

EL CODICE DE LAS HISTORIAS DE LAS CANTIGAS  
DE SANTA MARIA: IMAGEN Y COMUNICACION  
EN EL MANUSCRITO MINIADO

Por  
AMPARO GARCIA CUADRADO

## INTRODUCCION

La documentación gráfica constituye durante la Edad Media un inmenso contexto de difícil codificación. Este hecho tiene sus antecedentes remotos y es fruto de un dilatadísimo y sofisticado proceso desde los más elementales medios de expresión y los consiguientes balbuceos de su codificación. Las culturas ágrafas cuidaron de forma especial que los conjuntos documentales más importantes de su lengua se conservasen mediante la transmisión oral, costumbre de gran rigor y que en algunos casos origina las bases culturales, religiosas e históricas de muchos pueblos en su fase pre o protohistórica. Esto vertebra su acervo documental y con ello crea la plataforma que sustenta su tecnología, sus normas socio-culturales y religiosas y su ciencia.

Pero va a ser la documentación escrita la que realmente sea el exponente de la cristalización de tradiciones, hechos y expresiones sostenidas por una tenaz pero a veces contingente tradición oral; ello proporcionará a partir de ese momento un rigor histórico incuestionable al documento portador del mensaje.

El proceso de codificación hasta llegar a la expresión escrita, es distinto según las culturas. En unas representa un penoso y largo camino que se sale de los propósitos de nuestro trabajo. Aún así hemos de tener en

cuenta que, la mayoría de las veces, es un bien heredado, recibido por medio de procesos más o menos acelerados de aculturación y no fruto de procesos culturales internos del pueblo que más tarde los va a manejar como instrumentos propios con los que codificar su pensamiento.

Es por todo ello por lo que la palabra documentación nos remite sobre todo a la expresión escrita. Pero el conjunto de símbolos convencionales, alfabéticos, que se conjugan para devenir en la expresión escrita proviene de unos símbolos más concretos, de representaciones gráficas con un claro valor iconográfico. Buena prueba de ello son las representaciones hechas por las poblaciones primitivas de todos los tiempos, ágrafas, que manifiestan por medio de imágenes convencionales una serie de expresiones conceptuales y cuyos códigos de interpretación podemos descifrar o no, según la dificultad de los mismos. El proceso completo tiene como primera parte de creación de la lengua escrita, el de los signos pictográficos que, posteriormente, van a sufrir un proceso de síntesis, de abstracción y llegar a convertirse en signos alfabéticos. Pero a lo largo de la primera parte de este proceso de codificación, la imagen que da lugar al signo pictográfico no desapareció al entrar en escena los códigos de escritura convencionales, si bien, obviamente, fueron sustituidos en gran medida por la expresión gráfica de la oración hablada. Aún así, la imagen descrita en el texto va a estar, en ocasiones, enriquecida o complementada con la representación icónica a la que corresponde, de modo que la complementa y hace más fácil la descripción y comprensión de la misma y así ahorra en muchos casos una exhaustiva cantidad de datos descriptivos.

Cuando nos planteamos el estudio de Las Cantigas bajo el epígrafe que encabeza este trabajo, lo hicimos con el propósito de comparar y sopesar dos valores documentales gráficos: el texto escrito y su correspondiente representación icónica. Este sistema simultáneo de expresión gráfica lo veíamos como seductor prototipo a lo largo de toda la historia de la escritura, desde la jeroglífica egipcia con su profusión de representaciones icó-

nicas complementarias, hasta los códices mesoamericanos. Sin embargo su máxima difusión la íbamos hallar en la literatura gráfica de cuentos, historietas y *comics* que, especialmente orientados a la población infantil, van a saturar progresivamente la sociedad del siglo XX.

Un somero análisis a lo largo de este dilatado proceso en el que el valor documental de la imagen aumenta o disminuye según los contextos de expresión, nos lleva a una conclusión: hallar el tipo de documento en el que se va a dar la circunstancia de que estén plenamente sintonizados los dos elementos de expresión, el texto escrito y la representación icónica. En nuestro propósito de realzar la importancia de esta última frente a la expresión escrita podemos reparar en el modelo documental de un códice medieval del siglo XIII.

En este valiosísimo modelo hallamos, según nuestro criterio, una estructura ideal para nuestro trabajo ya que, de forma simultánea, tenemos el texto escrito, en síntesis, y bajo él la representación icónica correspondiente. Vemos también que es tal la fuerza expresiva del documento icónico que en muchos casos el texto escrito es un simple accesorio complementario e incluso casi innecesario en algunas viñetas.

Nuestro propósito, pues, radica fundamentalmente en un intento de valoración, descripción y análisis formal de la configuración estructural e icónica de un códice. Para ello hemos tenido la oportunidad de manejar el material correspondiente al Códice escurialense T y al Códice florentino de Las Cantigas de Santa María. Como ya estudió G. Menéndez Pidal ambos códices constituyen el llamado Códice de las Historias, cuyo segundo volumen (Códice F) ha llegado a nosotros inacabado (1).

---

(1) Menéndez Pidal, G. Los manuscritos de Las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí. *B.R.A.H.*, 1962, p.30.

Son cuatro los códices de Las Cantigas que se han conservado. El Códice de Toledo (Códice Tol.); el Códice del Escorial (Códice T); El Códice de Florencia (Códice F) y el Códice del Escorial (Códice E) o de los Músicos. De estos cuatro manuscritos sólo el T y el F contienen páginas miniadas donde se relatan icónicamente las historias de los distintos milagros.

## LA ILUSTRACION MINIADA Y SU VALOR DOCUMENTAL

La representación gráfica es algo consubstancial con la expresión escrita; es más, es anterior y origen de los códigos escritos. A lo largo de la historia del libro, desde las más remotas épocas de las que podemos tener testimonio material de su existencia, la representación iconográfica tiene un papel y una presencia determinantes en muchos casos. Pero ese papel es en el mundo clásico y posterior excesivamente rígido; a este respecto R. Weitzmann dice que hasta la Baja Edad Media el papel de la miniatura en los textos fue excesivamente conservador, poco creativo y con copia sucesiva de modelos prefijados (2). Este mismo autor atribuye el repetir sin más las representaciones icónicas al hecho de que la figura del iluminador se halla, a lo largo de este tiempo, dissociada de la del escritor o copista; se dibuja e ilumina sin consultar el texto y simplemente llena los huecos reservados para él por el que escribe (3). El concepto de plagio es prácticamente inexistente, el documento se sabotea o copia sin referencias.

A partir del siglo XII nos hallamos ante un tipo más rico y ágil de ilustración en donde texto e imagen se hallan en perfecta conjunción en lo que se ha dado en denominar manuscrito monocíclico. Aún así, este tipo de manuscrito convive con los textos documentales tradicionales, los manuscritos misceláneos, generalmente ordenados por unidades contextuales claramente definidas en un intento de diferenciar las distintas unidades monocíclicas. Consecuencia de esta fecunda ramificación va a ser la neta diferenciación que va a vislumbrarse en las obras del siglo XIII. Las ciencias, los libros de historia, la historia natural, la alquimia, la teología, van a adquirir unos matices peculiares y diferenciadores como nunca los habían tenido. En ambos tipos de textos la ilustración tiene

---

(2) Weitzmann, K. *El rollo y el códice. Un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*. Madrid: Nerea, 1990, p.108.

(3) Idem., p.119.

como función fundamental la de explicar y complementar el texto escrito. E. Ruiz considera que la misión de la imagen es una ayuda visual que aclara y complementa el texto, de modo que la escritura y las figuras constituyen una unidad (4).

La sincronización entre texto y escena en el manuscrito monocíclico ya se hallaba perfectamente ejemplarizada en textos religiosos como las Biblias Mozárabes. De su estudio se ocupa J. Snyder en «The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Revelation» (5). Distingue este autor dos tipos de representaciones de escenas claramente diferenciados:

El primero, se intercala en el texto escrito y forma escenas independientes y correspondientes en los sucesivos párrafos del texto, es la ilustración denominada *Columna Pictures*.

El segundo tipo de ilustración, exento y a toda página, viene a representar una escena significativa referente o alusiva al texto escrito, es la denominada por este autor como *Schematic and emblematic compositions* (6).

Es evidente que el segundo grupo de documentos gráficos, son el claro precedente y arquetipo sobre el que se asienta y estructura todo el esquema iconográfico posterior y muy en especial el de los Cancioneros Historiados de Las Cantigas.

A partir de los esquemas elementales y de los correspondientes prototipos la ilustración se hace cada vez más compleja. Todos los esquemas decorativos como los compositivos y formales se copian o inspiran en las

---

(4) Ruiz, E. *Manual de codicología*. Salamanca: Fundación G. Sánchez Ruipérez, 1988, p.203.

