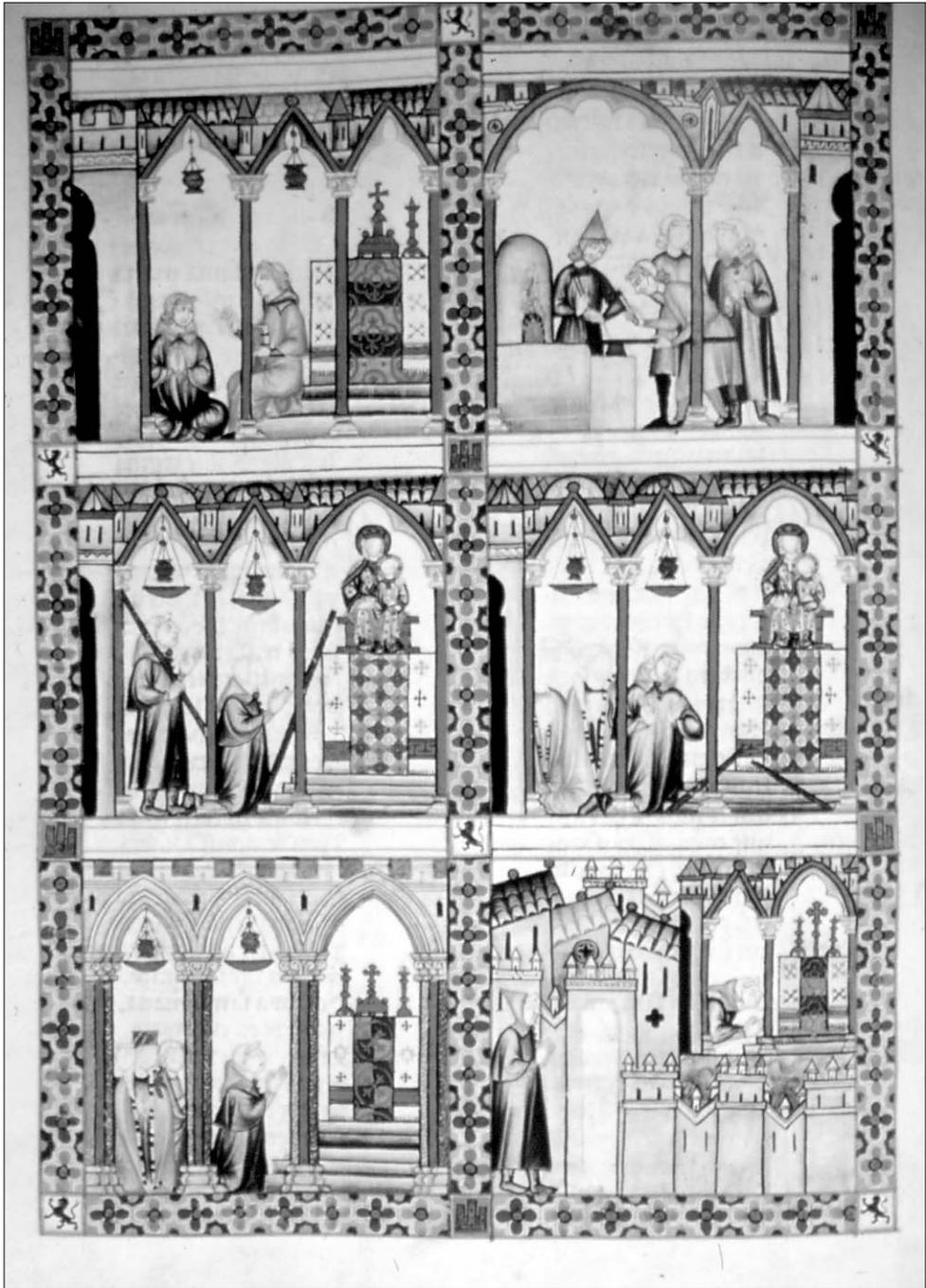


Figura 4.

A la hora de representar gráficamente la estructura de la narración, los miniaturistas realizan una selección de los datos más significativos o claves de la misma y componen seis escenas. Eliminan los versos introductorios y pasan directamente a la *presentación del protagonista* y su *circunstancia*. Todo esto se reduce a dos escenas:

**1ª escena:** El protagonista (sujeto receptor de la acción milagrosa) se halla confesando sus culpas al abad.

**2ª escena:** Fabricación del bordón de hierro, elemento clave del relato.

Una vez hecha la presentación del protagonista en situación crítica (circunstancias: confesión-penitencia-bordón) el dibujante se adentra en la *narración del suceso*:

**3ª escena:** Entrada del romero en el santuario de Villa-Sirga portando su bordón en la mano y oración a Santa María.

Inmediatamente se nos presenta la *intervención sobrenatural*, es decir, la acción milagrosa de la Virgen ante la súplica de su devoto:

**4ª escena:** El pesado bordón aparece roto en dos mitades.

En esta misma escena se inicia la última etapa de la estructura narrativa, es decir, *admira- ción por lo sucedido y alabanza*:

**4ª escena:** Todos los devotos allí congregados están postrados adorando a la Madre de Dios que milagrosamente ha liberado al Romero de su pesada carga.

Como epílogo de esa alabanza, el protagonista cumple con su romería y se nos presenta orando nuevamente ante el altar:

**5ª escena:** Llegada del protagonista al santuario jacobeo.

**6ª escena:** Vuelta del romero a su tierra (puerta de acceso al recinto murado de la villa) y manifestación de su fervor religioso renovado.

El análisis de las distintas escenas nos proporciona una serie de datos, relativos a objetos, usos y costumbres, acerca de los cuales nada nos dice ni explícita la narración textual de la cantiga. De aquí, la importante aportación que, como vehículo de información, tienen estas páginas miniadas.

