



Del Salterio al Marial: sobre las ‘fuentes’ de las imágenes de los *Códices de las Historias* de las *Cantigas de Santa María*

ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJERAS

Universidad de Santiago de Compostela

Resumen: El presente trabajo pretende ofrecer una reflexión sobre el concepto de ‘fuente’ aplicado al estudio de las versiones figuradas de las *Cantigas de Santa María* en los *Códices de las Historias*. Después de dibujar un breve panorama historiográfico se propone una nueva aproximación utilizando como base teórica la distinción genérica entre composiciones líricas y narrativas en verso, dos modos que exigen retóricas visuales diferentes, y que determinó el uso de fuentes específicas en cada caso.

Palabras clave: Retórica visual, Salterio, Marial, fuente, *Cantigas de Santa María*, narración visual, imágenes en verso.

Abstract: The aim of this paper is to offer a reflection on the concept of ‘source’ as applied to the study of the miniatures of the *Cantigas de Santa María* in the *Códices de las Historias*. After taking a brief look at the historiographic scene, we propose a new approach based on the distinction between lyrical and narrative verse. These are different genres that require different visual manifestations and, for each, specific sources had to be used.

Keywords: Visual Rhetorics, Psalter, Marial, source, *Cantigas de Santa María*, visual narrative, poetic imagery.

La ingente cantidad de ilustraciones a toda página que pueblan los *Códices de las Historias* de las *Cantigas de Santa María*, y su particular generosidad descriptiva ha determinado que la mayoría de los estudiosos se aproximaran a ellas como meras fuentes, y no como objetos en sí mismos. En ellas se ha buscado la realidad material de la Castilla del siglo XIII —los edificios, el mobiliario, los vestidos, el arnés, etc—¹, las devociones marianas

¹ José GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, C.S.I.C., 1949; MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del Siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia, 1986 (aunque su estudio trasciende esta aproximación); Amparo GARCÍA CUADRADO, *Las Cantigas: el Códice de Florencia*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993. Todavía este tipo de aproximación se mantiene en Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “El arte de la



de entonces², los conflictos sociales propios de una sociedad compleja como era la castellana en la que convivían los tres credos³, o la teoría de la imagen sagrada que encierran⁴. Muchos de estos estudios se acercaban a estos libros como si las imágenes que los enriquecen reflejasen la observación ‘del natural’ de los objetos medievales⁵, pero los artistas de entonces no trabajaban de esta manera, y para construir el entramado visual de las versiones figurativas de las cantigas bebieron de sus propias fuentes, en las que encontraron fórmulas específicas para representar distintos temas o motivos, a partir de las cuales gestaron un lenguaje figurativo singular, pero también un sistema retórico complejo que permitía traducir a imágenes composiciones en verso. El propósito de este trabajo consiste en reflexionar, precisamente, sobre el concepto de ‘fuente’ aplicado a estos riquísimos códices, rastreando en su historiografía desde las primeras tentativas que se realizaron para definir su estilo, pasando por las investigaciones sobre su iconografía, para, después, proponer otro marco de investigación que se ajuste al género al que

construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, 1 (1998/99), pp. 59-77; en Antonio SOLER DEL CAMPO, “Armas y armaduras en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, en *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Laura FERNÁNDEZ y Juan Carlos RUÍZ SOUZA (coords.), Madrid, Testimonio, Patrimonio Nacional, 2011, vol II, pp. 233-267; José Luís CASADO SOTO, “Los barcos de Las Cantigas y sus diferentes funciones”, *ibid.*, pp. 269-303; María Luísa MARTÍN ANSÓN, “La orfebrería: ajuar cortesano y ajuar litúrgico”, *ibid.*, pp. 307-338; Laura RODRÍGUEZ PEINADO, “El arte textil en el siglo XIII. Cubrir, adornar y representar: una expresión de lujo y color”, *ibid.*, pp. 339-373; y Juan Carlos RUIZ SOUZA, “Paisajes arquitectónicos del reinado de Alfonso X: Las Cantigas, Sevilla y el proyecto integrador del Rey Sabio”, *ibid.*, pp. 561-201.

² Ya Guerrero Lovillo había individualizado algunas imágenes de devoción. Véase también Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “*Como a Virgen Santa pareceu, pareçia*: las empresas marianas alfonsíes y la teoría neoplatónica de la imagen sagrada” en *Alfonso X el Sabio. Catálogo de la Exposición celebrada en Murcia (27 de octubre 2009/ 31 de Enero de 2010)*, Isidro BANGO TORVISO (ed.), Murcia, 2009, pp. 357-365.

³ FRANCISCO PRADO-VILAR, “*Iudeus sacer*: Life, Law, and Identity in the ‘State of Exception’ called ‘Marian Miracle’”, en *Judaism and Christian Art. Aesthetic Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, Herbert L. KESSLER y David NIRENBERG (eds.), Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 115-142.

⁴ Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Imaxes e teoría das imaxes nas Cantigas de Santa María”, en Elvira FIDALGO FRANCISCO, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Xerais, 2002, pp. 245-330; Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Ymagine sanctae: Fray Juan Gil de Zamora y la teoría de la imagen sagrada en las Cantigas de Santa María”, *Homenaje al Prof. García Oro*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2002, pp. 515-525. Para otro matiz, más centrado en el papel de las imágenes milagrosas en el contexto de la conversión, véase Alejandro GARCÍA AVILÉS, “Imágenes ‘vivientes’: Idolatría y herejía en las Cantigas de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 321 (2008), pp. 324-342.

⁵ No es éste el caso de los trabajos citados en las notas 3 y 4.



Del Salterio al Marial: sobre las ‘fuentes’ de las imágenes de los...

pertenece la obra, un Marial, una colección de composiciones visuales en verso, bien de carácter narrativo –las cantigas de milagro–, bien lírico –las cantigas de *loor*–.

La búsqueda de las posibles fuentes que utilizó el equipo alfonsí para llevar a cabo el magno proyecto editorial ha estado, lógicamente, fuertemente determinada por las distintas concepciones historiográficas. La manera más habitual de concebir el transcurrir del tiempo en un discurso histórico sobre los objetos artísticos suele todavía ajustarse a un patrón lineal, de modo que cada manifestación se ensarta, como si de una cuenta se tratase, en el hilo de un collar. El hegelianismo que dominó el pensamiento del siglo XIX, desprovisto ya de derivas espirituales, permanece todavía latente en muchas de las construcciones historiográficas actuales. A pesar de que el corpus de objetos del pasado ha llegado a nosotros fragmentado y mutilado, los estudiosos continúan estableciendo series que se suceden en el tiempo, buscando genealogías artísticas lineales, insertando en ese esquema una suerte de ‘renacimientos’ del pasado clásico que afloran ocasionalmente y, de un modo especial, en el territorio de la península italiana, cuando los artistas buscan inspiración en las obras de la antigüedad, convertidas, entonces, en ‘fuentes clásicas’. Estos hitos específicos se conciben como excepciones en un proceso que presupone que cada manifestación artística bebe de fuentes ligeramente anteriores a su tiempo, en ese sucederse inexorable del tiempo pasado. Pero los *Códices de las Historias* de las *Cantigas de Santa María* hacen explotar por los aires este esquema, porque son tantos los libros pertenecientes a espacios culturales diferentes y a horizontes cronológicos distintos los que se barajaron para lograr su cristalización final, que constituyen un monumento especialmente útil a la hora de reflexionar sobre el concepto de fuente aplicado a la historia de las imágenes.