(5) Snyder, J. The Reconstruction of an Early Christian Cycle of Revelation, the frier Apokalypse. *Virgilliae Christianae*, 18, 1964, p. 146-162.

(6) Ruiz, E., opus cit., p.203-204.

más diversas fuentes iconográficas imaginables y en muchos casos diacrónicas. A este respecto H. Toubert apunta la sugestiva y difícil línea de trabajo de intentar agrupar y establecer genealogías estilísticas formales para los ciclos de ilustración (7).

Como preámbulo de este estudio genealógico hallamos en primer lugar que la evolución de las ilustraciones puede ser independiente de la de los textos que le corresponden. Se habría, pues, de estudiar el origen y evolución estilística y formal de la imagen, una arqueología de la misma, como hace K. Weitzmann.

El logro esencial de la ilustración antigua es transmitirnos el saber como tan elocuentemente lo hacen los tratados de arquitectura o poliorcética desde la época clásica. Y, efectivamente, rastreando en el pasado a partir de representaciones medievales, Weitzmann llegó a vislumbrar el origen de imágenes y representaciones que, sucesivamente, habían sido copiadas a través de los siglos y que llegan a nosotros en textos medievales desde orígenes mil años más antiguos. Pero, ante todo, los textos ilustrados presentan 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 hizo. Como señala H. Toubert estas obras *...revelan la cultura del comanditario, que, en última instancia ha sido el abad, el príncipe o un modesto laico...* (8).

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 o, en su caso anacrónica. La ilustración, en la mayoría de las ocasiones es fiel a la realidad cotidiana y por tanto al panorama contextual de su momento. Por ello es un inestimable banco de

---

(7) Toubert, H. Manuscrits enluminés, miroirs de la Société. En *Le livre au Moyen Age*. Paris, 1988, p.169-171.

(8) Idem., p.171.

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 en consecuencia refleja toda una serie de pormenores que confirman o revelan los cuadros materiales de la vida de la época. En otros casos, una compleja simbología va a detectarse en estas representaciones. Así, la vemos fácilmente perceptible en el Códice Alfonsí en aquellas escenas en las que el Rey Alfonso se halla en cama, enfermo, con la corona real sobre sus sienes, un ejemplo de que la simbología pospone la representación real de la enfermedad del monarca castellano.

## EL CODICE MINIADO COMO DOCUMENTO TRANSMISOR

Es un hecho comúnmente aceptado que el manuscrito iluminado juega un importante papel como vector cultural y como un elemento fundamental de transmisión artística. Efectivamente eso fue cierto en muchos casos, sobre todo cuando los manuscritos bizantinos, reserva cultural de las tradiciones clásicas, llegan al Mediterráneo Central y a Europa Occidental. La opinión general acepta que este tipo de libros de la Baja Edad Media fueron los más eficaces agentes de transmisión de la cultura clásica en sucesivos momentos y en distintos puntos de Europa hasta el momento del despertar renacentista. El libro manuscrito va a ser durante siglos el vehículo de transmisión de los conocimientos hasta la invención de la imprenta. Será entonces cuando se produzca un incremento cuantitativo de la producción libraria favorecida por unos medios técnicos que propician la difusión de las obras escritas con un término hasta ahora desusado. Esta producción es la que va a adquirir un progresivo y ascendente vigor con la edición de ejemplares. La aparición de esta nueva técnica para la producción de documentos comenzó a sentirse como una necesidad en el siglo XV y como señala A.I. Mijáilov *...los libros manuscritos ya no eran suficientes para las demandas científicas y culturales de la sociedad.*

*Había dos razones básicas para ello: primeramente, eran demasiado costosos y laboriosa su producción. Segundo, el copiado manual de textos no proporcionaba una cantidad suficiente de copias idénticas, porque los copistas frecuentemente alteraban los textos (...) fue sólo la demanda urgente de la sociedad, de un sistema rápido y exacto para la reproducción mecánica de los textos lo que determinó la aparición de esta invención... (9).*

Así pues, el libro, ya sea manuscrito o impreso va a constituir el medio eficaz para la comunicación de los conocimientos de todo tipo. Sin embargo, durante la Alta Edad Media, la producción de códices estaba restringida al ámbito eclesiástico y sus destinatarios eran primordialmente las bibliotecas y *scriptoria* monásticos y catedralicios. Este panorama tan sumamente restringido irá evolucionando y abriéndose a otros sectores sociales. Los motivos son diversos señalándose como factor fundamental la aparición de la institución universitaria y como consecuencia una mayor demanda libraria y una secularización del mundo «editorial». El códice no es ya sólo el vehículo de transmisión de los nuevos y antiguos conocimientos sino también un exponente de prestigio social. Toda la nobleza europea siente la necesidad de poseer manuscritos ricamente iluminados que serán encomendados en su realización tanto a los *scriptoria* monásticos, catedralicios y por supuesto laicos. Durante la Baja Edad Media, podríamos aventurar que el libro manuscrito iluminado pasa a ser el máspreciado exponente de prestigio y como tal parece que mandó el Rey Sabio realizar los de Las Cantigas en donde confluían la belleza literaria, la artística, el saber y la exaltación mariológica.

Esta cualidad del códice como documento transmisor hemos de preciarla en la obra que nos ocupa y hacer una salvedad dadas las especiales circunstancias en las que los códices de Las Cantigas se mantuvieron en

---

(9) Mijáilov, A.I. y Guiliarevskii, R.S. *Curso introductorio de Informática/Documentación*. Caracas: Fundación del Inst. Venezolano de Productividad, 1974, p.29.

vida del Rey Sabio. Estos manuscritos iluminados no se hicieron en plan de divulgación de los textos que encerraba mediante su contemplación. Muy al contrario era un tipo de códice que podíamos calificar de uso personal para el monarca y que sólo un número reducidísimo de personas muy allegadas podrían acceder a él en algún momento. Es esta la gran limitación de tan prestigiosas obras, que el disfrute y el efecto didáctico de tan titánico trabajo sólo podía ser contemplado, disfrutado y aprehendido por unos pocos privilegiados, como libro que era de uso personal del Rey.

## EL CODICE DE LAS HISTORIAS COMO DOCUMENTO CIENTIFICO

Un análisis pormenorizado del códice iluminado en general y de los ejemplares de Las Cantigas en particular nos pone de manifiesto la densidad de contenidos susceptibles de extraer, elaborar, sistematizar, comparar y definir. Este hecho nos induce a interpretar esta obra como un vehículo de información y documentación en el más amplio sentido del concepto.

Así, cabe preguntarse si una obra de tamaña envergadura como es el Códice Historiado, con su densísimo contenido escrupulosamente expuesto en sus páginas miniadas, tiene contenido científico e informativo como para ser considerado como un documento científico.

A nuestro juicio, la contestación habría de ser taxativamente afirmativa. La estructura y el contenido de este tipo de obra cumple de forma puntual y rigurosa con los preceptos de la información científica. Para el autor soviético anteriormente citado la información científica es *la información lógica obtenida en el proceso del conocimiento que refleja adecuadamente las leyes del mundo objetivo y es utilizada en la práctica socio-histórica (...) este proceso está basado en la práctica, en toda clase de esfuerzos activos de la humanidad para transformar la naturaleza y*

*la sociedad, y no solamente en la investigación y el desarrollo científico. Sin embargo no toda la información obtenida en el proceso de conocimiento del mundo que nos rodea es científica. El conocimiento sensorial da al hombre solamente una noción de aspectos particulares externos de los objetos. El hombre puede comprender su naturaleza interna y sus interrelaciones solamente a través de pensamiento lógico que se encierra en una forma verbal* (10). No cabe duda de que lo esencial de esta descripción puede aplicarse sin dificultad a todos o a muchos de los códices miniados.

J. López Yepes al abordar el concepto de Documentación dice que:... *la actividad de información científica (...) es parte integrante e indispensable del trabajo científico y paralela a los complejos procesos actuales de la ciencia, que otorgan un carácter colectivo e interdisciplinario a los investigadores* (11). Pensamos que el Rey Alfonso se muestra como un auténtico investigador que realiza actividades de información científica, localiza las fuentes de información tanto orales como documentales que tiene a su alcance y elabora una obra original donde recoge los aspectos más diversos de la sociedad de su tiempo. Efectivamente, como señala el Marqués de Valmar, el Rey utilizará en la elaboración de su Cancionero fuentes de inspiración muy diversas entre las cuales figuraban las colecciones latinas de milagros de los santuarios más famosos, colecciones del siglo XIII escritas en romance, tradiciones orales e incluso asuntos milagrosos relacionados con su familia y su propia persona (12).