### **La indumentaria:**

El protagonista se nos representa luciendo un vestido o traje de calle; se trata de una *garnacha*. Según las representaciones gráficas y las descripciones que de ella se hacen en los textos del siglo XIII, consiste en una prenda gruesa, amplia y cómoda, de uso generalizado en todo Occidente y utilizada tanto por las clases altas como por el pueblo llano. Son dos las características de esta prenda de abrigo:

Anchas mangas que no cubrían más que hasta medio antebrazo «unidas lateralmente al cuerpo de la prenda y con grandes aberturas para pasar fácilmente el brazo»<sup>26</sup>.

Forro de piel que le confería un aspecto voluminoso. Los textos nos hablan de «garnacha [forrada] de penna de conejo» y «garnacha [forrada] en peña lendesina»<sup>27</sup>.

Su longitud era variable si bien, por tratarse de una prenda de abrigo que se colocaba

26. GUAL CAMARENA, M. *Vocabulario del comercio medieval*. Tarragona, 1968, v. GARNATXA.

27. GUERRERO LOVILLO, J. *Las cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid, 1949, p. 76-77.

sobre la saya o pellote y saya, era relativamente larga, hasta media pierna en el caso de los hombres y talar en las mujeres.

En cuanto a su tipología, las Cortes de Jérez de 1268 nos hablan de «garnacha con mangas» y «garnacha escotada»<sup>28</sup>. Según Menéndez Pidal la «escotada» se corresponde con el término italiano «finistielle», es decir, garnacha con ventanas. Estas ventanas son, sin duda, las escotaduras laterales que dicha prenda presenta para sacar los brazos. La «garnacha con mangas» la identifica con la garnacha con «manicotoli» largos hasta el suelo o más cortos, es decir, las garnachas con largas mangas colgantes que no cubrían los brazos. Esta última, es el *tabardo*, una variedad de garnacha<sup>29</sup>.

La garnacha solía ir acompañada de un capuchón de paño. Este suele representarse ceñido al cuello por su base y con un botón dorado, dando lugar a un pequeño cuello dividido en dos picos. En otras ocasiones, el *capirote*, lo vemos abierto por delante pero, con sus extremos vueltos y sujetos en la parte posterior de la cabeza. Es este, un tocado masculino que aparece en esta época al separarse la capucha del manto y tendrá larga persistencia en los siglos posteriores<sup>30</sup>. La utilización del capirote por parte del romero o peregrino como tocado no era, al parecer, habitual, pues estos en las ilustraciones se nos representan portando sombreros de viaje de ala ancha, como protector de las inclemencias del tiempo. En este caso, el romero cubre su cabeza con una *cofia*. Es este el tocado masculino más característico y su uso va a pervivir hasta el siglo XV. De posible origen castrense –los guerreros los llevaban bajo el almófar–<sup>31</sup> su uso civil se generaliza, primero en Francia y, posteriormente al resto de Europa<sup>32</sup>. Su estructura era sencilla ya que, consistía en un simple casquete esférico sujeto al mentón por medio de dos cintas anudadas, dejando al exterior el flequillo o copete y la zona posterior del cabello (cogotera) ocultando las orejas. El caballero la llevaba siempre oculta por su capiello mientras que, los menestrales, artesanos, campesinos, es decir, el pueblo llano la utilizaba como tocado exterior cotidiano, tal y como la luce nuestro personaje.

Bajo su garnacha, el romero lleva un traje de calle, la *saya*. Era esta una prenda de larga tradición que en el siglo XIII se acorta hasta media pierna en el caso de los hombres. Su aspecto era el de una túnica de estrechas mangas con abertura en el escote. Generalmente se colocaba encima de la camisa, es decir, sobre las prendas interiores, y se ceñía a la cintura por medio de una correa. En esta época su uso estaba generalizado entre los hombres y mujeres de cualquier clase y condición.

Su tipología era variada desde la «saya hendida», utilizada por las clases populares, cuyas aberturas tenían como finalidad poder recoger su parte inferior con el cinturón para facilitar

28. *Cortes de los antiguos reinos de Castilla y León*. Madrid: R.A.H., 1861,t.1, p.69.

29. MENÉNDEZ PIDAL,G. *La España del s.XIII leída en imágenes*. Madrid, 1986, p.69.

30. BERNIS, C. *Indumentaria medieval española*. Madrid, 1956, p.25.

31. Pieza característica del atavío guerrero; su función principal era la de proteger íntegramente la cabeza, el cuello y los hombros. Solía ser de malla metálica y por ello para evitar el roce del metal sobre la cabeza del guerrero se le hacía descansar sobre una cofia de tela. Ver García Cuadrado,A. *Las Cantigas. El códice de Florencia*. Murcia: Universidad, 1993, p.270.

32. GUERRERO LOVILLO, J., *op.cit.*,p.190.

los movimientos o evitar enganches y suciedad<sup>33</sup>, a la «saya encordada». Esta correspondía a las clases pudientes y era de uso peculiar por parte de las damas. Se trataba de una saya muy ceñida al pecho, al quedar cerrada la abertura lateral o posterior por medio de una cinta, con lo que se entallaba pecho y cintura<sup>34</sup>.

Otra variedad era la saya con, mangas «cosedizas», unidas al cuerpo de la prenda por medio de una guarnición, al contrario de las otras sayas en que, las mangas y el cuerpo formaban una sola pieza y por tanto quedaban arrugadas bajo las axilas<sup>35</sup>.

Como complemento de su indumentaria invernal el personaje va provisto de *huesas*. La huesa era una bota de alta caña, especialmente práctica para el frío y según nos dicen los textos, muy útil en zonas pedregosas y barrizales. Su uso se generalizó a partir del siglo XII<sup>36</sup>.

Esta miniatura nos reproduce también, con bastante minuciosidad, una prenda de abrigo propia de las clases elevadas. Es el *manto* que porta el caballero devoto de la viñeta 5. Con él cubría habitualmente su vestido el caballero cuando no estaba en campaña, tanto en los viajes como en su vida cotidiana. El manto iba indefectiblemente forrado de pieles finas como el armiño; las martas cibelinas, nutrias, lirones, conejos y cabritos prestaban sus pieles como forros de los amplios y aparatosos mantos de los caballeros del siglo XIII<sup>37</sup>. Las telas estaban también en consonancia con la índole de la prenda: lanas y sedas de variados y lisos colores<sup>38</sup>. Las ricas «telas a compás» o «de rueda» de origen oriental fueron utilizadas también en la confección de esta prenda, la más noble y llamativa de aquel tiempo.