Como se ha indicado, las concepciones historiográficas y los distintos métodos que imperaron en la disciplina de la historia del arte condicionaron tanto el concepto de fuente como el lugar hacia donde dirigieron su foco los diversos investigadores. El formalismo que dominó los años finales del siglo XIX y buena parte del XX en el estudio del arte medieval hispano derivó en el intento de determinar el universo artístico al que pertenecía ‘el estilo’ de las miniaturas. Así, el diplomático erudito Leopoldo Augusto de Cueto, Marqués de Valmar autor de la primera edición de Escorial T.I.1, en 1889, detectaba en las miniaturas una fuerte “influencia francesa”, y buscaba en el *Salterio de San Luis* (Paris, Bibliothèqne nationale de France, Ms. latin 10525) el origen de sus hechuras⁶.

⁶ Leopoldo CUETO, *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*, Madrid 1889, pp. 43 y 74.



Émile Bertaux, a comienzos de siglo XX, continuaría en esta línea, y Jesús Domínguez Bordona, en los años treinta del siglo XX, a pesar de su profundo conocimiento de la miniatura hispana, seguiría defendiendo la presencia de rasgos estilísticos comunes con la miniatura francesa, aunque cuestionando la geografía de los posibles modelos⁷. Y durante largo tiempo se mantendría este tópico. También José Guerrero Lovillo asumirá estas opiniones, y más recientemente François Avril insistía todavía en la presencia de formas emparentadas con la miniatura gala, pero desplazará el horizonte artístico al que supuestamente remiten, del estilo cortesano y elegante de la París de mediados de siglo, a las pujantes composiciones de la miniatura da zona norte, de los años sesenta del siglo XIII, en concreto, a las ilustraciones de la *Biblia del cardenal Maciejowski*, (New York, Pierpoint Morgan Library, Ms. 638)⁸.

En el marco de una nueva mentalidad, más abierta, propia de la juventud española de los años setenta del siglo XX, ha de entenderse el radical giro que supusieron las propuestas de Ana Domínguez sobre el estilo de las miniaturas alfonsíes, ampliando el marco geográfico del origen de sus fuentes al ámbito artístico mediterráneo, expandiendo notablemente una antigua sugerencia planteada muchos años atrás por Amador de los Ríos⁹. A juicio de la investigadora algunos de los miniaturistas que contribuyeron poderosamente a la gestación de su estilo provenían del Sur de Italia, tras haberse dispersado los talleres que habían trabajado para Manfredo, el hijo y sucesor de Federico II, después de su muerte¹⁰. Su revisión de las fuentes estilísticas de Las Cantigas trascendía las

⁷ ÉMILE BERTAUX, *Histoire de l'Art, II*, dir. André MICHEL, Paris, Armand Colin, 1906, pp. 743-744; JESÚS DOMÍNGUEZ BORDONA, *Spanish Illumination*, Firenze, Pantheon, 1930, vol. II, p. 19; idem, *Miniatura. Gabrado. Encuadernación*, Col. "Ars Hispaniae", 18, Madrid, Plus Ultra, 1962, p. 17.

⁸ GUERRERO LOVILLO, *Las Cantigas*, pp. 32-33; FRANÇOIS AVRIL, *L'Enluminure à l'Époque gothique 1200-1420*, Paris, Bibliothèque de L'Image, 1995, esp. pp. 43-47. JOHN ESTEN KELLER y RICHARD P. KINKADE, *Iconography in Medieval Spanish Literature*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1984, pp. 6-40, esp. p. 7 insisten en que las miniaturas alfonsíes, aunque divergen de los modelos galos conservan "una cierta gracia francesa".

⁹ JOSÉ AMADOR DE LOS RÍOS, *Historia crítica de la literatura española*, Madrid, Imprenta Rodríguez, Fernández y Muñoz, 1861-65, vol. III, 1861, p. 503, nota 2 en la que señala el posible origen italiano de las miniaturas, muy posiblemente porque sus apreciaciones visuales estaban fuertemente determinadas por el contemporáneo re-descubrimiento de la pintura italiana del siglo XIII.

¹⁰ Estos miniaturistas habrían ilustrado diversas obras como el *De arte venandi cum avibus* (Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. lat. 1071) de hacia 1260, el *De balneis puteolanis* (Roma, Biblioteca Angelica, Ms. 1474) o la *Biblia de Manfredo* (Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. lat. 36), de hacia 1258. Véase ANA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, "Filiación estilística de la miniatura alfonsí", *Actas del 23º Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, Universidad de Granada, 1973, pp. 345-358; MARÍA VICTORIA CHICO PICAZA, "El estilo pictórico del scriptorium alfonsí", *Alfonso X el Sabio. Catálogo de la Exposición celebrada en Murcia (27 de octubre 2009/ 31 de Enero de 2010)*, Isidro



Del Salterio al Marial: sobre las ‘fuentes’ de las imágenes de los...

simplistas categorías de influencia y filiación con las que se pretendía resumir un fenómeno mucho más complejo, y extendía a todas las obras salidas del *scriptorium* sus opiniones. Como ella misma señalaba “el título de miniatura en la corte de Alfonso X el Sabio forma un conjunto que no encuentra explicación como fruto de la pervivencia de una tradición hispana anterior, ni como resultado de la importación de un estilo foráneo”¹¹.

Gonzalo Menéndez Pidal dio una vuelta de tuerca más en este sentido, ya que extendió el espectro de fuentes formales, incorporando manuscritos árabes. Encontraba paralelos puntuales entre ciertas imágenes de los *Códices de las Historias* y las de un precioso ejemplar de la escuela de Bagdad datado en 1237 –los *Maqamat* de Hariri (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. arabe 5847)– sin descartar la posibilidad de que otros ilustrados en Al-Andalus hubiesen podido estar a disposición del taller¹². Lamentablemente un único testimonio se conserva, datado en el siglo XIII, la *Historia de los amores de Bayad y Riyad* (Roma, Biblioteca Vaticana, Ms Arab 368), pero sus catorce miniaturas historiadadas no sólo dan cuenta de una tradición perdida, sino que en ellas se rastrean fórmulas para la representación de escenarios urbanos aljamiados, o composiciones de ejércitos árabes en formación, es decir, fueron utilizadas en aquellos casos en que el relato incluía ‘materia árabe’¹³.

BANGO TORVISO (ed.), Murcia, 2010, pp. 246–256. Habrían de suscribir su opinión Joaquín YARZA LUACES, *Historia del arte hispánico. II. La Edad Media*, Alhambra, Madrid, 1980, pp. 251–252; María Victoria CHICO, “Composición pictórica en el Códice Rico de Las Cantigas de Santa María”, Madrid, Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense de Madrid, 1987, p. 45; GARCÍA CUADRADO, *El Códice de Florencia*, pp. 54–55; AVRIL, *L’Enluminure*, p.47; y María Victoria CHICO PICAZA, “El estilo pictórico del scriptorium alfonsí”, *Alfonso X el Sabio. Catálogo de la Exposición celebrada en Murcia (27 de octubre 2009/ 31 de Enero de 2010)*, Isidro BANGO TORVISO (ed.), Murcia, 2010, pp. 246–256.

¹¹ Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, *La miniatura en la Corte de Alfonso X*, Col. Cuadernos de Arte Español., 35, Madrid, Historia 16, 1992, p. 4

¹² Gonzalo MENÉNDEZ PIDAL, “Los manuscritos de Las Cantigas. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 150 (1962) pp. 25–51, esp. pp. 46–48 e figs. 7–10; e ídem, *La España del siglo XIII*, pp. 32–34.

¹³ Rocío SANCHEZ AMEIJERAS, “Imaxes e teoría da imaxe”, *passim*. Véanse nuevas aportaciones en este sentido en David J. ROXBURGH, “Los libros árabes y el scriptorium alfonsí”, *Alfonso X el Sabio. Catálogo de la Exposición celebrada en Murcia (27 de octubre 2009/ 31 de Enero de 2010)*, Murcia, 2010, pp. 258–265. Francisco PRADO-VILAR, “The Parchment of the Sky: Poiesis of a Gothic Universe”, en *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Laura FERNÁNDEZ y Juan Carlos RUÍZ SOUZA (coords.), Madrid, Testimonio, Patrimonio Nacional, 2011, vol II, vol. II, pp. 475–519 enfoca la cuestión de las relaciones entre el manuscrito andalusí y el códice alfonsí en otros términos, muy novedosos, que inciden en el vínculo con la puesta en escena de la tradición narrativa árabe.