Por otra parte, el propio concepto de documento y sus derivados, igualmente recogidos por López Yepes nos reafirma en la valoración documental de este tipo de obra. Alude este autor al término *documenta-*

---

(10) Mijáilov, A.I. y Guiliarevskii, R.S., opus cit., p.19-20.

(11) López Yepes, J. La Documentación como disciplina: el concepto y el término. En *Fundamentos de Información y Documentación*. Madrid: EUDEMA, 1989, p. 28.

(12) Cueto, L. de, Marqués de Valmar. *Estudio histórico, crítico y filológico sobre Las Cantigas del Rey Don Alfonso el Sabio*. Madrid, 1897, p.137-198.

*lista* aparecido por primera vez en el Diccionario de la R.A.E., edición de 1984 definiendolo como: *La (persona) que tiene como oficio la preparación y elaboración de toda clase de datos bibliográficos, informes, noticias, etc, sobre determinada materia* (13).

En consecuencia cabe preguntarse si no encaja perfectamente en esos patrones una obra como el Códice de las Historias de los Milagros de Santa María. Indudablemente, a poco que reparemos en ello, vemos que este tipo de obra es un compendio de conocimientos, que está argumentado y redactado en base a una gran cantidad de datos sobre noticias orales pero también la consulta de materiales librarios y que, en definitiva, la materia a tratar es una concreta: contar los milagros mariales y presentarlos al lector en una forma sintetizada, por medio de la reducción de las páginas de texto a páginas miniadas, en donde por medio de cartelas a modo de *abstracts* y representaciones icónicas nos traduce el texto original.

Ante las reflexiones anteriores cabría preguntarse: ¿son los códices historiados en general y los Milagros de Santa María en particular un conjunto de series de ejemplos que nos sirven de precedentes al actual concepto de análisis documental?.

A este respecto María Pinto nos indica la formulación teórica al decir que ... *La incuestionable necesidad de difundir la Información contenida en los documentos se resuelve sometiéndolos a un proceso o conjunto de operaciones y técnicas sucesivas articuladas entre sí que abarcan desde la selección y adquisición («input» o entrada de documentos al sistema), pasando por el tratamiento que han de experimentar los documentos seleccionados para terminar con la difusión («output» o salida)* (14).

(13) López Yepes, J., opus cit., p.30.

(14) Pinto Molina, M. El análisis documental. En *Fundamentos de Información y Documentación*, opus cit., p.264.

Esta autora recoge el concepto de análisis documental dado por Gardin que considera que *...análisis documental es toda operación o conjunto de operaciones enfocadas a representar un documento bajo una forma diferente a la original bien se trate de traducirlo, resumirlo, indizarlo (...), para facilitar la consulta o recuperación por especialistas interesados* (15).

Queda patente que en el Códice de Las Historias tenemos un documento original, pero además tenemos también una elaboración de ese original realizada de manera sistemáticamente intencionada en donde a modo de brillante ficha hallamos la síntesis sobre las sucesivas ilustraciones con el fin de facilitar y completar su comprensión y por supuesto también para facilitar la consulta y recuperación de la información contenida en cada una de las historias.

## EL LENGUAJE ICONICO EN EL CODICE ALFONSI

La Importancia fundamental que tienen los dos códices historiados de Las Cantigas es sin duda la representación figurada y la consiguiente interpretación de su contenido. Este complejo conjunto de imágenes que desfilan, perfectamente seriadas y cuidadosamente montadas en secuencias, hemos de valorarlo a dos niveles, siguiendo las pautas marcadas por F. Enel en su obra *El cartel, lenguaje, funciones, retórica* (16).

En primer lugar hemos de reparar en la ilustración a nivel implícito, lo que nos remite a objetivos inmediatos como son la función de información y la función de seducción del tema tratado.

---

(15) Idem, citando a J. Gardin: «Document analysis and linguistic theory», *Journal of documentation*, vol.29, nº 2 (1973), p.137.

(16) Enel, F. *El cartel, lenguaje, funciones, retórica*. Valencia, 1977, p.30 y ss.

Un segundo nivel sería el difuso, el que genera en el lector, en el contemplador de las imágenes una serie de efectos psicosociológicos gracias a su función ambiental, estética y creadora.

En el manuscrito miniado el carácter polisémico de las imágenes queda concretado, puntualizado y enriquecido gracias al mensaje breve y preciso que la viñeta lleva en su parte superior y que, como dice F. Enel con respecto a la expresión figurada *...aclara las significaciones ambiguas, distingue lo accesorio de lo esencial y cristaliza la significación que hay que transmitir, acentuando las unidades significantes fundamentales* (17).

En estos códices alfonsíes, las imágenes, los signos icónicos, llegan a suplir perfectamente a los signos ortográficos y lo hace de una forma abierta, inteligible y vigorosa, con un lenguaje que parece sumergir en la obra al que la contempla. Las ilustraciones intentan ser en este caso como las ventanas abiertas por las que el lector pueda penetrar en un mundo seductor y sobrenatural. A este respecto la composición de las láminas ilustradas de Las Cantigas, que nos pueden servir de ejemplo ideal, respondería perfectamente a un axioma básico para la sociedad occidental setecientos años más tarde: *la felicidad reside en la ausencia de desgracia (...) la felicidad se desprende de la adquisición de bienes...* (18).

A lo largo de toda la obra se detecta un especial interés por la función estética. Indudablemente el hecho de que su confección sea un encargo real trae consigo unas especiales connotaciones de alta calidad en todos los sentidos. Aún así, se observa el esfuerzo puesto en conseguir un clima de equilibrio y belleza intrínseca que puede seducir, magnetizar a quien la contemple. Para ello se han realizado las ilustraciones con armoniosas y abigarradas cenefas pero sobre todo se ha intentado imponer un estilo

(17) Idem., p.31.

(18) Idem., p.41.

vigoroso, directo, en el que realidad y simbología, cinética y convencionalismos se funden en un todo armónicamente estructurado.

Este complejo de representaciones es perfectamente accesible y describable siguiendo elemental principio de la información que nos dicta que un mensaje con elementos originales es de difícil comprensión o, lo que viene a ser lo mismo, que si tiene una alta definición su descodificación habrá de ser costosa y a veces imposible. En el caso que nos ocupa, como previniendo esta consecuencia, el mensaje es duplicado, textual y visual; de este modo como señala F. Enel el mensaje es más fácil de descodificar al ser redundante y cuando la información signica del documento es débil (19).

El coeficiente de iconicidad es inversamente proporcional al porcentaje de abstracción; por tanto, si el coeficiente de iconicidad es débil el porcentaje de abstracción será alto. En los códices historiados que nos ocupan, el coeficiente de iconicidad es muy fuerte ya que nos presenta un contexto de imágenes perfectamente asimilables con elementos reales. Cuanto más reparamos en los detalles del contexto icónico más apreciamos la vigorosa realidad de sus detalles.

En las imágenes del Cancionero Marial se consigue algo realmente difícil en el ámbito de los sistemas de lenguaje como es el que se puedan interpretar perfectamente los mensajes icónicos sin tener necesidad alguna de recurrir a la interpretación del texto. Además dicho texto se ha sometido a una estricta y rígida reducción, evitando así la presencia de dilatados párrafos de complejos desciframientos que resultarían difíciles o embarazosos para el lector. Con las cartelas o leyendas se ha perseguido que el contemplador de la obra pueda disfrutar al máximo de la imagen con mínimas pérdidas de tiempo y en consecuencia de atención, para sumergirse totalmente en la contemplación-comprensión de las ilustraciones.

---

(19) *Idem.*, p. 61.

En definitiva podemos afirmar que el montaje y realización de estos códices denota un programa cuidadosamente elaborado por alguien que podemos considerar un excepcional experto en el sistema de lenguaje visual, de la imagen, tan bueno que consigue anteponer el mensaje icónico al mensaje escrito. Hay, sin embargo, una íntima sintonización entre ilustración y texto; ello nos conduce al concepto de unidad semántica de significante y significado, característica esencial de una buena representación icónica con texto.

## EL ESPACIO EN LAS ILUSTRACIONES

Siguiendo el esquema convencional apuntado por F. Enel y referente al espacio característico en que la retórica visual venga dada por la unión íntima del enunciado verbal y del enunciado icónico, el espacio característico de las ilustraciones habrá de procurar los siguientes contenidos:

*Nobleza aparente.* En el caso que nos ocupa es evidente y potenciada al máximo esta circunstancia: se trata de una obra estructurada y dirigida por el propio monarca y como auténtico libro real. A ello hay que añadir otro factor aún más importante en su tiempo como es el valor sobrenatural del contenido del mismo ya que recoge milagros mariales.