El manto más generalizado, el que vemos representado en la ilustración, era con abertura central y perfectamente visible su forro en piel. Se sujetaba sobre el pecho uniendo ambas partes, a la altura de los hombros, por medio de un fiador o cintas. De gran renombre fueron las cintas fabricadas en Luca, en seda y oro, citadas en la Cuentas de Sancho IV<sup>39</sup>.

Sobre su cabeza el caballero luce un *birrete*, tocado propio de las clases elevadas. Su origen bien podría ser militar ya que, su estructura cilíndrica se asemeja a un casco guerrero. Por otro lado, este origen castrense estaría en consonancia con su utilización caballeresca<sup>40</sup>. Los birretes hispanos, casi cilíndricos y más altos, iban en muchos casos profusamente decorados con arreglo a la categoría de su dueño —es el caso que vemos en la miniatura— y a la solemnidad de los actos para el que estaba destinado el uso del citado birrete.

### **El horno de herrero:**

Son diversos los aspectos técnicos recogidos por las imágenes miniadas. A través de ellas

33. BERNIS, C. *Indumentaria medieval española*. Madrid, 1956, p.20.

34. MENÉNDEZ PIDAL, G. *La España del siglo XIII...*, *op.cit.*, p.57, serie I,c.

35. *Idem.*, p.62.

36. ALONSO, M. *Diccionario medieval español*. Salamanca, 1986, v. HUESA.

37. GUERRERO LOVILLO, J., *op.cit.*, p.67.

38. Las partidas al tratar del «manto cavalleroso» señalan que «pannos de colores establecieron los antiguos que traxessen vestidos los cavalleros nobles mientras que fuesen mancebos, assí como bermejos, e jaldes, e verdes, o cardenas, porque les diessen alegría... E tenia el manto tan bien quando comian e bebían, como quando seyan e andavan e cavalgavan...» Partida II, tít.XXI, ley XVIII.

39. GUERRERO LOVILLO, J., *op.cit.*, p.69.

40. BERNIS, C., *op.cit.*, p.25.

podemos acercarnos a la estructura que debieron tener hornos muy diversos: de herrero (cant. 19 y 253), de orfebre (cant. 362), de vidrio (cant. 4), de cal (cant. 78) y de pan (cant. 258).

La segunda viñeta de la cantiga que analizamos representa el interior de una herrería. El artista nos sitúa bajo unas arcadas convencionales un horno, al lado del cual, un herrero está dando forma, martilleando sobre un yunque, el bordón de hierro del peregrino.

Posiblemente se trate de una fragua. Este tipo de horno suele tener tiro forzado, es decir, que el aire es insuflado con fuerza a su interior, acelerando su combustión y con ello aumenta la temperatura para lograr poner al rojo el metal.

El aquí representado aparece como una construcción cilíndrica de cubierta cupuliforme con la boca pequeña y semicircular en la parte inferior. Esta construcción descansa sobre un plinto de aspecto macizo, posiblemente de ladrillos. Al contrario de lo que podemos observar en otras representaciones de este género, pródigas en detalles, aquí, el artista ha omitido u obviado un elemento fundamental como son las toberas y fuelles para insuflar aire en su interior.

Para Menéndez Pidal se trata de una fragua u horno de herrero cerrado, pese a que no está representado ese tiro forzado de que hablamos. Existe, sin embargo, otra representación de horno de herrero (cant.19) donde podemos apreciar un hogar con bóveda en cuarto de esfera. Aquí vemos representado el fuelle mediante el cual un operario insufla aire en el interior del hogar facilitando así el rendimiento calórico del horno<sup>41</sup>.

### **La penitencia:**

Una cuestión importante para aquella sociedad medieval era, sin duda, las prácticas religiosas. A través de las imágenes podemos aproximarnos a todo el conjunto de rituales de la Iglesia Católica, alguno de ellos tan emblemático como la administración de los sacramentos. En este caso, la viñeta 1 nos ofrece el acto de la confesión.

Como en el resto de los actos litúrgicos, la penitencia durante el siglo XIII estaba sujeta a una normativa eclesiástica unificadora en las iglesias de Occidente. El decreto *Omnis Utrisque Sexus*, del IV Concilio Lateranense (1215), imponía una disciplina uniforme en la práctica de este sacramento. Los concilios provinciales y sínodos diocesanos de los distintos países publicaron repetidamente este decreto y amenazaron con severas sanciones la práctica de usos particulares que aún subsistían desde los primeros siglos del cristianismo<sup>42</sup>.

También en Castilla, Las Partidas trataron de homologar la práctica penitencial, señalando toda una serie de pormenores que corroboran las imágenes miniadas del Códice de las Historias.

En la ilustración vemos, como el romero situado frente al abad, está sentado sobre el pavimento a la «manera turca» y escucha con humildad las palabras del confesor.

La costumbre de sentarse los fieles en el suelo, generalmente sobre una estera, se debía a la inexistencia de escaños a propósito en las iglesias. El uso de bancos es relativamente reciente, después de siglo XVI a imitación de las iglesias reformadas.

41. MENÉNDEZ PIDAL, G. *La España del siglo XIII...*, op.cit.,p.192-194.

42. RIGHETTI, M. *Historia de la liturgia*. Madrid: Editorial Católica, 1955, t.2, p.855.

Por su parte, el abad está sentado sobre las gradas del altar en un plano de superioridad con respecto al penitente. Las Partidas, en este punto señalan que «deve el confesor mandar al que se le confessa... se siente a los pies del clerigo que lo confessare, omildosamente» cuando el penitente fuera varón. Si por el contrario, «fuere muger deue la castigar, que se assiente a un lado del confessor, e non muy cerca, nin delante; mas de guisa, que la oyga, e non le vea la cara»<sup>43</sup>.