La cuestión de las ‘fuentes árabes’ traspasa lo meramente estilístico. En realidad, al igual que sucede con las obras astrológicas ordenadas por el monarca¹⁴, el equipo alfonsí citó literalmente temas o motivos desplegados en los manuscritos confeccionados en Siria o en Al-Andalus. Podría decirse que, además de encontrar en ellos otra de las raíces del estilo, los estudiosos reconocían que fueron utilizadas también como fuentes iconográficas. Este otro aspecto, el de las fuentes iconográficas, se incorpora a la discusión en los años ochenta del siglo XX, cuando el método de raigambre alemana dominó la disciplina. Fue Peter Klein quien comenzó a advertir de la necesidad de ampliar el abanico de posibles fuentes, considerando el papel ejercido por formulaciones de los mismos temas representados en los códices alfonsíes materializados en otros soportes, que no el pergamino –la escultura monumental o las vidrieras– para poder calibrar de qué manera los temas soportaban discursos diferentes en ellos. Para ilustrar su propuesta el rastrear la fecunda tradición figurativa de la leyenda del monje Teófilo le permitía profundizar sobre las particularidades del feudalismo hispano o encontrar en las ilustraciones de los dos códices del *De Virginitate Beatae Mariae* de Ildefonso, iluminados en Toledo a comienzos del siglo XIII (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 21546), y (Madrid, Biblioteca Nacional, Ms. 10087) los modelos para la narración visual del primero de los milagros del códice, protagonizado por San Ildefonso¹⁵. Siguiendo su estela, Ana Domínguez redimensionaba el papel de las fuentes bizantinas en la iconografía evangélica –en algunos temas como la Natividad o el Descenso a los Infiernos¹⁶; revisaba las variadas formulaciones del Árbol de Jessé¹⁷; o la

¹⁴ Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Arte en el Lapidario”, en *Lapidario*, ed. Facsímil, Madrid, Edilán, 1982; idem, “La pervivencia de la astrología islámica en el arte cortesano europeo de los siglos XII al XVI”, 25º Congreso Internacional de Historia del Arte, Viena, 1983; e idem, *La miniatura en la Corte de Alfonso X*, pp. 27-31.

¹⁵ Peter KLEIN, “Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons’ des Weisen von Kastilien und León (1252-1284): Die Illustration der Cantigas”, *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte*, Karl CLAUSBERG, Dieter KIMPEL, Hans Joachim KUNST y Robert SUCKALE (eds.), Berlin, Anabas, 1981, pp. 169-212, esp. pp. 181-182 para la cantiga de San Ildefonso. Para la declaración de principios metodológica, p. 181. Un estudio de los dos manuscritos toledanos en David RAIZMAN, “A Rediscovered Illuminated Manuscript of St. Ildefonso’s”, *De Virginitate Beatae Mariae in the Biblioteca Nacional in Madrid*”, *Gesta*, 26/1 (1987), pp. 37-46.

¹⁶ Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Iconografía evangélica en Las Cantigas de Santa María”, *Reales Sitios*, 80 (1984), pp. 37-44. (reeditado en *Studies on the Cantigas de Santa María. Art, Music and Poetry. Proceedings on the International Symposium on the “Cantigas de Santa María” of Alfonso X el Sabio (1221-1284) in commemoration of its 700th Anniversary, New York, 1981, November 19-21*. Israel J. KATZ y John Esten KELLER (eds.), Madison, Seminary of Medieval Studies, 1987, pp. 53-80).

¹⁷ Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el Árbol de Jessé en las Cantigas de Santa María”, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa*



Del Salterio al Marial: sobre las ‘fuentes’ de las imágenes de los...

encarnación de la idea de ‘*compassio*’ y ‘*corredemptio*’ en las Crucifixiones y en los Juicios Finales¹⁸. Y a estos estudios hay que añadir aquellos que incidían en la singularidad de ciertas imágenes –como la de la Trinidad– en el Marial alfonsí, como advertía María Victoria Chico Picaza¹⁹.

Todas estas aproximaciones ponen de manifiesto que el equipo alfonsí dispuso de una nutrida biblioteca para poder realizar sus empresas, que seleccionaba entre las distintas fuentes aquello que encontraba más adecuado para construir sus fórmulas, y que de la convivencia de miniaturistas de diverso origen que trabajaban en común emergió un lenguaje figurativo específico, propio de los manuscritos emanados desde la corte. Si el rey Alfonso tuvo una especial preocupación por crear un escenario letrado común, un espacio curial sujeto a unas normas, de alguna manera en las ilustraciones de sus códices se reconoce una suerte de *koiné* visual²⁰. Pero entre esas normas que regulaban la convivencia curial estaba el decoro, y del mismo modo que los escritores seleccionaban manuscritos específicos para las obras jurídicas, astrológicas, o aquellas pensadas para regular las ‘alegrías’ cortesanas, el equipo ocupado de diseñar manuscritos correspondientes a estos géneros literarios distinguieron también entre géneros visuales. La propia ‘materia’ de las obras exigía fuentes con sistemas ilustrativos diferentes, y a pesar del indudable parentesco, el idioma visual de las obras astrológicas, del *Libro del Axedrez, Dados e Tablas*, o de los volúmenes cronísticos difiere del de los *Códices de las Historias*, como también difiere su retórica figurativa. Es más, el rico Marial combina dos sistemas retóricos diversos, los que se ajustan mejor al discurso narrativo, o al lírico, que responden a unas normas muy diferentes²¹. En este trabajo que se centra en una reflexión sobre el estudio

María”, Jesús MONTOYA y Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (eds.), Madrid, Editorial Complutense, Madrid, 2000 pp. 175-214.

¹⁸ Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “‘*Compassio*’ y ‘*Co-redemptio*’ en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”, *Archivo Español de Arte*, 281 (1998), pp. 17-35.

¹⁹ María Victoria CHICO PICAZA, “Una nueva iconografía trinitaria en el *códice rico* de las cantigas de Alfonso X el Sabio (Escorial T.I.1)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 56 (1983), pp. 215-223.

²⁰ Fernando GÓMEZ REDONDO, *Historia de la prosa medieval castellana. I. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano*, Madrid, 1998, pp. 423-852.

²¹ Ya María Victoria Chico Picaza había advertido una diferencia radical entre las composiciones visuales que acompañan a las cantigas de milagro y las que lo hacen a las de *loor*. María Victoria CHICO PICAZA, “Composición pictórica”, *passim*, *idem*, “La visión de ‘sones’ e ‘trovas’: composición pictórica y estilo en la miniatura del Códice Rico”, en *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Laura FERNÁNDEZ y Juan Carlos RUÍZ SOUZA (coords.), Madrid, Testimonio, Patrimonio Nacional, 2011, vol II, pp. 409-443.



de las fuentes del Marial quisiera proponer otro enfoque, basado en la conciencia de la existencia de unos géneros discursivos fijados, que ofrecen diferentes sistemas retóricos, buscando posibles precedentes que los miniaturistas del rey pudieron tener a mano, que les ofrecían soluciones a la difícil tarea de componer relatos de milagros y alabanzas a la Virgen en verso, que no en prosa²².