*Modernidad.* Es una característica plenamente destacada en la obra que eminentemente refleja la sociedad y contexto de la segunda mitad del siglo XIII. Hasta los mismos milagros tienen un carácter de contemporaneidad y son perfectamente datables en muchos casos.

*Buen gusto.* Este factor es evidente en una obra especialmente vinculada a lo sagrado y con un carácter aúlico innegable.

*Color.* Es otra característica a destacar en la obra alfonsí, en cuanto a riqueza y exquisito uso que se hace de él.

*Porcentaje de complejidad.* Como hemos apuntado anteriormente el porcentaje de complejidad es bajo lo que hace que la imagen resulte accesible y perfectamente comprensible.

*Porcentaje de iconocidad.* Es evidentemente muy alto. Las detalladas ilustraciones presentan un relato elaborado de tal forma que las descripciones escritas resultan a veces un complemento casi innecesario.

*Porcentaje de dinamismo.* Se ve claramente reflejado en ambos códices como una innovación vigorosa de su época. La cinética de la imagen en el siglo XIII va a preludiar movimientos artísticos de gran importancia que cristalizan en la pintura italiana del siglo XIV.

## LA UNIDAD SIGNIFICANTE

En el conjunto significativo de ambos códices hemos de distinguir las imágenes de loor y las historiadas. La diferencia entre ambas, estriba sobre todo en su contenido y presentación más convencional en el caso de las primeras. Sin embargo hallamos que la unidad significativa está integrada por el soporte y los objetos, en ambas.

El soporte se nos presenta con una riqueza y un preciosismo notables, con las exquisitas orlas policromas y en su interior las arquerías doradas arropadas por un cuidado enmarque arquitectónico.

El inventario de los objetos en los manuscritos tiene un especial valor como significativo por su riqueza. Elementos arquitectónicos, objetos de lujo, armas, vestidos, oficios y un sin fin de elementos van a nutrir el contenido significativo.

Un análisis pormenorizado nos llevaría tan lejos como quisiéramos: si reparamos en vestidos por profesiones, sexo, condición, edad o raza, podremos llegar a interesantes conclusiones. Hasta si reparamos en los rasgos fisionómicos; los rostros moros y sobre todo los de los judíos delatan la disposición del artista hacia esta minoría en la España bajomedieval.

En definitiva la unidad significativa es fruto de una cuidada selección de elementos. A lo largo de todas y cada una de las viñetas se puede detectar una profunda intención de hacer clara y comprensible la representación de la imagen y con ello su significado. En ello vemos un evidente sentido de modernidad en una obra medieval, el de hacer comprensible el mensaje consiguiendo un impacto máximo del significante en el espectador. Es un conjunto de secuencias con una clara intencionalidad didáctico-cultural y dirigidas a un restringido número de personas pero que podrían haber sido comprendidas perfectamente por cualquier tipo de espectador mínimamente iniciado.

En las distintas unidades significantes que representan las secuencias de las páginas miniadas detectamos claramente una línea dinámica, activa y vigorosa, dentro siempre de un enmarque arquitectónico sólido que acentúa la fuerza del mensaje, al realzar intencionadamente las figuras que considera oportunas. En realidad estas representaciones marcan un hito fundamental en cuanto a código del significante con todo un conjunto de elaboradas fórmulas que se seguirán utilizando o se reinventarán en siglos posteriores.

## LOS CODIGOS ICONOGRAFICOS

Hay dos elementos icónicos de importancia capital en estos códices iluminados y que su autor busca realzarlos en lo posible. Uno es la figura del propio rey Alfonso con todos los atributos y valores que conlleva; el

otro la figura a quien, devota y sinceramente, se dedica la obra, la Virgen, verdadero eje de las composiciones y como tal potenciada.

En torno a estas dos imágenes, Virgen y monarca, giran otra serie de variaciones icónicas: doncella, guerrero, judío, viuda, monja, niño, clérigo que están perfectamente seleccionadas y distribuidas a lo largo de las cuidadas descripciones. La vertebración de todos estos componentes va a dar lugar a configuraciones sintagmáticas más complejas entre las que destaca en primer lugar el milagro y la intercesión de Nuestra Señora pero también conceptos que se cuida mucho en destacar el autor-director de la obra como el poder de la monarquía y conceptos a veces inaprehensibles tales como los de justicia, bondad, heroísmo, castidad o fidelidad, etc., abstracciones perfectamente reconocibles por el espectador ante la secuencia de las escenas.

Las imágenes plantean unos esquemas que prefiguran lo que setecientos años más tarde encontramos al analizar la semiología del mensaje visual y especialmente dirigido a la secuencia cinematográfica. Los distintos tipos de códigos que U. Eco clasifica como perceptivos, de reconocimiento, de transmisión, tonales, icónicos (figuras, signos y semas), iconográficos, códigos del gusto y la sensibilidad, retóricos, estilísticos y del inconsciente se vislumbran o se prefiguran a lo largo de las secuencias de ambos códices alfonsíes (20).

## IMAGEN Y COMUNICACION

Un primer golpe de vista nos hace distinguir diferentes tipos de imágenes a lo largo de las páginas miniadas y que responden a grandes rasgos

---

(20) Eco, U. Semiología de los mensajes visuales. En *Análisis de las imágenes*. Barcelona, 1982. p. 61 y ss.

a las clasificaciones convencionalmente aceptadas (21). Las imágenes contenidas en las cantigas de loor, cantigas de especiales peculiaridades por su carácter apologético, son de un estricto matiz religioso; por el contrario, las cantigas historiadas presentan imágenes descriptivas de contenidos pintorescos, dramáticos y a veces hasta cómicos. El sentido de modernidad es tal que vamos a hallar utilizado el recurso icónico de las *imágenes-gags*, tan empleado siglos más tarde sobre todo en cierto tipo de lenguaje fílmico, como vemos en escenas de la caída de personajes u otros cuadros de notable crudeza.

Barthes ha caracterizado, acertadamente, la noción de imagen dibujada en oposición a la imagen fotográfica: mientras que en la imagen fotográfica en razón a su propia naturaleza, se da un mensaje literal que representa la cosa fotografiada en su perfección analógica, en el dibujo no existe el mensaje literal de modo constitutivo (22). El dibujo siempre es un dibujo de algo que mantiene con su imagen relaciones de semejanza totalmente codificadas por el dibujante.

A lo largo de las páginas ilustradas se detecta también un cuidadoso empleo de un doble tipo de imagen: la imagen rica y la imagen pobre.

La primera es farragosa, abigarrada, es deliberadamente una imagen de difícil comprensión, el autor ya ha previsto eso; no está hecha para ser aprehendida por el que la contempla sino que, como dice P. Fresnault en ella *una multitud de posibilidades se abre ante el lector; sobre todo, el lector no sabe donde buscar el centro de interés de la imagen: interviene entonces el texto como un proceso de selección. Entre varios «posibles», la palabra determina una certeza* (23). Es lo que Barthes denomina la

---

(21) Fresnault-Dervelle, P. Lo verbal en las historias. En *Análisis de las imágenes*, opus cit., p. 193-194.

(22) Barthes, R. Le message photographique. *Communications*, 1, 1960, p.127-128.

(23) Fresnault-Dervelle, P., opus cit., p.194-195.

«*noción de anclaje*» (24). Este tipo de imagen, la más frecuente y relevante en la obra que nos ocupa aparece expresada en las representaciones de ejércitos y ante todo en muchedumbres de abigarrado y abundante contenido iconográfico (fig. 1).

Hay también un tipo de imagen pobre, esencial para expresar un punto de apoyo, un contexto estructural y de soporte. Es la imagen que en Las Cantigas se traduce muchas veces en el simple marco arquitectónico y otras en el paisaje, es la imagen en la que *el mundo del dibujo se reduce entonces a la ambientación en la cual se enmarcan las palabras...* (25). (fig. 2).

Si en relación con la autoría de las páginas miniadas se habla de «Maestro de imágenes», esta misma expresión debe ser empleada, como señala Christian Mentz, en relación con la comunicación de la imagen pero en el sentido de que éste se convierte en enseñante del contexto de su civilización al mostrarla por medio de su representación figurada.

A través de las distintas viñetas vemos efectivamente el esfuerzo con el que se nos ha representado un rico conjunto material, un contexto cultural para que, como alumnos - espectadores podemos reconocer sin gran esfuerzo esa enseñanza icónica que las imágenes nos transmiten (26).