Durante la Edad Media está viva la conciencia de que a los graves quebrantos de la ley de Dios se deben aceptar también graves penitencias. Las limonas, los ayunos, las peregrinaciones cuando no, la participación en las Cruzadas, o donativos para su sostenimiento, estaban a la orden del día<sup>44</sup>.

Los pecadores en Las Cantigas, como vemos en este caso, son sometidos a penitencia pública, que según el texto legal castellano es «...quando mandan a alguno, que vaya en romeria: o trayya consigo palo codal, o escapulario, o otra vestidura como de orden: o que traya fierro ceñido en el braço, o en el cuello, o que ande desnudo, o en paños menores...», añadiendo que «...esta penitencia puede dar qualquier clerigo misacantano. E pueden la poner tambien a clerigo como a lego». Así, vemos como nuestro romero ha de ir en romería con un pesado bordón de hierro, es decir, se le somete a penitencia pública.

El cumplimiento de estas penitencias para redimir pecados, era costoso de realizar, pues los trayectos resultaban enormemente peligrosos. La inseguridad de los caminos plagados de asaltantes y ladrones, el mal estado de la calzada, cuando existía y la necesidad de vadear rios y otros inconvenientes del camino convertían estos desplazamientos en auténticas aventuras. Todas estas circunstancias las vemos perfectamente reproducidas en el Cancionero Marial.

### **Arquitectura:**

Por regla general, los personajes de las distintas historias aparecen cobijados por arcadas góticas que descansan sobre finas columnas doradas. Se trata de un simple marco ornamental de carácter escenográfico. Pero junto a esto, las miniaturas nos ofrecen, en algunos casos, una arquitectura real, en la que los artistas se han esmerado por plasmar aquella realidad circundante de las construcciones religiosas y civiles de la segunda mitad del siglo XIII.

Es esta la arquitectura que podemos contemplar en la viñeta 5 donde se representa el interior del templo jacobeo. Unos potentes pilares con columnas adosadas en mármol y capiteles florales, soportan unos góticos arcos ojivales; por detrás de estas esbeltas arcadas el miniaturista reproduce una cubierta almenada. A primera vista, la escena puede parecernos un mero espacio convencional y no la descripción visual de un lugar concreto. Sin embargo, pensamos que el templo allí representado supone una auténtica objetivación del marco arquitectónico, es decir, el marco decorativo y la identificación del lugar constituyen una unidad, son una misma cosa<sup>45</sup>. Si bien, es cierto que la catedral de Santiago de Compostela se carac-

43. Partida I, Título III, Ley XXVI.

44. NESS, W. *Historia de la Iglesia*. T.III, *La Iglesia en la Edad Media*. Madrid: Rialp, 1961, p.323.

45. Para Otto Pächt, hasta el siglo XIV, al menos en la miniatura francesa, no se tiende hacia esa objetivación del marco arquitectónico. El artista se limita a montar una cubierta sobre las columnas de la edificación y así el

teriza por sus arcos de medio punto, los arcos ojivales no están ausentes del templo pues aparecen en la capilla-crypta y a ambos lados de la tribuna. Pero, además, aunque por tratarse de un templo de peregrinación, no le corresponde una terminación almenada, tipo templo-fortaleza, tenemos documentada la existencia de almenas en la Catedral. Toda la iglesia fue fortificada durante el siglo XII como consecuencia de una grave revuelta en 1117. Posteriormente, estas almenas fueron sustituidas por una balaustrada renacentista pero aún podemos apreciar la presencia de almenas en algunos sectores<sup>46</sup>. En consecuencia, pensamos que la visión de recinto fortificado plasmado por el artista se aproxima al que realmente ofrecía el Santuario en aquella época.

Como ya estudió Lampérez, son dos los procedimientos utilizados en la formación de nuestras ciudades, que van a dar lugar a dos tipos bien diferenciados. Por una parte, las ciudades formadas de una sola vez, siguiendo un plan establecido de antemano como ocurre en las urbes helenísticas y romanas. De otro, aquellas ciudades que se han ido formando por adiciones sucesivas a un núcleo central, el castillo o alcázar, alrededor del cual se van adosando sin orden las distintas construcciones en sucesivas ampliaciones del espacio vital<sup>47</sup>. Las ciudades plasmadas en las páginas del Cancionero, responden a este segundo tipo. Presentan el aspecto de unas aglomeraciones abigarradas de edificios sin orden alguno, ni plan trazado de antemano donde las construcciones se aglutinan constreñidas por la muralla defensiva del recinto.

En la viñeta 6 podemos apreciar esos edificios a dos aguas recogidos por la muralla y cubiertos de tejas. El empleo de tejas en las cubiertas de las casas estaba prescrito en la legislación de Castilla. Los Fueros establecen que las cubiertas debían ser de tejas y no de paja, medida muy necesaria para evitar la propagación del fuego<sup>48</sup>.

El tipo de teja representado es el de cañón o teja de tipo árabe a lomo, en hileras contiguas. La ilustración sólo nos permite apreciar la cara superior y nunca las hileras cóncavas sobre las que se asientan las primeras. Siguiendo la inclinación del tejado la teja superior va montando sobre la siguiente, de modo que el agua pueda discurrir sin penetrar por los intersticios.

En cuanto a la altura de los edificios, el Fuero de Alcaraz señala que «qual quier que casa fiziere, alce la fechura en alto quanto la ploguiere»<sup>49</sup>. Esta libertad que concede el legislador venía a compensar, en parte, la estrechez del recinto edificado, pudiendo levantar varios pisos.

---

contexto narrativo y el decorativo constituían asuntos completamente diferentes, *La miniatura medieval*. Madrid, 1987, p.190.