Como ya había apuntado hace tiempo, los *Códices de las Historias* han de entenderse en el marco de su propio género, el Marial; y como he intentado demostrar en otro lugar, algunas de las cantigas narrativas del código, cuyo texto estaba inspirado en los de *Les Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coinci, parecen haber utilizado como patrón base para sus composiciones alguno de los manuscritos ilustrados del marial francés²³. De entre ellos, tres ejemplares fueron realizados, no por caso, en el monasterio de Saint Médard de Soissons, del que el propio Gautier había acabado siendo abad. El más antiguo de ellos (San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, Ms. Fr.F.V.XIV.009) ha sido fechado por Alison Stones entre 1250 y 1260, al igual que un segundo, (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fr. 25532), mientras un tercero (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. fr. 22928), ya de 1270-80, es casi una copia literal del primero²⁴. Todos ellos se encuentran entre los más profusamente ilustrados de los ochenta manuscritos que conservan el texto del monje francés. Este pequeño conjunto permite suponer que en Soissons, uno de los grandes centros marianos de Francia, se acometió una producción masiva de la obra de Gautier y es más que probable que uno de estos ejemplares llegase al *scriptorium* alfonsí antes de que se concibiese la composición de los *Códices de las Historias*, ya todos ellos eran libros de pequeñas dimensiones y de fácil transporte.

A pesar de que los *Códices de las Historias* ofrecen un formato de lujo, y los mariales del Soissonais son humildes, se encuentran importantes concomitancias entre sus respectivas *mise en page*. Como el código alfonsí, el de *San Petersburgo* presenta el texto distribuido en dos columnas, con iniciales ricamente decoradas, además de ilustraciones narrativas; y aunque no abandona el recurso a la

²² Francisco Corti se ha aproximado a la retórica visual de Las Cantigas sin tener en cuenta los géneros visuales a los que pertenecen. FRANCISCO CORTI, “La guerra en Andalucía: Aproximación a la retórica visual de las ‘Cantigas de Santa María’”, *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las ‘Cantigas de Santa María’*, Jesús MONTOTO DOMÍNGUEZ y Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ (eds.), Madrid, Editorial Complutense, 1999, pp. 301-330; idem, “Retórica y semiótica visuales en la ilustración de las Cantigas de Santa María”, *Alcanate, Revista de Estudios Alfonsíes*, 7 (2010-2011), pp. 215-234.

²³ ROCÍO SÁNCHEZ AMEJEIRAS, “Imaxes e teoría da imaxe”, *passim*.

²⁴ ALISON STONES, “Notes on the Artistic Context of Some Gautier de Coincy Manuscripts”, en *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*, K.M. KRAUSE y A. STONES (eds.), Turnhout, Brepols, 2006, pp. 37-63.



Del Salterio al Marial: sobre las 'fuentes' de las imágenes de los...

inicial historiada para la presentación visual de dos relatos, el formato narrativo más habitual es el de la miniatura multicompartimentada en viñetas enmarcadas (figs. 1a, 1b y 2). En el manuscrito del *scriptorium* picardo se contabilizan hasta setenta y cinco ejemplos de este tipo, situados al comienzo de los capítulos y secciones del manuscrito, alojando un número de viñetas que oscila entre una y doce. En el *Códice de las Historias* se transformó el esquema, que debió de servir como punto de partida, y se le dedicó a la ilustración una plana entera o una doble plana. Con todo, la composición multicompartimentada en viñetas pudo derivar directamente de un marial francés de este tipo. La distinción, presente en aquéllos entre ilustraciones correspondientes a poemas largos (más de cinco viñetas) y cortos (de uno a cuatro) se sujetó a un orden numérico estricto en los ejemplares alfonsíes, en donde se utiliza únicamente un esquema de seis o doce viñetas, a excepción de la primera cantiga dedicada a cantar los gozos de la Virgen, que cuenta con ocho, y que encuentra, también, justificación en relación con el posible modelo francés. También el códice de *San Petersburgo* inaugura el Marial propiamente dicho (fol. 8), después de los prefacios, con una miniatura de ocho viñetas de contenido doctrinal, en este caso, un ciclo de Navidad.

Los paralelismos entre los Mariales franceses y los *Códices das Historias* se extienden al modo en que se enmarcan las viñetas. La alternancia de azurita o lapislázuli, bermellón y oro en los ejemplares galos encuentra correspondencia en la disposición de los marcos de las viñetas y en la alternancia de color de las leyendas que los acompañan en los distintos manuscritos alfonsíes; y aunque en éstos no aparecen iniciales historiadas, se mantienen las iniciales ricamente decoradas. Además se pueden localizar en las versiones figuradas de las cantigas préstamos morfológicos tomados de la tradición consolidada de los mariales franceses. Es el caso de la escena en la que la Virgen evita la muerte de un condenado a la horca (París, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 22928, fol. 110; y Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Ms. T.I.1, cantiga 175f y 175h, fol. 189); la de las cinco rosas que brotaron de la boca del monje difunto que cantaba cinco salmos a la Virgen cada día (Besançon, Bibliothèque municipale, Ms. 0551, fol. 46; y Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Ms. T.I.1, cantiga 56e, fol. 84); la escena en la que la Virgen protege con su manto la ciudad de Constantinopla (París, Bibliothèque nationale de France, Ms. Nouv. Acq. Fr. 22928, fol. 200r; y Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Ms. T.I.1 cantiga 128d, fol. 143v); o las dos viñetas finales con la historia del moro que honra a la imagen de la Virgen gestadas a partir de las únicas viñetas con que se ilustra el mismo milagro en los *Miracles* (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Ms. T.I. 1, cantiga 46, fol. 58 y San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, Ms. Fr.FV.XIV.009, fol. 103v).



Figura 1a. *Cantigas de Santa Maria*. Primer volumen del *Código de las Historias* (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Ms T.I. 1, fols. 26v, 27r).