## EL CODIGO DE SENSIBILIDAD

Un terreno de difícil tránsito es el de la interpretación del código utilizado a veces mediante ciertas expresiones gráficas difícilmente detectables. Las dificultades de su captación y reconocimiento radican en

---

(24) Barthes, R. Retórica e imagen. *La semiología, comunicaciones*. Buenos Aires, 1985, p. 127.

(25) Fresnault, P., opus cit., p.195.

(26) Metz, C. Imágenes y pedagogía. En *Análisis de las imágenes...*opus cit., p.207.

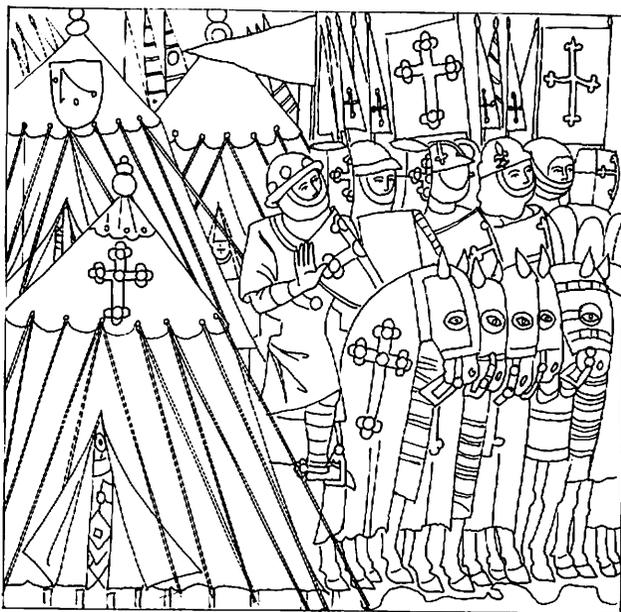


FIG. 1.- IMAGEN RICA. Viñeta a de la cantiga 5 del Códice de Florencia.

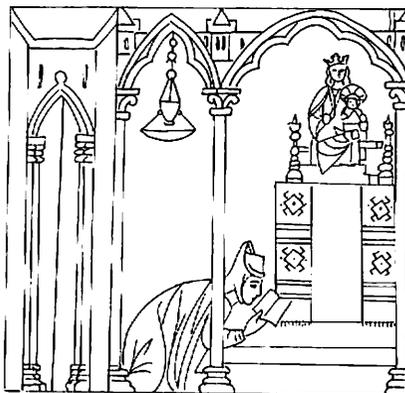


FIG. 2.- IMAGEN POBRE. Viñeta a, cantiga 34 del Códice de Florencia.

distintos factores que van de la simple intencionalidad del autor de la obra o del maestro de imágenes de dejarla oculta o que fuese perfectamente reconocible en su época y que su registro pase inadvertido para nuestro actual código de detección. A este respecto U. Eco es elocuente cuando dice: *...si la característica de casi todas las obras de arte contemporáneo es la fundación de un código individual de la obra (que no precede a la obra y no constituye su referencia externa, pero se encuentra contenido en la obra), ese código, las más de las veces, no puede localizarse sin una ayuda exterior, y por lo tanto sin la enunciación de una práctica... (27).*

Es evidente que en la obra que nos ocupa el código empleado tiene una amplia base en el arte de su época y en el contexto cultural correspondiente, como también es evidente que los precedentes y raíces están hundidos en la clasicidad greco-latina que, en esa época, empieza a detectarse con una mayor fuerza.

En el código de sensibilidad hallamos una auténtica retórica de la imagen en torno a la figura de Santa María, centro principal y fundamento de la obra. La figura de la Virgen se nos presenta como una imagen implicativa, ajustada en todos sus términos con la definición que da J. Durand de este tipo de representación como *la forma más característica (...) que se vincula con la situación frontal de los personajes, ojos fijos hacia el espectador ausente al que se enfrentan; esta situación siempre coloca al personaje del aviso en una posición de superioridad respecto del lector al que se dirige (28)*. De este tipo de representación, mayestático y frontal, de tan elocuentes precedentes en la iconografía anterior, va a participar, por extensión, la figura del Rey Sabio.

---

(27) Eco, U., opus cit., p.78.

(28) Durand, J. Retórica de la imagen publicitaria. En *Análisis de las imágenes...*, opus cit., p. 88-89.

## LA REPETICION

La repetición es un recurso muy utilizado en el código empleado en la obra alfonsina. Es este un importante elemento digno de atención a la hora de estudiar la imagen y cuya utilización se detecta a lo largo de las páginas miniadas, especialmente en lo que respecta a los enmarques arquitectónicos. La reiteración, incómoda y fastidiosa en el lenguaje, se obtiene de manera más simple y pura en el campo visual (29).

En el contexto que nos ocupa nos hallamos con frecuencia ante secuencias aparentemente iguales en que el contraste de las leves diferencias aparecidas es el que marca el paso temporal y argumental. Esta técnica, que se basa en un principio similar al de la repetición fotográfica, puede ilustrar una repetición temporal. El empleo por parte de los miniaturistas de ese recurso sorprende por su agudeza y nos induce a plantear un código de temporalidad aplicado con rigor. De este modo podemos observar una de las cantigas del Códice escurialense T (cant. 103) en la que, en la primera viñeta de la narración, aparece una torre almohade que será sustituida transcurridas varias escenas, por volúmenes arquitectónicos góticos. Es este sin duda un elocuente modo de señalar los años transcurridos de una escena a otra, tanto que la portada ha cambiado de estilo en una escena repetida (fig. 3) (30).

Repetición de escena con una leve y esencial modificación es la que presenta la cantiga 17 del Códice de Florencia donde en su última viñeta la Virgen, entronizada y en majestad, inclina ligeramente su cabeza para dar las gracias al buen caballero, protagonista del milagro (fig. 4). Este sutil lenguaje visual, a veces difícil de detectar, está presente también en el caso de la cantiga 169 del Códice T. La secuencia temporal marcada por la sucesión de imágenes la consigue el miniaturista por medio del tocado

---

(29) Idem.

(30) Guerrero Lovillo, J. Las Cantigas. *Estudio arqueológico de sus miniaturas*. Madrid, 1949, p. 263.

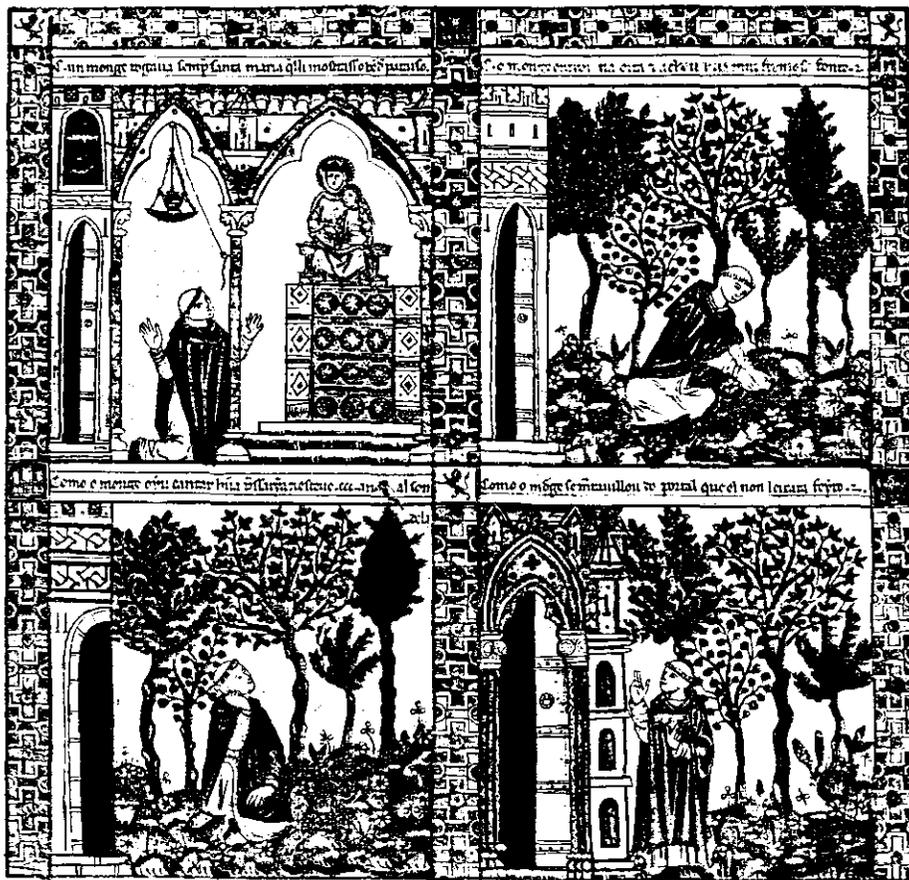


FIG. 3.- Repetición de escena como expresión del tiempo transcurrido. Cantiga 103 del código T. (Ilustración de Guerrero Lovillo, J. "Las Cantigas. Estudio arqueológico de las miniaturas". Madrid, 1949).