46. CONANT, RENNETH J. *Arquitectura romanica da Catedral de Santiago de Compostela*. Santiago, 1983, p.37-43.

47. LÁMPEREZ, V. *Arquitectura civil española de los siglo I al XVIII*. T.I, *Arquitectura privada*. Madrid: Ed. Saturnino Calleja, 1922, p.22.

48. «Mando que tod aquel que ouiere casa cubierta de paia en la çiptat, que la cubra con teia. E si no, peche en coto, assi commo si morasse en aldea. E si alguno fuere portidioso que non quisiere cubrir su casa de teia, déla a otro poblador que la cubra de teia e él peche ante todo su pecho...» *Fueros d'Alcaraz et d'Alarcon*. E. de Jean Roudil. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1962-633, t.1, p.544. Pese a que las miniaturas presentan siempre cubiertas con tejas, esta disposición legal manifiesta claramente como debía ser de uso frecuente el empleo de paja en las techumbres, tal y como suele ocurrir cuando el legislador se ve obligado a normalizar determinados usos.

49. *Idem.*, p.156.

Las necesidades defensivas, debida a la inseguridad de los tiempos medievales, los rigores del clima meridional y septentrional de la Península, así como el gusto musulmán por la vida doméstica, fuera del alcance del mundo exterior, van a determinar una característica fundamental de la casa medieval española. Consiste esta en procurar unos exteriores cerrados con escasísimos y a veces nulos huecos (saeteras) al exterior, en el caso de la primera planta del edificio. Los representados aquí, son edificios de aspecto noble, esbeltos, provistos de estrechas y alargadas saeteras e incluso podemos apreciar en lo alto algún rosetón de cuatro lóbulos característico de la arquitectura gótica.

El conjunto se encuentra rodeado por una cerca murada, propia de las ciudades de la época, con una puerta de acceso a la villa. En este caso, podemos apreciar la disposición sinuosa del muro, provisto de macizas torres a intervalos regulares. En lo alto del muro está el adarve o paso de ronda, guarnecido del exterior por almenas provistas de merlones piramidales y saeteras.

Los muros de defensa de la ciudad, en esta época, introducen una novedad para hacer la urbe más inexpugnable. Es la barbacana o antemuralla de menor altura que la muralla propiamente dicha. Esta antemuralla presenta también torres con alargadas saeteras que se ensanchan ampliamente hacia el interior. Esta estructura, lógicamente, tenía como finalidad el impedir al máximo la entrada de armas arrojadas contra los defensores. El coronamiento del muro y las torres van igualmente guarnecidos por almenas coronadas con capirote de forma piramidal.

Entre la muralla y la barbacana podía existir además, un foso o cava. Este foso tenía, en muchos casos, la posibilidad de ser anegado con agua y así, los asaltante encontraban una mayor dificultad para poder alcanzar la muralla propiamente dicha, si acaso habían superado la primera defensa, es decir, la antemuralla.

La puerta de acceso al núcleo urbano era, como es lógico, la zona más débil del recinto amurallado. Solía encontrarse franqueada por dos torres para favorecer su defensa. Otras veces, como en este caso, tan sólo presentaban un torreón adjunto a la puerta. El cuerpo murado sobre el que se abre la puerta constituye en sí mismo una torre coronada de almenas. Las hojas de las puertas solían ser blindadas, con chapas de hierro y si el cerco murado era doble la puerta también lo era, una en la muralla y otra en la barbacana<sup>50</sup>.

### **LA ARRIXACA DE MURCIA** (cant.169 Códice T). (Figura 5)

Se trata de un milagro que obró Santa María en favor de una Iglesia, a ella dedicada, en la Arrixaca de Murcia.

Es una cantiga de carácter histórico, donde se narran unos hechos ocurridos tras la toma de la ciudad musulmana de Murcia por los cristianos. La exactitud de los datos que aporta la narración son perfectamente verificables a través de los documentos y crónicas de la época. Sin embargo, aporta también algún dato ignorado o no especificado en las fuentes antedichas. De aquí se infiere el gran valor que para la Historia tiene este cancionero alfonsí, no