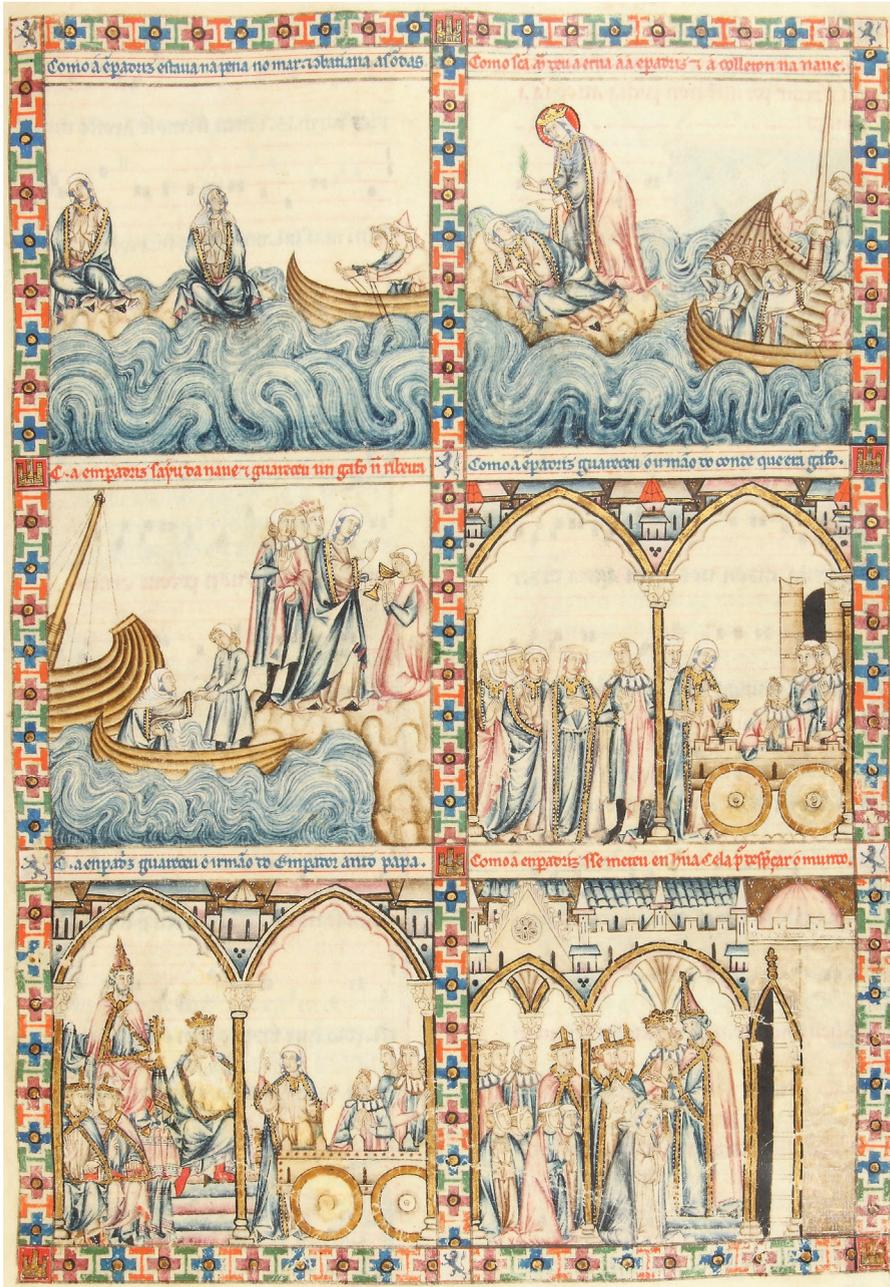


Figura 1b. Milagro de la Santa Emperatriz. (Foto: Patrimonio Nacional. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial).



Pero aún hay más. Las semejanzas se extienden al modo en que se seleccionan los episodios de la narración visual. Si se comparan el doble folio de la cantiga 5 (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, Ms.T.I. 1, fols. 26v, 27r) con las doce viñetas en las que se despliega la narración del mismo milagro en la manuscrito de *San Petersburgo*, fol. 144, se observa que, a pesar del ‘naturalismo’ del estilo de las miniaturas alfonsíes y de la extraordinaria complejidad de los recursos narrativos allí empleados, muy superiores a los de los mariales franceses de factura provincial, cómo la estructura general del folio galo pudo servir como punto de partida para gestar una solución más rica.²⁵ Además tanto en el libro galo como en el hispano, el relato visual suele rematar con lo que en las Artes Poéticas latinas se conoce como *complexio*, y en el *Arte de Trovar* gallego portugués ‘*finda*’, una imagen que recapitula el contenido y que en estos casos suele presentar, en muchas ocasiones, al beneficiario del milagro rindiendo homenaje a una imagen de la Virgen²⁶.

Además de la narración en verso, los *Códices de las Historias* incluyen poemas líricos, y el precedente más cercano para este último género habría de encontrarse en el Salterio, en el que otro rey alababa, se lamentaba o suplicaba el perdón a la Divinidad, en este caso, Yavéh. Ya Joseph Snow había advertido ciertas similitudes entre el texto del Salterio y el del Marial alfonsí y entre el papel de David y Alfonso X en ambas obras, pues ambos alaban a los objetos de su devoción “*cantando e con dança*”²⁷. El parentesco entre David y los autores de los Mariales no es exclusivo de *Las Cantigas*. Kathryn A. Duys reconocía el papel del rey bíblico en la construcción de la persona del autor tanto en el texto de *Les Miracles de Nostre Dame* como en las ilustraciones de sus manuscritos²⁸.

²⁵ La retórica visual del marial es muy compleja porque las cantigas de milagro incorporan recursos más propios de la narración en verso que de la narración en prosa. La cantiga 142 está estrictamente compuesta por una anáfora y una epífora, rimando doblemente. Un análisis detallado de ella en Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, *Los rostros de las palabras. Imágenes y teoría literaria en el Occidente medieval*, Madrid, Akal (en prensa).

²⁶ Para la noción de *complexio* o recapitulación véase *Rhetorica ad Herennium*, trad. Harry CAPLAN, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1954, pp. 107-113. La ‘finda’ se define así en el *Arte de Trovar*: “As findas som cousa que os trobadores sempre usaron de poer en acabamento de sas cantigas pera concludirem e acabarem melhor e(m) elas as razones que disserom nas cantigas, chamando-lhis “fi(n)da porque quer tanto diz(er) come acabamento de razom””. Véase *Arte de Trovar do cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*, ed. G. Tavani, Lisboa, Colibrí, 2002, p. 48.

²⁷ Joseph T. SNOW, “‘Cantando e con dança’: Alfonso X, King David, the *Cantigas de Santa Maria* and the Psalms”, *La Coronica* 27.2 (1999), pp. 61-73. Es más, no faltan referencias explícitas a los salmos en las propias cantigas, como el milagro del monje que escogió cinco salmos para honrar a María.

²⁸ Véase Kathryn A. DUYS, “Ministrel’s Mantle and Monk’s Hood: The authorial persona of Gautier de Coinci in his poetry and illuminations”, en *Gautier de Coinci. Miracles, Music and Manuscripts*, Kathy M. KRAUSE y Alison STONES, (eds.), Turnhout, Brepols, 2006, pp. 37-63.



Figura 2. *Miracles de Nostre-Dame* (San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia, Ms Fr.FV.XIV.009, fol. 144). Milagro de la Santa Emperatriz.
(Foto: San Petersburgo, Biblioteca Nacional de Rusia).



El monje picardo había incluido en su obra la pieza conocida como *Eruclavit*, una paráfrasis y expansión del salmo 44 en el que David se transformaba en un poeta cortesano. Narra cómo un juglar llamado David intenta acceder a la corte celestial para interpretar sus composiciones en la fiesta de bodas entre Cristo y la Iglesia. Aunque al principio se le niega la entrada, logrará su objetivo al revelar que el hijo de Dios nació de una virgen de su estirpe. En *San Petersburgo*, fol. 264r el relato se formula en imágenes en una ilustración con cuatro viñetas. En la primera al rey bíblico toca el salterio, en la segunda un ángel le prohíbe entrar en la corte celestial, en la tercera, otro lo conduce al palacio celeste, y en la última David hace sonar su *viele* en la fiesta²⁹. Es más, el propio Gautier es efigiado, en algunos de los manuscritos, tañendo el instrumento que identificaba al monarca bíblico, equiparándose figuradamente con él.

La relación entre la figura de David y la de Alfonso se formula en imágenes de otra manera en los *Códices de las Historias*, y determinará la búsqueda de sistema comunicativos específicos, propios de la poesía lírica, en los Salterios ilustrados, y más en concreto, con toda probabilidad, en el conocido como *Salterio Anglocatalán* o *Salterio de París* (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Lat 8846), iluminado en Canterbury entre 1180 y 1200. Es posible que se encontrase a disposición del equipo alfonsí y jugase un papel mucho más importante de lo que se ha propuesto hasta ahora, en la concepción figurativa del códice, y quizá también, en su propio formato editorial, en la decisión de realizar una edición rica, profusamente ilustrada y de gran formato para una obra devocional³⁰. De hecho, si el salterio anglo-catalán sorprende por sus dimensiones entre salterios medievales, también los *Códices de las Historias* destacan por su envergadura y ambición figurativa entre los Mariales

²⁹ Ibid., pp. 54-55.