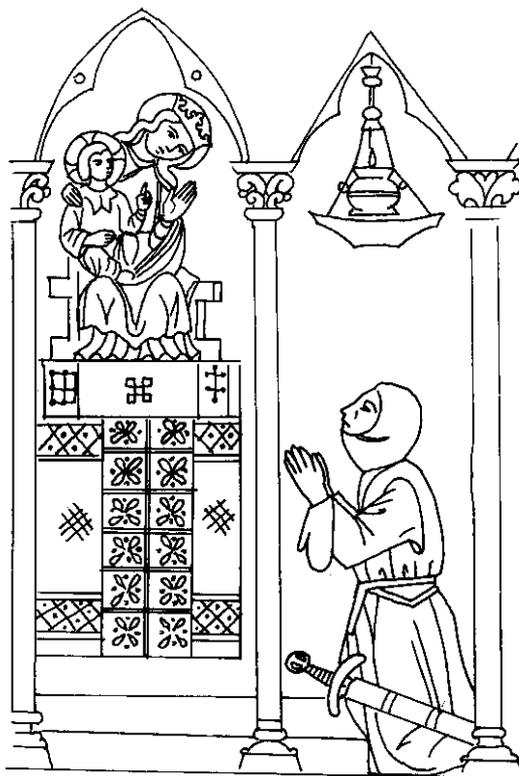


FIG. 4.- En esta viñeta la imagen de la Virgen pierde la frontalidad de la escena anterior para dirigirse al caballero protagonista del milagro. Cantiga 17-F del Códice F.

del Rey Sabio, Alfonso como infante, con birrete y Alfonso como rey, ya coronado. El tiempo real transcurrido entre ambas viñetas queda plasmado gráficamente no sólo por la diferencia de los tocados sino también por la figura del Rey Jaime I entre ambas viñetas como elemento del espacio temporal que se desea expresar (fig. 5) (31). Como señala J. Durand: *El espacio que separa las diferentes imágenes se vuelve entonces significativa de la duración transcurrida en cada uno de esos instantes; imágenes unidas indican un intervalo reducido; y la fusión de los elementos idénticos en una imagen indica simultaneidad...* (32).

## EL CODICE COMO COMBINACION DE LENGUAJES

La narración de Las Cantigas está resuelta mediante la ilustración y el texto escrito, es decir, por la imagen y la palabra como ya hemos señalado. La imagen es en este caso, el elemento primordial y tiene tal fuerza que se puede seguir la narración perfectamente en muchos casos sin recurrir al texto escrito. El texto resulta, pues, un complemento de la imagen que narra en detalle los pormenores de la historia, pudiendo resultar en ocasiones reiterativo. Como ocurre en el caso de los *comics* actuales, el texto se manifiesta como suplemento. Para Fresnault, este texto *por más sobreañadido que sea, aparece como un elemento necesario y, a veces, redundante; necesario porque la redundancia es necesaria, casi siempre indispensable* (33).

En estas miniaturas imagen y palabra se articulan en sentido vertical. Una estrecha banda superior va a contener el texto y el cuadro inferior la escena correspondiente. Es el mismo sistema que va a pervivir o más bien

---

(31) Torres Fontes, J. *La reconquista de Murcia en 1266 por Jaime I de Aragón*. Murcia, 1978, p. 155-156.

(32) *Idem*.

(33) Fresnault, P., *opus cit.*, p.192-193.



FIG. 5.- La indicación del tiempo transcurrido se realiza a través de escenas idénticas con la salvedad del tocado que luce el Rey Alfonso en cada una de las viñetas. Cantiga 169 del Códice T. (Ilustración de Guerrero Lovillo, J. "Las Cantigas. Estudio arqueológico de las minaturas". Madrid, 1949).

renacer en épocas posteriores y que sigue de actualidad hoy día en las revistas gráficas, tebeos o *comics*. Como en estos textos ilustrados, siete siglos antes, las imágenes tienen primacía sobre el texto escrito; el lenguaje visual nos ilumina el camino de la narración. El escaso espacio dejado en la viñeta para escribir el texto y la rigurosa caligrafía empleada no permiten que se escriba más de un escaso renglón. Aún así, la breve frase que completa cada una de las escenas tiene un importante papel ya que en las escenas más ricas y farragosas, esta leyenda tiene una misión especificativa mientras que en otros casos, con escenas o imágenes pobres su función va a ser la de complementarlas o completarlas.

Hemos apuntado que el códice miniado representa la cristalización de un tipo de información combinado, muy antiguo pero expresado aquí de forma espléndida y rigurosa. Por primera vez se puede hablar de lo que Annie Baron-Carvais denomina como expresión iconolingüística, es decir, la perfecta adecuación y sincronización de textos e ilustraciones, lo que Töpffer calificó como *littérature de estampas* (34).

Las reflexiones sobre este tipo de textos son relativamente recientes y la mayoría de los materiales objeto de análisis y estudio han sido modernos y dentro de la línea de la historieta ilustrada, tebeo, *comic*, *kurzgeschichte* o *bande dessinée*. Hablan por tanto de encuentro y sincronización de dos categorías de artistas, dibujante y guionista. Del trabajo de ambos surgirá la sucesión de dibujos que traducen a imágenes el relato del texto; por medio de la expresión gráfica se complementará, reforzará o reiterará lo expresado gráficamente.

En el caso que nos ocupa no nos vamos a encontrar ante el binomio dibujante-escritor. Los artistas que iluminaron estos manuscritos así como los autores del texto son anónimos y al compilador o al coordinador de la

---

(34) Baron-Carvais, A. *La bande dessinée*. París: PUF, 1985, p.13.

obra se le endosará la autoría, aceptada por él sin reservas. Realmente el sentido de la propiedad artística, literaria, intelectual no está aún presente en la Edad Media salvo excepciones. Al igual que en las invenciones podemos hacer propias las palabras de G. Basalle cuando escribe que *...la pérdida u ocultación de antecedentes ha tenido lugar en toda la historia; la creación del mito del inventor heroico, empero, se limita principalmente a los últimos trescientos años. Antes del siglo XVIII los inventos no conseguían fácilmente un reconocimiento especial por sus contribuciones. La historia de la tecnología anterior es sustancialmente anónima, recordándose sólo algunos nombres destacados...* (35).

Las diferencias entre el texto ilustrado actual, el *comic* y las de setecientos años antes tienen, además, otra marcada diferencia al ser las obras actuales editadas con tiradas a veces millonarias. En 1985 la revista de las aventuras de Tintín, editada en 33 lenguas, tenía una tirada en francés de 80.000.000 de ejemplares. Otras cifras considerables presentan las aventuras de Asterix con 2.000.000 de ejemplares por historia (unos 150.000.000 de ejemplares) (36). Vemos, pues, que las posibilidades de la actual tecnología al servicio de la comunicación y la capacidad de las sociedades actuales hace posible la reproducción de las obras y la absorción de las mismas de una forma insospechada para épocas pasadas. Aún así, no es nuestro propósito cotejar cuantitativamente la edición de una obra de creación. El trabajo original a partir del cual se puede hacer o no una edición más o menos grande, esa sigue siendo una y primera, como lo era en el códice medieval o, anteriormente, los jeroglíficos de una mastaba del Imperio Nuevo egipcio.

Nuestro propósito es el estudio de la obra, y en consecuencia dejamos a un lado el hecho de que puede ser impresa o difundida. Siguiendo a A.

(35) Basalle, G. *La evolución de la tecnología*. Barcelona, 1991. p.85.

(36) Baron-Carvais, A., opus cit., p.144-145.

Roux en su valoración educativa de estos textos, podemos consignar una serie de elementos:

- *Es un relato cuyos fines, esencialmente son los de distraer.* A ello podríamos añadir que el término distraer habría de estar acompañado, según nuestro criterio, de los de ilustrar e instruir.

- *Es una secuencia de imágenes.* En nuestro caso son series de secuencias de imágenes y, en muchos casos, hallamos sofisticados recursos con visos de trasposición a la escenografía teatral cuya aparente modernidad sorprende.

- *Es un relato rítmico.* Este hecho es evidente en Las Cantigas; lo es hasta tal punto que al texto se le impuso un ritmo musical cuya clave se refleja, anexa, de manera gráfica.

- Por último *incluye un texto en sus imágenes (37).*

Otra cuestión interesante en relación con este tipo de obra donde se combinan ambos lenguajes es el de su origen.