---

50. MENÉNDEZ PIDAL, G., *op.cit.*, p.278.

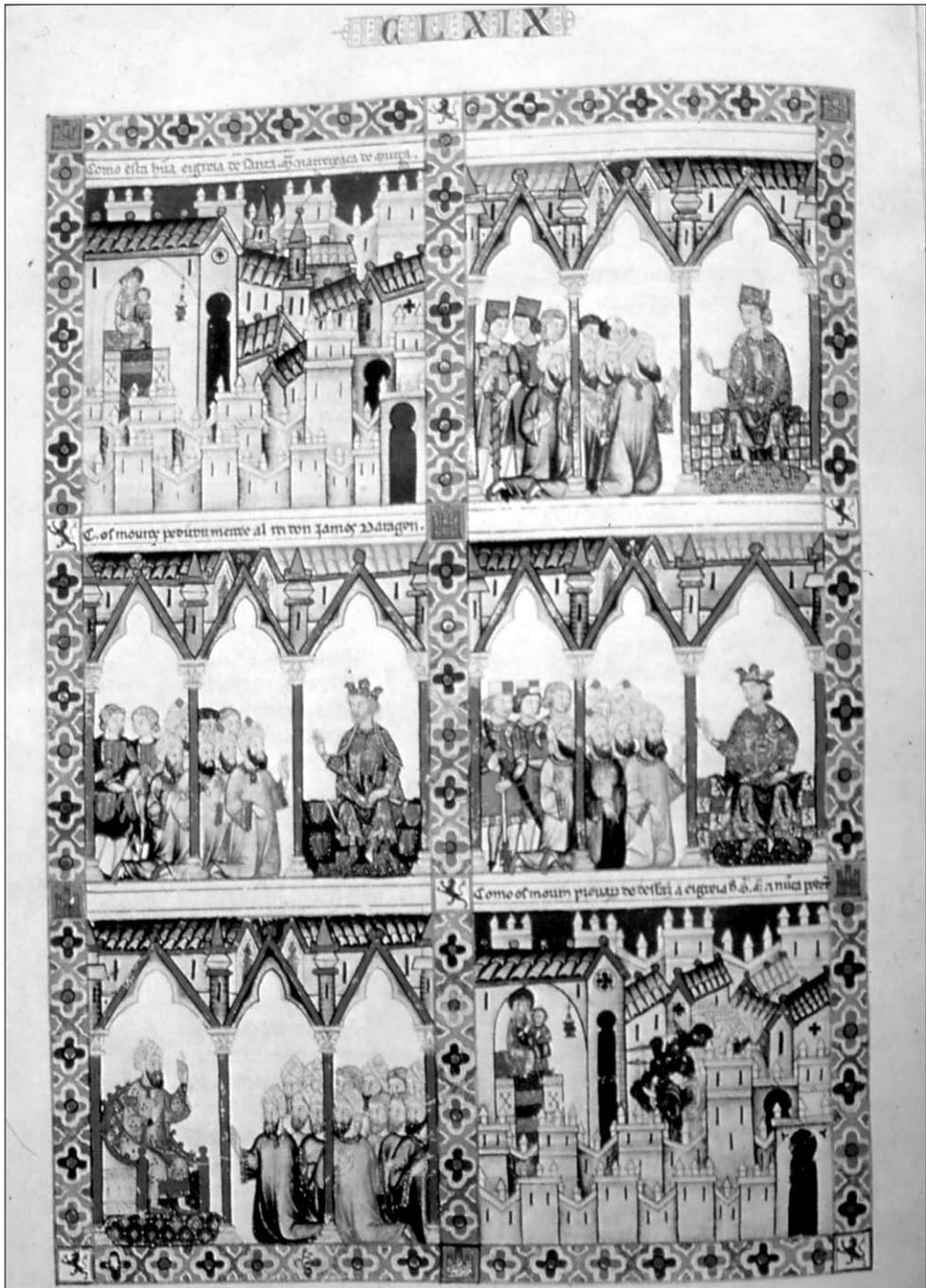


Figura 5.

sólo porque confirma lo aportado por los textos históricos y documentos sino porque complementa, en algunos casos, estas informaciones.

El texto de la narración nos sitúa en un tiempo y en un lugar concretos: la conquista de Murcia en 1243 por el Infante Alfonso de Castilla.

En la primera viñeta se nos representa el recinto murado de uno de los arrabales de la ciudad, la Arrixaca. En él, al parecer, existía desde antiguo una iglesia consagrada a María. Este dato, no es recogido por ninguna fuente, a excepción de la cantiga. Posiblemente, la Arrixaca fue en principio un arrabal mozárabe, antes de pasar a convertirse en morería tras la definitiva reconquista de la ciudad en 1266. El arrabal suponía, en muchos casos, una solución a la carencia de espacios dentro del recinto murado de la ciudad. En las ciudades hispanomusulmanas, estos barrios constituían a semejanza de la medina, una pequeña ciudad, en la cual se construían zoco, tiendas, alhóndigas, baños y hornos, en torno a una reducida mezquita. En estos arrabales se agrupaban, generalmente, aquellos habitantes dedicados a una determinada actividad comercial, industrial o burocrática. En otras ocasiones, estas agrupaciones en barrios estaban originadas por las creencias religiosas de unos grupos determinados<sup>51</sup>. En el caso de la Arrixaca, se trataba del barrio ocupado por los mozárabes y por ello, en su interior había una pequeña iglesia.

La época cronológica del inicio de la narración viene expresada, magistralmente, en la 2ª escena, donde podemos ver a un Alfonso X todavía Infante; su aspecto es juvenil y va tocado con un birrete, con las armas de Castilla, propio de su condición real. Estamos en 1243, año en que el Infante Alfonso conquista el Reino de Murcia, quedando este territorio bajo protectorado de Castilla.

En la 3ª escena, nos encontramos con el mismo espacio palaciego, pero el personaje real allí representado, ya no es el Infante de Castilla sino su suegro, el rey D. Jaime de Aragón. La diferencia de edad entre ambos queda de manifiesto gráficamente a través de las barbas luengas y canas que luce el rey aragonés, frente a un imberbe y añidado Infante. Cada uno, además, luce indumentarias claramente significativas y distintivas de sus personas: Alfonso, con los signos heráldicos de Castilla –castillos y leones–, D. Jaime con las barras de Aragón.

Se ha producido un avance cronológico, han transcurrido unos años, estamos ya en 1266. En esa fecha, a consecuencia de la revuelta y sublevación de los mudéjares frente al protectorado castellano, el Rey de Aragón acude en ayuda de su yerno, Alfonso, y ocupa las tierras murcianas sometiéndolas. Lo primero que hace tras su llegada, es dirigirse con su séquito a la Mezquita Mayor para rezar. El templo islámico pasa a convertirse en Iglesia Mayor de Santa María, la Catedral. Es este un modo de actuar común a los monarcas cristianos en sus conquistas. Es sabido como, tras la reconquista de las ciudades musulmanas, se realizaban en ellas dos cambios fundamentales: por un lado, la mezquita musulmana pasaba a ser templo cristiano, y los alminares que llamaban a la oración serían, en muchos casos, reutilizados como campanarios cristianos. Por otro lado, el alcázar moro pasaba a ser residencial real.

Convertida pues, la Mezquita Mayor en Iglesia Catedral, los moros de la Aljama se presentan ante el rey Jaime I y solicitan que la iglesia de la Arrixaca pueda ser demolida, para eliminar así del arrabal el culto cristiano (viñeta 3). La petición de los mudéjares se fundamenta en el hecho de que el arrabal ha pasado a ser ahora morería, por imposición de Alfonso X.