³⁰ Sobre el salterio anglocatalán, véase William NOEL, "The Utrecht Psalter in England: Continuity and Experiment", en *The Utrecht Psalter in Medieval Art. Picturing the psalms of David*, Koert VAN DER HORST, William NOEL y Wilhelmina WÜSTEFELD (eds.), Utrecht, Harvey Miller, Universiteit Utrecht, 1997, pp. 120-165; véase también una revisión del término de ilustración literal en Lucy FREEMAN SANDLER, "The images of the Words in English Gothic Psalters", *Studies in the Illustration of the Psalter*, Brendan CASSIDY y Rosemary Muir WRIT (eds.), Stanford, Shaun Tyass, 2000, pp. 67-86; Thomas A. HESLOP, "The Utrecht Psalter in English Romanesque Art", en *Romanesque Art and Thought*, Colum HOURIHANE (ed.), Princeton, Princeton University Press, 2008, pp. 267-289. Para esta familia de Salterios véase Dodwell, Charles Reginald, "The Final Copy of the Utrecht Psalter and its Relationship with the Utrecht and Eadwine Psalters", *Scriptorium*, 44 (1990), pp. 21-53. Más en concreto, sobre el *Salterio de París* véase Patricia STIERNEMANN, "Paris, BN, MS. lat. 8846 and the Eadwine Psalter" en Margaret GIBSON et al., *The Eadwine Psalter. Text, Image and Monastic culture in Twelfth-Century Canterbury*, Philadelphia, Pennsylvania University Press, 1992, pp. 186-192 y el volumen de estudios que acompañan a la edición facsímil publicada por Moleiro *Salterio glosado (Salterio Anglo-Catalán)*, Barcelona, Moleiro, S. A., Barcelona, 2006.



Del Salterio al Marial: sobre las ‘fuentes’ de las imágenes de los...

contemporáneos. Este códice de gran lujo, que fue pensado para un patrón regio, terminó de iluminarse en la Cataluña del siglo XIV, pero debió de haber llegado a esas tierras en fechas anteriores, en torno a 1200 y en estado inacabado pues, como ha propuesto Rosa Alcoy, contribuyó a la asimilación del arte bizantinizante en tierras catalanas en esas datas³¹. Si el libro perteneció a la familia real aragonesa, bien pudo haber despertado la curiosidad del monarca aficionado a la lectura y casado con una infanta de Aragón, doña Violante³².

De que los miniaturistas alfonsíes conocieron y se inspiraron en este códice o al menos, en otro muy similar, dan cuenta, en primer lugar, ciertas hechuras meramente formales. Por ejemplo, una constante singular en ambos manuscritos consiste en presentar una suerte de ‘rompimientos de cielo’ para separar el mundo terreno del eterno espacio metafísico por medio de una estructura semicircular dispuesta en la parte superior de la ilustración, generalmente enmarcada en un semicírculo externo en el que se simulan las nubes. Si en el *Salterio de Paris* al fondo de ese cielo metafísico se le aplica pan de oro, en los *Códices de las Historias* se usa un profundo azul, posiblemente lapislázuli, para representar la oscuridad supraesencial en la que habita Dios. Así, si en la ilustración del Salmo 34 en el códice anglosajón, ese semicírculo celeste está habitado por un Cristo, con nimbo crucífero, que sostiene una espada, en la primera de las viñetas de la versión figurativa de la cantiga 50 (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, T.I.1, fol. 74v) el Hijo de Dios sostiene el orbe en la mano alojado en su ‘esfera’ celeste (figs. 3 y 4).

Otros aspectos más relacionados con la propia naturaleza poética del texto aúnan los dos discursos figurativos. En el folio del *Salterio de Paris*, David sostiene en su mano derecha una cartela que resume su propia voz, en primera persona, que se corresponde con la primera persona del versículo 2 del poema bíblico –“Bendeciré a Yahvé en todo tiempo, siempre estará en mi boca su alabanza”–; mientras, con la izquierda, se dirige, con un gesto parlante, hacia un grupo de personajes a los que parece conminar a contemplar a Dios, como indica el v.6 –“Mirad hacia él y seréis iluminados, no serán confusos vuestros rostros.”–. Y en efecto, los rostros extasiados de los que dirigen su mirada hacia Cristo

³¹ ROSA ALCOY I PEDRÓS, “El Salterio triple glosado anglo-catalán. Del siglo XII inglés a Ferrer Bassa”, *Medieval*, n. 7, (2005), pp. 46-57; idem, “Ferrer Bassa y el Salterio anglo-catalán” en ROSA ALCOY, NIGEL MORGAN y KLAUS REINHARDT, *Salterio glosado (Salterio Anglo-Catalán)*, Barcelona, Moleiro, S. A., Barcelona, 2006, pp. 57-120.

³² En general, para la biblioteca del monarca, LUIS RUBIO GARCÍA, “En torno a la biblioteca de Alfonso X el Sabio”, en *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional, Murcia 5-10 marzo 1984*, FERNANDO CARMONA FERNÁNDEZ y FRANCISCO JOSÉ FLORES ARROYUELO (eds.), Murcia, Universidad de Murcia. Departamento de Literaturas Románicas, 1985, pp. 531-552.



Figura 3. *Salterio de Paris*. (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8846).
 Salmo 34. (Foto: Bibliothèque nationale de France).

contrastan con aquéllos contritos de quienes no lo hacen. Esa mano derecha parlante, con la palma abierta, parece, en cambio, corresponderse con la segunda persona que en ese versículo utiliza el autor. También en la composición figurativa correspondiente a la cantiga 70, (fol. 104r), Alfonso muestra un pergamino en la mano, de manera que parece ofrecer su poema sobre las cinco letras de su nombre a la Virgen María³³ (fig. 5). A diferencia de lo que sucedía en el Salterio, en este caso ninguna barrera separa al poeta del objeto de su poema laudatorio. La figura del rey con la cartela en la mano es la de la voz autorial, pero la de un poeta que canta prodigios o alabanzas o suplica desesperado a la Virgen, encontrándose ambos personajes en el mismo escenario, como si no existiese frontera entre la persona física del rey y la metafísica de la Virgen, un artificio visual que ha sorprendido a quienes se han ocupado de esta cuestión³⁴. Pero esa

³³ El texto del poema en *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, Laura FERNÁNDEZ y Juan Carlos RUÍZ SOUZA (coords.), Madrid, Testimonio, Patrimonio Nacional, 2011, vol I, ed. Elvira FIDALGO FRANCISCO, pp. 207-208.

³⁴ Sobre la imagen del rey como trovador en los códices alfonsíes véase Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, “Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en Las Cantigas)”, en *Il Medio Oriente e l’Occidente nell’Arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell’Arte, Bologna, Sept. 1979*, Hans Belting (ed.), Cooperativa Libreria Universitaria Editrice, Bologna, 1982, pp. 229-239; Ana DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ y Pilar TREVIÑO GAJARDO, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, Madrid, Ab y N Ediciones, 2007 pp. 59-102.



Figura 4. *Cantigas de Santa Maria*. Primer volumen del *Código de las Historias*. (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, T.I.1, fol. 74v). Cantiga 50. (Foto: Patrimonio Nacional. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial).



Figura 5. *Cantigas de Santa Maria*. Primer volumen del *Códice de las Historias*. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, T.I.1, fol. 104r). Cantiga 70. (Foto: Patrimonio Nacional. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial).