Sería aventurado apoyar el aserto tan difundido de que la historieta tiene un origen estadounidense destinado al lector adulto. En tal caso habríamos de preguntarnos a qué historieta nos habremos de referir. Indudablemente en este caso tendríamos que reducirnos excesivamente con tal de buscar un origen de clara, solvente y acreditada paternidad considerando las historias cortas ilustradas como un fenómeno originario de la prensa decimonónica estadounidense. Vemos que sus bases son más antiguas, que son muchos los relieves y pinturas que en el mundo antiguo nos presentan ese relato rítmico imagen-texto escrito. Lo

---

(37) Roux, Antoine. *La bande dessinée peut être éducative*. París, 1970.

hallamos en los relieves mesopotámicos y egipcios, de los milenios III y II a.c.; en los vasos griegos de los siglos VI y IV en los que aparecen las frases brotando de las bocas de los protagonistas, representadas, a modo de filacterias. La secuencia cronológica prosigue con sus eslabones a lo largo del tiempo; Galimard Flavigny, en *La véritable origine de la bande dessinée* dice que: *Existe en la Biblioteca Vaticana un manuscrito considerado una de las obras más admirables del arte bizantino, que es El Rollo de Josué. Josué, sucesor de Moisés, condujo a los hebreos hasta la tierra prometida (...) Dicha epopeya está trazada en este manuscrito con la ayuda de numerosas ilustraciones y textos (...) colocados bajo la imagen y con frecuencia a la altura del rostro de los personajes con el fin de expresar sus palabras...* (38).

#### LAS HISTORIAS BREVES DEL CODICE Y LA PROPAGANDA

A lo largo del tiempo que tardamos en revisar un códice, y el de Las Cantigas en particular, nos asalta reiteradamente una idea y apuntada en páginas anteriores: fue un libro único, privado; teóricamente iba a ser una vez concluido el segundo volumen del Códice de las Historias, de uso personal y exclusivo del Rey Sabio. De hecho, tras su muerte los libros de Las Cantigas debían ser depositados en la iglesia donde fuese enterrado el monarca según sus órdenes testamentarias (39).

Pero potencialmente intuimos que era, que es, un libro para ser visto; un libro que en el momento de su creación no era posible divulgar y

---

(38) Galimard Flavigny, B. *La véritable origine de la bande dessinée. Petites Affiches*, nº 76, 26 de junio de 1981, p.19.

(39) «Otrosí mandamos, que todos los libros de los *Cantares de loor de Santa María* sean todos en aquella iglesia de nuestro cuerpo se enterrase, e que lo fagan cantar en las fiestas de Sancta María...» *Antología de Alfonso X el Sabio*, ed. de G. Solalinde. Madrid, 1977, p.23.

que aún hoy estamos en vísperas de poder admirar la primera edición del Códice de Florencia (40).

Un somero análisis de la obra nos induce a pensar que la finalidad del monarca es la de rendir pleitesía a la Virgen María de la que era gran devoto. Y su amor hacia ella lo traduce en un presente extraordinario: el Códice de las Historias. A poco que hagamos un análisis del hecho vemos que lo que entrega es una obra de propaganda de la Fé en la *Donna* celestial. Es pues un libro con intencionalidad propagandística, magnífico, lo más hermoso, sagrado y serio que puede ofrecer un rey cristiano, con aspiraciones a emperador, en el último tercio del siglo XIII, en la Castilla de las conquistas contra el Islam andalusí y sobre la base de muchos decenios de cruzadas.

Los orígenes de la propaganda y con ello de la publicidad, los podemos remontar hasta donde queramos en el más ignoto e ignorado pasado del hombre. Los argumentos para llevarla a cabo fueron en la antigüedad objeto de gran atención desde distintos puntos de vista, políticos, religiosos y comerciales sobre todo.

Si reparamos en los parámetros que rigen la propaganda gráfica actual a través de la publicidad hallamos sorprendentes analogías con las fórmulas seguidas en la creación de la obra que nos ocupa. Su análisis nos lleva a la conclusión de que esta obra es, potencialmente, un arquetipo de publicidad modélica.

Las bases de apoyo sobre las que fundamentalmente se desarrolla la propaganda de algo son según Baron-Carvais: *el renombre del personaje anunciante, la reputación del dibujante y la historia* (41).

---

(40) Está en prensa la edición que sobre este Códice florentino ha preparado Edilán como ya lo hizo hace años con el primer volumen de la obra, es decir con el Códice escurialense T.

(41) Baron-Carvais, A., opus cit., p.60-61.

En lo que a la primera cuestión respecta, el protagonista fundamental de las historias narradas es nada menos que la Virgen María, autora de la dilatada serie de milagros que son el fundamento y motivación de la narración de todas y cada una de las pequeñas historias reflejadas. A su presencia hemos también de añadir, como ya vimos, la del Rey Alfonso. Indudablemente la valoración en este primer punto es alta al presentar como protagonista a la Madre de Dios en un contexto social en el que el concepto religioso está muy valorado. A ello hemos de añadir la presencia y actuación del propio monarca, como parte del elenco de personajes de escena pero también como receptor de los dones mariales.

La propaganda de estado está, por tanto, claramente sustentada en este caso. Religión cristiana con la clara y fuerte intercesión de la Virgen y presencia activa del rey con protagonismo religioso y obtención de beneficios divinos. Es la justificación medieval del origen celestial de la corona monárquica.

La reputación del dibujante es el segundo punto propuesto. Sabemos que, siguiendo la costumbre y como ya apuntamos en su momento, la documentación gráfica está llevada a cabo por autores anónimos. Pero sabemos que la obra la supervisa, controla y modifica el propio Rey y él es consciente protagonista de esa autoría; se ha hecho una obra de la que el monarca es director y responsable. Como señala T. Snow el monarca *concibió el proyecto, le dió vida arquitectónica, forma, sentido, y un fondo narrativo muy original* (42). Efectivamente, en el prólogo del Cancionero, el Rey se presenta como trovador de Santa María y justifica esta actitud poética exponiendo las razones que le mueven a la elección del tema, del mismo modo que la hace en sus libros profanos (43). Esta participación activa del monarca en la elaboración de su obra la vemos igualmente confirmada en las imágenes miniadas a través de las llamadas «miniaturas de

---

(42) Snow, J.T. Alfonso X y/en sus Cantigas. En *Estudios Alfonsies*. Granada, 1985, p.74.

(43) Domínguez, A. La miniatura del «scriptorium» alfonsí. En *Estudios Alfonsies*, opus cit., p. 151.

presentación». En ellas, Alfonso rodeado de cortesanos señala con su dedo a la destinataria de sus trovas o bien porta un libro abierto en sus manos al tiempo que dicta sus poesías a los escribas y un grupo de clérigos repasan libros para ayudar al poeta en su tarea (44).

El tercer punto es la historia argumentada. En este caso todo un conjunto de historias cortas en las que se pone de manifiesto la generosa y sobrenatural actuación de la Virgen.

El vigor e incluso la agresividad de las imágenes miniadas nos hablan claramente de una intencionalidad propagandística de índole moralizante tanto política como religiosa.

Una cuidadosa ambientación nos muestra hasta los más mínimos detalles de la sociedad contemporánea del rey castellano, como si las distintas viñetas dibujadas e iluminadas fuesen la representación de sucesivos actos de escenas en unas breves obras de teatro. Aquí vamos a detectar la presencia de estamentos y representantes arquetípicos de los mismos, de las minorías étnicas (judíos, moros, moriscos, personajes de lejanos países), religiosos seculares y regulares, ricos, pobres, profesionales de las más distintas actividades... Un análisis pormenorizado nos muestra el lugar que ocupa cada uno en el *puzle* gigantesco que es esta obra; y en cada uno se advierten los sutiles matices diferenciadores y caracterizan las peculiares opiniones acerca de su estamento, profesión, educación, procedencia o raza.

Si todo el control de las historias a este respecto dependió, como parece, del Rey, su sutileza es innegable y, sea como fuere, lo cierto es que toda esta ambientación viene a ser un estudiado mensaje de fuerte contenido socio-político y religioso. En este sentido opinamos que Las Cantigas

---

(44) Menéndez Pidal, R. *Poesía Juglaresca y juglares*. Madrid, 1924, p.245.