La situación de inquietud e inseguridad de la población musulmana frente a los nuevos pobladores cristianos era, al parecer, grande: sus propiedades no eran respetadas, siendo invadidos y robados en sus propias viviendas e incluso temían por su vida. Así las cosas, el Rey Sabio otorga en 1266 un privilegio a los moros de Murcia. En él, dispone que los mudéjares ocupen el barrio de la Arrixaca para que éstos no corran riesgo alguno frente a los cristianos:

«Fago vos saber, que el Alguacil Abengalib me mostró hacienda de los moros de Murcia, e dixome, que recibían gran daño de los Christianos que entraban en Murcia, que habia, y alguno dellos que los furtaban, y los robaban, que no se podían guardar dellos, porque no había entre ellos de partimiento de muro, e pidiome merced que catase alguna carrera porque los moros fuesen mas guardados, e que no hubiese entre ellos e los Christianos, desamor ni contienda ninguna. E yo sobre esto ove mi acuerdo, e tove por bien, que todos los moros morasen en la Arrijaca, porque es lugar apartado, é que estarán y más seguros, e guardados, e los christianos que fincasen en la ciudad de Murcia...E sobre esto enbio mi carta al honrado D. Mohamad, Rey de Murcia, que faga a los moros que se muden a la Arrijaca con todas sus cosas del dia que la mia carta vieren a quarenta dias...»<sup>52</sup>.

La justificada petición de la Aljama fue atendida por D. Jaime que les otorga el consentimiento para derribar la iglesia cristiana del arrabal, pero la intervención milagrosa de María impidió su destrucción.

Unos años más tarde, la Aljama solicita nuevamente la demolición del templo cristiano, tal como cuenta la cantiga y nos ilustra la viñeta 4. El rey, en esta ocasión Alfonso X, vuelve a otorgarles permiso, si bien no de muy buen grado «porque estaba toda pintada de nuevo» nos narra la cantiga. Esta nueva estancia del rey castellano en tierras murcianas hay que situarla en los años 1271 y 1272.

Con el beneplácito del Rey castellano, la Aljama acude ante el Rey moro de Murcia y este finalmente se niega a la demolición del templo, por temor a ser castigado por la Virgen ya que «a quienes María desama, mal los pisotea» (viñeta 5).

La miniatura concluye con la plasmación del milagro obrado repetidamente por la Virgen, pese a los intentos de los musulmanes por lograr su objetivo (viñeta 6). En esta escena, así como en la primera, vemos el arrabal perfectamente amurallado. De la existencia de estos paramentos murados, quedan aún vestigios en diferentes zonas de la Arrixaca, pero además, la documentación alfonsina nos habla de cómo efectivamente el arrabal estaba cercado, antes de pasar a convertirse en morería:

«...Et tengo por bien que los moros fagan muro nuevo allende de la cárcaua que es entrel almedina, et el Arrixaca et que çierren luego todas las puertas que sallen del muro de la uilla al Arrixaca et las de la barbacaua a piedra cal e egual de la fazera del muro; et que derriben todos los puentes de la cárcaua que son entre la uilla et el

51. TORRES BALBÁS, L. «Mozarabías y juderías en las ciudades hispano-musulmanas». En *Obra dispersa*. Madrid, 1981, I, p.277 y ss.; Del mismo autor: «Estructura de las ciudades hispano-musulmanas». En *Obra dispersa*. Madrid, 1981, I, p.205 y ss.

52. CASCALES, *Discursos*, II, cap.II, p.29, cit. por López Aydillo, E., *op.cit.*, p.383.

Arrixaca; et pora ayuda de facer este muro nueuo en el Arrixaca et pora adobar el muro uieio del Arrixaca do les la meytad de todas las rendas que auieren pora adobar los muros de Murçia pora siempre»<sup>53</sup>.

Los miniaturistas han plasmado con bastante exactitud la cerca murada. No es simplemente la representación de la muralla propiamente dicha, con su puerta de acceso flanqueada por dos torres, sino que podemos observar también la existencia de esa barbacana o antemuralla, de menor altura, provista de sus torres, puerta y saeteras. La perspectiva utilizada impide, sin embargo, la contemplación del foso o cava que separaba ambas líneas de construcción y que dificultaba el acceso a la población. Una vez más, la miniatura demuestra su gran valor documental.

La representación icónica de esta cantiga recoge los momentos más significativos de la narración textual. Estos son indudablemente los hechos históricos que se suceden desde 1243, año de la conquista de la ciudad, hasta la década de los setenta, en que Alfonso X se encuentra nuevamente en el territorio conquistado tiempo atrás. Parece como si el hecho milagroso, fuese un simple pretexto que desencadena la narración histórica y quedase el milagro en un segundo plano. De hecho, la visualización del milagro se retrotrae a la última viñeta. Es el tiempo y su trascurso, el auténtico protagonista de la página miniada y es en la representación de ese devenir donde los artistas alfonsíes se muestran como excelentes comunicadores.

El recurso utilizado para transcribir en lenguaje icónico el transcurrir temporal y por tanto argumental, es sencillo: se repiten las secuencias, aparentemente iguales, introduciendo en ellas pequeñas diferencias icónicas, pero de contenido altamente significativo. La secuencia temporal marcada por la sucesión de escenas, estructuralmente idénticas, la consigue el miniaturista por medio del tocado del Rey Sabio, Alfonso como Infante, con birrete y Alfonso como Rey, coronado. Ahora bien, el tiempo real transcurrido entre ambas escenas, queda plasmado gráficamente, no sólo por la diferencia de los tocados sino también por la figura del Rey Jaime entre ambas escenas, como elemento del espacio temporal que se desea expresar. El espacio que separa las viñetas 2º y 4º, es decir, la viñeta 3º se hace significativa del largo tiempo transcurrido; por el contrario, cuando las viñetas son contiguas, nos hablan de un intervalo de tiempo reducido. En este aspecto, la concepción del dibujante del siglo XIII, no difiere mucho de los planteamientos y técnicas utilizados en la actualidad en el campo publicitario o en el mundo del comic.

La ilustración de la cantiga nos permite apreciar, otro aspecto de la sociedad alfonsina: la consideración o mejor dicho, la visión que la población cristiana tenía de la minoría sometida: los moros.