Figura 6. *Salterio de Paris*. (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8846, fol. 42). Salmo 27. (Foto: Bibliothèque nationale de France).

familiaridad de un autor de poemas de alabanza con el objeto de su devoción constituye uno de los rasgos importantes que comparten el salterio anglosajón y las versiones figurativas de las cantigas en los *Códices de las Historias*. En la tercera viñeta de la misma composición Alfonso se aferra al manto de María, como si persiguiese su atención, mientras ella dirige su mirada hacia el Cristo alojado en el ámbito celeste. Esta intimidad, ese contacto físico, mediatizado siempre por una tela, una mínima frontera entre el cuerpo de uno y de otro está también presente en el salterio anglocatalán. En la ilustración del Salmo 27 (fol. 42), Cristo aferra con su mano a David, que, cartela en mano, canta su poema (v. 9) – “Busco tu rostro no lo apartes de mí, tú que eres mi ayuda y mi salvación.” (fig. 6). Es la dimensión lírica, emocional, la que vincula el Salterio al Marial, y en sus contrapartidas visuales este lazo se hace patente. Los que tuvieron que encarar la difícil tarea de traducir a imágenes cantos de alabanza o súplicas del rey Alfonso pudieron encontrar en el *Salterio de Paris* modelos para resolver las cuestiones que se le planteaban

Uno de ellos consistía en encontrar solución para expresar en imágenes la voz del rey, pero mayor dificultad entrañaba expresar un lenguaje emocional de por sí metafórico, y la tradición a la que pertenece el *Salterio de Paris* había



desarrollado la habilidad a traducir a imágenes tropos y figuras de pensamiento³⁵. El códice es la última reencarnación de un sistema de ilustración que había nacido en el *Salterio de Utrecht*, que no se sabe bien en qué fechas llegó, pero al menos a finales del siglo XI, se encontraba ya en Canterbury, donde inspiró a generaciones posteriores responsables de la elaboración de otros tres ejemplares: el *Salterio Harley* (London, British Library, Harley, Ms. 603), en parte iluminado a finales del siglo XI y continuado entre 1110-1120; el *Salterio Eadwine* (Cambridge, Trinity College, Ms. R. 17.1) (1160-1170), y el que ahora nos ocupa. Esta familia específica se caracterizó, precisamente, por una particular habilidad y reflexión sobre la cuestión de la traducción visual de los versos de David. Tradicionalmente se venía calificando de ‘ilustración literal’ el sistema visual que supuestamente traducía palabras o versículos a imágenes; un calificativo revisado recientemente por Lucy Freeman Sandler que propone utilizar la expresión ‘imágenes de las palabras’, pues como advertía, el antiguo término resultaba inadecuado para la compleja relación entre texto e imagen que en ellos se establece³⁶. Distingue, entonces, entre imágenes que se corresponden con simples nombres o verbos de acción y aquéllas que traducen, en cambio, figuras retóricas empleadas en la versión textual del verso, aunque no se detuvo a analizar el tipo de figuras, ni el posible origen de su aplicación. El lenguaje poético de los salmos de David y de las cantigas de *lor* estaba plagado de figuras retóricas –tropos y figuras de pensamiento– que se habían sistematizado en las Gramáticas, Retóricas y Poéticas medievales, y quienes se enfrentaron a la tarea de expresar en imágenes un lenguaje íntimo, parecían dominar la taxonomía gramatical, pues idearon símiles, metáforas, contrastes, o alegorías visuales, y, en ocasiones, generaron otras nuevas a partir de la figura base, o se sirvieron de una figura visual distinta de la literaria. Un claro ejemplo de traducción visual de la metáfora por medio de otra metáfora distinta se encuentra en la mencionada ilustración del salmo 27 en el *Salterio de París*, donde para expresar el inicio del primer versículo –“Yavéh es mi luz y mi salvación”– se coloca una antorcha encendida en manos de Cristo. Pero a la traslación de la metáfora, se suma otra nueva, ya que Yavéh ha sido sustituido por Cristo, pues las glosas que acompañan al texto proporcionaban una versión cristológica de los poemas veterotestamentarios.

³⁵ Desarrollo en extenso este argumento en el capítulo siete de Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, *Los rostros de las palabras* (en prensa).

³⁶ Lucy FREEMAN SANDLER, “The images of the Words in English Gothic Psalters”, *Studies in the Illustration of the Psalter*, Brendan CASSIDY y Rosemay Muir WRIT (eds.), Stanford, 2000, pp. 67-86. Véase también de la misma autora, “Word Imagery in English Gothic Psalters. The Case of the Vienna Bohun Manuscript (ÖNB, cod. 1826*)”, en *The Illuminated Psalter. Studies in the Content, Purpose and Placement of its Images*, Frank Olaf BÜTTNER, Turnhout, Brepols, 2004, pp. 387-396.



Figura 7. *Salterio de Paris*. (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Lat. 8846, fol. 28). Salmo 11. (Foto: Bibliothèque nationale de France).

La intervención de las glosas en la configuración de un lenguaje metafórico en el *Salterio de Paris* se hace especialmente patente en la versión figurativa del salmo 11 en el fol. 28 (fig. 7). La parte superior de la ilustración traduce visualmente el versículo 7 –“Las palabras de Yavéh son palabras sinceras, plata acrisolada en crisol de tierra, siete veces depurada”. La certera voz del Dios veterotestamentario, metamorfoseado de nuevo en Cristo, se encarna en el pergamino que sostiene con la mano izquierda, pero quien haya concebido el esquema decidió multiplicar las metáforas visuales referidas a ella. El extraño gran círculo de intenso minio colocado a sus pies, parece la fuente de la que Cristo extrae las lanzas que entrega sucesivamente a un ángel que abraza un escudo con la izquierda, o al que, situado en la parte inferior, empuña otro, amedrentando con aquélla a los impíos del versículo 3 –“(…) los que dicen mentiras los unos a los otros, hablan con labio lisonjero, con doble corazón, (...)”–. Es más, el particular carácter de esa voz de plata acrisolada siete veces se adjetiva en la figura del artífice que, en la parte superior derecha, se afana en depurar el precioso metal. Acompasando rítmicamente



el orbe de plata de donde surge la voz de Dios, los impíos que “andan en círculos” / “*in circuitu ambulans*” del v. 8 giran alrededor de una enorme suerte de rueda de siete círculos. Esta imagen sorprendente constituye una versión visual de la interpretación alegórica que Agustín proporciona la versículo: “*In circuitu impii ambulans: id est, in temporalium rerum cupiditate, quae septem dierum repetito circuitu, tamquam rota volvitur*” / “*Los impíos andan en círculos: esto es, en el deseo de las cosas temporales, los que siete días repiten sus vueltas, como una rueda que gira*”³⁷. La comparación de la glosa se ha traducido también en términos de comparación visual, disponiendo paratácticamente los polos del símil, aunque integrándolos en una acción. También la suerte de aspas de un molino en el que se ven atrapados cuatro personajes a la derecha de la composición reseñada encuentra su origen en las glosas agustinianas, en la *rota malorum* a la que alude de nuevo, citando a Salomón, el santo de Hipona.

Este sistema comunicativo altamente elaborado que permitía trasladar la poesía lírica –en este caso glosada– a imágenes debió de ser de utilidad para los que compusieron los poemas visuales que acompañan a las cantigas de *loor*. Y del mismo modo que los autores del *Salterio de París* traducían únicamente algunos versículos de los salmos y componían, de ese modo, un poema visual distinto al del texto, en muchas de la cantigas de *loor* no se trasladaban a imágenes todos los versos de la composición rimada. Se escogen tan sólo algunos de manera que el resultado es también un poema visual que difiere del escrito al que acompaña. Sirva de ejemplo el caso de la cantiga 10, que canta:

*Rosa das rosas e flor das flores,
dona das donas, señor das sennores
Rosa de beldad' e de parecer,
e flor d'alegría e de prazer,
dona en mui pidosa seer,
sennor en toller coitas de dolores.
Rosa das rosas e flor das flores,
dona das donas, señor das sennores*

Atal sennor dev'ome muit'amar,
que de todo mal o pode guardar,
e podelle os pecados perdoar
que faz no mundo per maos sabores

³⁷ Aurelius AUGUSTINUS, *Ennarrationes in Psalmos*, PL 36 cols. 117-118.



Del Salterio al Marial: sobre las 'fuentes' de las imágenes de los...

*Rosa das rosas e flor das flores,
dona das donas, señor das sennores*

Devemola muit'amar e servir,
ca punna de nos guardar de falir,
des i dos erros nos faz repentir
que nós fazemos como pecadores.

*Rosa das rosas e flor das flores,
dona das donas, señor das sennores*

Esta dona que tenno por sennor
e de que quiero seer trobador
se ue por ren posso aver o seu amor,
dou o demo os outros amores.