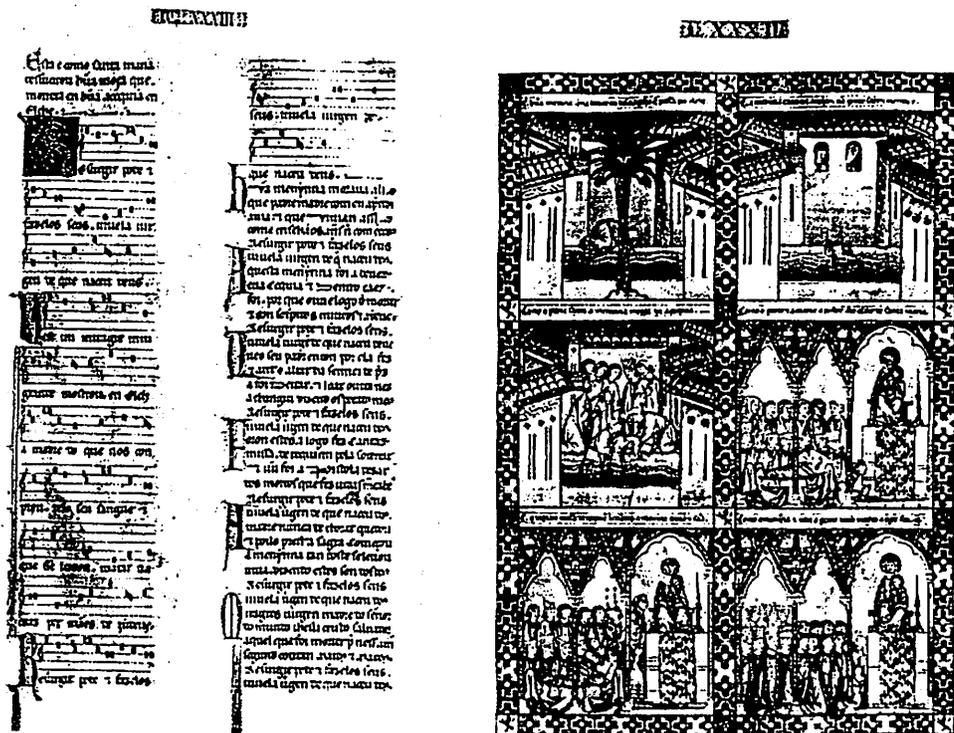


FIG. 6.- Página de texto con la notación musical y página miniada. Cantiga 133 del Códice T. (Ilustración de H. Serna, J. "El Reino de Murcia en las Cantigas Alfonsíes" del Códice de Florencia. Rev. MURCIA, n.º 12, 1977).

están intencionadamente impregnadas de una gran dosis de propaganda política sutilmente encubierta. En la obra, este hecho cala de forma didáctica, casi subliminal, edulcorada por el protagonismo manipulado que representa la figura de María. Así el monarca de forma velada, tras las bambalinas de las historias piadosas, expone y fija criterios sobre la recta actuación del clero, del caballero, de la doncella, la esposa, el criado, el judío, los extranjeros (catalanes, franceses o ingleses) de manera que el castigo a la norma violada no lo lleva a cabo el brazo secular, lo evita la devoción a María o su excelsa bondad. Vistos así, Los Milagros son en cierto modo, la sublimación historiada e ilustrada de la normativa legal que Alfonso X recogió en Las Partidas.

Cabe planteamos, tras estos argumentos, la extraordinaria modernidad que tiene este documento iconolingüístico en el campo de la propaganda (al menos potencialmente, pues nos consta que no pudo ser asimilado por la sociedad de su época en todo su contenido léxico y sobre todo icónico).

Tras la estructura convencional de la obra vemos la presencia del esquema de la literatura trovadoresca donde Alfonso es el trovador al tiempo que el defensor de las causas justas de manera velada, y la dama virtuosa es la *Donna* celestial a la que el Rey dirige sus trovas por los constantes favores que de su dama han recibido tanto él como sus súbditos.

Pero volviendo al aspecto iconolingüístico de esta obra tenemos que junto al binomio texto escrito-imagen (síntesis de lo lingüístico más lo visual) habremos de añadir el texto musical anexo a la página miniada. De esta forma el mensaje resultante se convierte en audiovisual (fig. 6).

Así pues, el producto va a ser una complejísima combinación de lenguajes, de una sorprendente modernidad y próximo al efecto teatral. El

modelo de códice historiado de este tipo expresa la fusión de los distintos tipos de lenguaje llevándolos a su máxima expresión. En esta clase de obra hallamos:

- Un lenguaje escrito en síntesis de una cuidadísima estructuración, tanto en los textos literarios de tipo narrativo como en los breves y bellos encabezamientos de las distintas ilustraciones.

- Un lenguaje de la imagen, de cuidada estructura y gran calidad. Su carácter escenográfico, el preciosismo de su decoración y la concatenación de cuadros icónicos nos evoca la sucesión escénica de actos en el teatro moderno y que tienen aquí su fundamental punto de apoyo. A veces la representación es tan expresiva y vivaz que parece estar representando un fotograma de una secuencia filmica más que una escena de sucesión dibujada.

- El lenguaje musical ocupa un importante papel de colofón en la obra. El texto debía ser oral y cantado.

Lo expuesto nos evoca las palabras de R. L. Baticle. Este autor al hacer referencia a la combinación de los lenguajes apunta la importancia de los sentidos corporales en la percepción presentando un cuadro actual de los distintos tipos de información recibidos y su combinación (45). Dice a este respecto: *L' échange n' est possible que dans les domaines où existent des fonctions correspondantes d' expression et de perception. Ce n' est pas toujours le cas, las possibilités de perception (on de reception) étant plus riches que celles d' expression.*

*La perception est visuelle et auditive, mais c' est aussi le goût et l' odorat, la toucher, la cénesthésie. Ces perceptions nous apportent des sensations ou*

---

(45) Baticle, R. L. Combinaisons et informatisation des langages. *Revue de Bibliologie*, 33, p.13.

*provoquent des réflexes, des mouvements et véhiculent une forme primitive d'information; seules la vue et l'ouïe nous donnent une information possédant les qualités d'étendue et de précision nécessaires à la compréhension et à l'échange.*

## CONCLUSION

El intento de calibrar el valor informativo-documental de esta obra, aquilatando hasta sus últimas consecuencias, sería tarea difícil y atrevida. Si podemos, sin embargo, sopesar su importancia en este sentido teniendo siempre presente el contexto temporal en el que se hizo y el fin perseguido en su elaboración.

La transmisión de un mensaje puede realizarse de forma inmediata, la oral y de una forma mediata, la gráfica. Esta última presenta dos vertientes íntimamente relacionadas: la escritura y la pintura. La presencia en un texto de uno de los sistemas expresivos no excluye al otro sino que 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 morfológicos, ornamentales, ...) o externos a ella: las imágenes miniadas. Como analiza E. Ruiz, la transmisión gráfica constituye una simple descodificación de señales pero también *...se traduce en un impacto global que el lector-espectador siente en el acto de contemplar el libro* (46).

El Códice alfonsino fue concebido como vehículo de transmisión múltiple del mensaje. Sus páginas de texto y sus páginas miniadas son el ele-

---

(46) Ruiz, E. opus cit., p.180-181.

mento de transmisión gráfica. Sin embargo la presencia de la música junto al texto para la lectura cantada de las diversas historias constituye también una vía oral de difusión del mensaje contenido. De este modo la música se convierte, también, en otro soporte que ayuda a la fijación de la idea o información que se quiere transmitir por medio de la imagen y la escritura. A este respecto no olvidemos que la imagen sonora, desde la antigüedad, ha constituido un mecanismo de repetición ampliamente reconocido y válido para la fijación por reiteración de ideas para mantener vivo el recuerdo. Cabe plantearse que, en este caso, las representaciones gráficas sirvan tan sólo para motivar y enardecer al lector durante la narración oral. Así, la lectura del Códice de Las Historias se puede transformar en un auténtico espectáculo de música, declamación e imagen. Es fácil reconstruir, sin temor a equivocarnos la parafernalia aúlica y eclesial que debió rodear la «puesta en escena» del Cancionero alfonsí.

En las imágenes detectamos de inmediato un claro sentido de decorado escenográfico de carácter sacro, divinal y palaciego, escenas de una vigorosa y a veces sobrenatural teatralidad. Quizás sea esa otra interesante nota que aportar a esta obra; nos aproximáramos así a la opinión de Burns en el sentido de que Las Cantigas son, al igual que la ópera, un intento de fundir las artes, en un solo arte nuevo *...pero sobrepasando a la ópera, la obra de Alfonso X no sólo fundió las artes sino también la vida y la religión* (47).

---

(47) Burns, R.I. Castillo de Razón, Castillo de Fuerza. En *Los mundos de Alfonso el Sabio y Jaime el Conquistador*. Valencia: Ed. Alfons el Magnánin, 1990. p.39.