Son escasos los testimonios icónicos relativos al modo de vida de la población mudéjar. Generalmente, los miniaturistas nos plasman las actividades guerreras de los musulmanes en sus enfrentamientos con los cristianos. Ello nos permite apreciar las costumbres de esta minoría como ejército organizado, sus estandartes, escudos o adargas y en definitiva la indu-

---

53. *Documentos de Alfonso X*. Ed. de J. Torres Fontes. Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1963 (Col de Documentos para la Historia del Reino de Murcia, I), p.30.

mentaria guerrera usual y característica de los musulmanes.

Pese a ello, en esta cantiga dedicada a la Virgen de la Arrixaca podemos apreciar algunos pormenores interesantes relativos a este sector de la población que habitaba los arrabales de las ciudades conquistadas.

Son dos los tipos raciales descritos por los miniaturistas de Alfonso X. Por un lado, los personajes, no desprovistos de distinción, que componen la Aljama. Y de otro, los trabajadores moros encargados de demoler la iglesia de Santa María.

Los primeros son gente principal, de raza blanca, semita, provistos de largas barbas y con elegantes vestimentas. Los musulmanes españoles del siglo XIII vestían amplias indumentarias talares (aljubas y almejías) de origen oriental y arcaizante. Muchas de estas ropas se caracterizan no sólo por su amplia estructura sino también por la calidad de las telas en que eran confeccionadas. Málaga, Almería y Murcia eran importantes centros productores de tejidos de seda, muselinas y tisús de oro. Las sedas y brocados de procedencia española, eran enormemente consideradas en Europa. Como es fácil de imaginar, estos tejidos eran exclusivos de las altas dignidades; el pueblo usaba otras calidades exentas de riqueza como eran el algodón, la lana o el lino.

Los componentes de la Aljama se presentan ante los reyes provistos de aljuba, túnica de origen árabe, pero usada por musulmanes y, a veces, también por españoles. Se caracterizaba por sus amplias mangas y cuerpo flotante y era utilizada tanto por los musulmanes de elevado rango como por los plebeyos; variaba tan sólo el tejido empleado en su confección. En el primer caso, además, era común adornar bocamangas y cuello con cinta de seda.

El Rey moro aparece luciendo una prenda de similar estructura pero de calidad superior: es la almejía. Esta prenda, también de origen árabe, elaborada en tejidos brocados, va adornada con ribetes y *paramentum* orofresados. Dada la categoría de la prenda, será utilizada también por los reyes y reinas cristianas según nos dicen los documentos de la época.

A diferencia de los cristianos, los musulmanes españoles solían llevar cabello y barbas luengas. Señala Menéndez Pidal<sup>54</sup> que hubo, sin embargo, algunos que a imitación de los cristianos empezaron a peinarse con copete según la moda de la época, por lo que las Cortes hubieron de prohibirlo taxativamente:

«Manda el rey que los moros que moran en las villas de los christianos que anden cercenados aderedor o el cabello partido sin copete, e que tayan las barbas luengas como manda su ley»<sup>55</sup>

Sobre el pelo, partido por la mitad, se solían colocar un turbante o *toca*, según la terminología utilizada en aquel tiempo. Era un largo pañuelo con el que rodeaban su cabeza tanto hombres como mujeres. En principio, este tocado había sido privativo de los hombres de leyes, funcionarios y sabios, de ahí que los cristianos al representarlos adornados con ellos querían si duda realzar la importancia social del personaje.

El segundo tipo racial que nos ofrecen la miniatura, es de raza negra, africano.

54. MENÉNDEZ PIDAL, G. *La España del s.XIII...op.cit.*,p.96.

55. Cortes de Valladolid de 1258. En *Cortes de los antiguos reinos...op.cit.*,t.I, p.59.

56. LÓPEZ AYDILLO, E., *op.cit.*,p.502.

Constituían éstos amplios contingentes de los moros guerreros transaharianos que integraban las huestes almohades que penetran en la Península en sucesivas oleadas en el siglo XII.

El Cancionero nos habla de «moros tan negros como la pez» y de «gentes fea y barbuda». A esta supuesta fealdad física les achacan, una fealdad espiritual no exenta de xenofobia, al presentarlos como traidores y desleales: «moro barbudo, falso y descreido»<sup>56</sup>.

Podemos entrever, más que en el brevísimo texto, en la representación de las viñetas una elocuente síntesis de la sociedad andalusí, compuesta por una minoría de blanca tez, pulcramente vestidos, representantes activos de sus estados y coprotagonistas o antagonistas de las historias mariales. Pero están sustentados por una masa anónima, como de comparsa, de la población activa, obreros, soldados y campesinos, son los futuros moriscos, a veces transaharianos negros que, en estas agudas representaciones aparecen reflejados en su pobreza, en su trabajosa penuria. Es a nuestro juicio, el retrato más breve, más preciso y más elocuente de la sociedad andalusí de los reinos taifas surestinos, un auténtico testimonio.

Otro testimonio queda patente en estas ilustraciones: la permanente tensión real a que está sometida la sociedad de época Alfonsí, digna de contrastar con las utópicas y manidas frases en torno a la armonía e idílica concordia de las llamadas «tres culturas». Cristianos, árabes y judíos, en estas representaciones, las más ortodoxas, las más oficiales, las hechas a gusto del Rey y en loor a María, reflejan y esconden la tensión, el resquemor y el dolor de la población mora ante el agresivo vigor castellano. Como mediador y juez justo y moderador, el Rey Sabio.

Como hemos visto, es evidente tras analizar las láminas miniadas de estos códices, que los textos literarios escritos se encuentran, a mediados del s.XIII, con un nuevo lenguaje, el de la imagen, que con un vigor inusitado va a enriquecer el contexto. Ante la contemplación de la lámina miniada tenemos las imágenes sucesivas de las seis viñetas; en su parte superior, la síntesis del texto en las cartelas; al lado, la narración textual. Como fondo, la música correspondiente a esa narración para sumergir al lector en el climax armónico del relato, en un lirismo absoluto.