*Rosa das rosas e flor das flores,
dona das donas, señor das sennores*³⁸.

En la versión figurativa (figura 8) en el folio 18r del volumen, tal como indican las rúbricas, se decidió representar únicamente el refrán y los últimos versos de la primera y la última copla, de manera que el soporte textual a partir del que se elabora el poema visual sería el siguiente:

*Rosa das rosas
e fror das frores,
dona das donas,
sennor das sennores
sennor en toller coitas e doores
dou o demo os outros amores.*

(Rosa de las rosas /
y flor de las flores/
mujer de las mujeres /
señora de las señoras /
señora en sacar penas y dolores /
al diablo doy los otros amores).

Se eligió el refrán y el último verso de la primera y la última copla, porque permitían, y nunca mejor dicho, acentuar el lenguaje 'florido' de la composición. Y la labilidad creativa en la traducción visual de tropos y figuras

³⁸ *Las Cantigas de Santa Maria*, ed. cit., p.69.

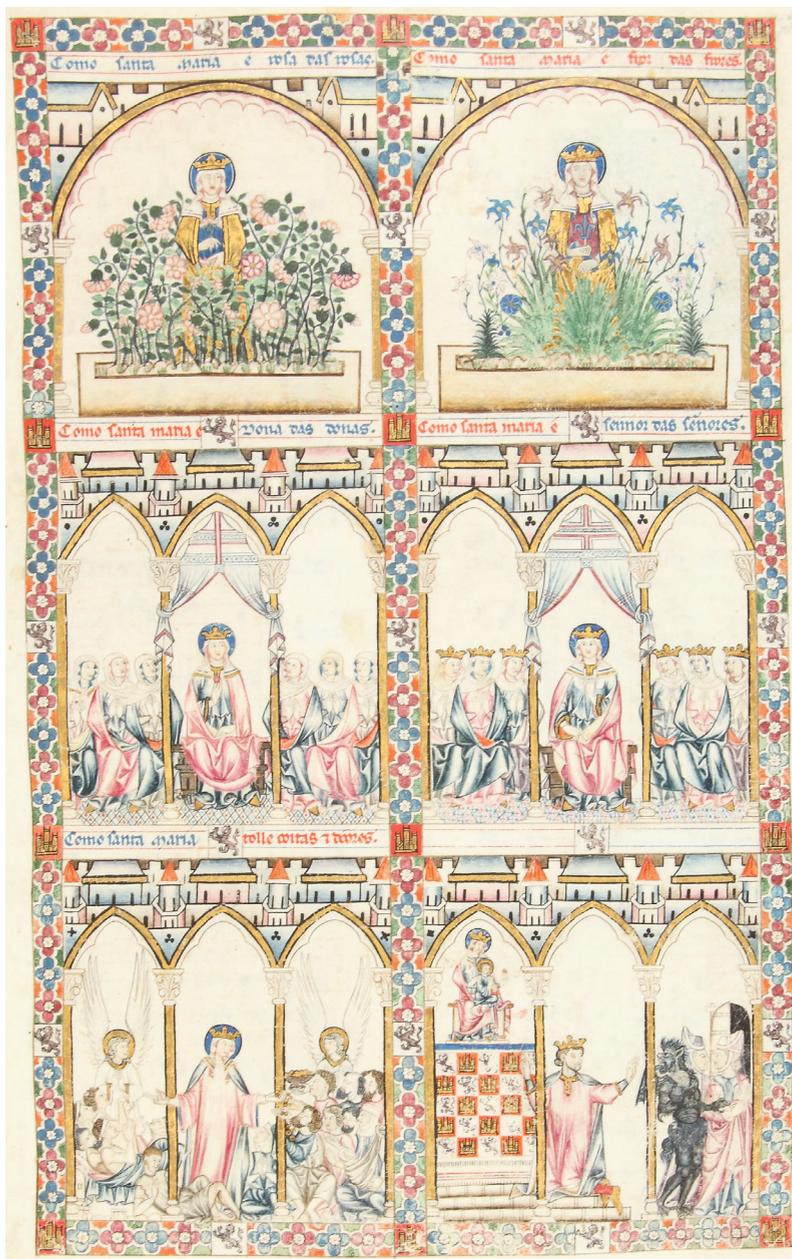


Figura 8. *Cantigas de Santa Maria*. Primer volumen del *Código de las Historias*. (Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, T.I.1, fol. 18r). Cantiga 10. (Foto: Patrimonio Nacional. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial).



Del Salterio al Marial: sobre las ‘fuentes’ de las imágenes de los...

se reconoce también en ella. Las cuatro primeras metáforas de alabanza a la Virgen se evocan en la repetición de la imagen sedente de la Virgen centrando las cuatro primeras viñetas. Las dos primeras se sitúan en el exterior: María parece surgir milagrosamente de la tierra entre rosas o entre una exuberante plantación de lirios. Pero la imagen de María no es una flor, sino el simulacro de la Virgen. La metáfora textual se ha transformado en un símil visual, con la disposición paratáctica a la que se ha aludido que caracteriza la comparación. Es más, si el texto se refería genéricamente a las “*frores*”, se optó por elegir una en especial, el lirio, que la himnodia mariana equiparaba con su pureza, incorporando una nueva metáfora a la composición. En ambos casos, la cabeza de la Virgen sobresale de entre sus marcos floridos, como también se presenta más alta en el segundo par de viñetas, que se enmarcan en escenarios interiores. La Virgen se representa entronizada bajo un dosel encortinado, coronada, flanqueada en el primer caso por mujeres tocadas también sedentes –as *donas*– y, en el segundo, por mujeres coronadas –as *sennores*– a las que parece instruir con sus palabras como se deduce de la actitud dialogante de sus manos. Un artificio formal, en este caso, su elevada posición traduce la singularidad de María, sola entre todas las mujeres. La quinta viñeta vuelve a presentar a la Virgen alojada en la arcada central de la estructura arquitectónica consolando a los afligidos, enfermos postrados en el lecho y todo tipo de impetrantes como *sennor en toller coitas e dolores*. Ya no es una imagen estática, sino activa; y en la *finda* la imagen de María es una representación de una imagen, y no centra la composición, que ahora protagoniza el rey trovador cantando en primera persona “*dou o demo os outros amores*”. En el último par de viñetas, que se corresponden con aquellos versos que no formaban parte del refrán, no se traducen metáforas, sino acciones, que curiosamente se presentan contrastadas: acogiendo María a los enfermos, y rechazando Alfonso a la lujuriosa seductora.

Las cantigas de *loor* eran composiciones líricas en verso, como lo eran también los salmos. El género lírico en su dimensión visual implicaba el hábil manejo de figuras retóricas visuales, pero el discurso en verso se caracterizaba también por estar sujeto a métrica, ritmo y rima. Si en el *Salterio de París* se habían ensayado intentos de rimar el enorme orbe miniado del que surgía la voz de plata acrisolada con la rueda de siete círculos alrededor de la cual se movían los malvados, en las primeras viñetas de la cantiga se reconoce la estructura de una copla monorríma³⁹. Estas estrategias específicas del género lírico en verso

³⁹ He tratado estas cuestiones sobre las rimas visuales en Rocío SÁNCHEZ AMEIJERAS, “Rimando imágenes para Santa María: sobre el género de la poesía visual en la Edad Media” en *Las Cantigas*



adquirirán mayor complejidad conforme se confeccionaban los códices, hasta alcanzar tal destreza que podría decirse que algunas versiones figurativas de las cantigas de *loor* en los *Códices de las Historias* constituyen verdaderas obras maestras de la lírica visual en verso.

de Santa María. Códice Rico, Ms T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, Laura FERNÁNDEZ y Juan Carlos RUÍZ SOUZA (coords.), Madrid, Testimonio, Patrimonio Nacional, 2011, vol II, pp. 445-473.