



**Universitat de les  
Illes Balears**

**Títol: Aproximació estilística i iconogràfica a *Las Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio: el *Códice Rico*.**

NOM AUTOR: Clara Maria Auber Zamorano

DNI AUTOR: 41536761A

NOM TUTOR: Isabel Juana Escandell Proust

**Memòria del Treball de Final de Grau**

Estudis de Grau de Història de l'Art

Paraules clau: *Las Cantigas de Santa María*, *Códice Rico*, estil, iconografia, Alfonso X, miniatura.

de la  
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2014/2015

*Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marqui la següent casella: SI*

## ÍNDIX

<b>1. Qüestions introductòries i estat de la qüestió .....</b>	<b>2</b>
1.1 Presentació del tema	
1.2 Objectius del treball	
1.3 Metodologia i fonts	
1.4 Estat de la qüestió	
<b>2. Els Manuscrits il·luminats de <i>Las Cantigas de Santa María</i> .....</b>	<b>6</b>
2.1 <i>Las Cantigas de Santa María: Códice de Toledo, Códice Rico, Códice de Florencia i Códice de los Músicos</i>	
2.2 Aproximació cronològica a la creació de <i>Las Cantigas</i>	
2.3 El lloc de creació: possible itinerància del <i>Scriptorium Alfonsí</i> ?	
2.4 Valoració destacada de <i>Las Cantigas de Santa María</i> en el marc de les produccions del <i>scriptorium alfonsí</i>	
<b>3. L'estil en <i>Las Cantigas de Santa María</i> .....</b>	<b>12</b>
3.1 Evolució historiogràfica i aportacions de les distintes relacions estilístiques	
3.2 Característiques de l'estil alfonsí en <i>Las Cantigas de Santa María</i>	
<b>4. Lectura iconogràfica de <i>Las Cantigas de Santa María</i> .....</b>	<b>16</b>
4.1 La iconografia heretada i noves tipologies heterodoxes	
4.2 El miniaturista: unió entre el text i la imatge a favor d'una major comprensió en la lectura	
4.3 El paper de Santa Maria:	
4.3.1 Creure a través de les imatges: La Verge com a imatge de devoció	
4.3.2 La teoria bizantina de la imatge i la teoria neoplatònica de la imatge sagrada.	
4.3.4.1 Nova iconografia Trinitària: Trinitat Binària Mariolàtrica.	
4.3.4 La Crucifixió i el Judici Final	
4.3.5 Nou concepte de la Salvació Humana i la figura de Alfonso X	
<b>5. Conclusions .....</b>	<b>25</b>
<b>6. Notes .....</b>	<b>28</b>
<b>7. Il·lustracions .....</b>	<b>42</b>
7.1 Procedència de les il·lustracions	
<b>8. Bibliografia .....</b>	<b>53</b>

# 1. Introducció

## 1.1 Presentació del tema

El tema tractat ha estat *Las Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio*, centrant en un dels seus quatre manuscrits, *El Códice Rico*. L'elecció és deu a la importància de les seves miniatures que varen ser objecte dels primers estudis vertaderament sistemàtics de la miniatura en la Península Ibèrica de l'Edat Mitjana.

Generalment els estudis que s'havien produït relatius a la miniatura, estaven centrats, primer en l'anàlisi del llibre i en segon lloc en les seves miniatures. Els primers estudis sobre *Las Cantigas* foren temptatives molt aïllades que es centraven en investigacions senzilles sense continuïtat. L'estudi arqueològic de Guerrero Lovillo (1949) tractà per primera vegada de forma directa i profunda un dels manuscrits de *Las Cantigas de Santa María*, el qual coneixem baix el nom de *Códice Rico*.

L'obra del *Códice Rico* s'ha d'entendre baix la promoció artística del segle XIII per part del rei Alfonso X en *scriptorium alfonsí*. Al marge de la seva finalitat literària i devocional, perseguia un objectiu molt concret, sent una part essencial de l'ètica del govern alfonsí en un moment de reconquesta dels territoris islàmics i d'una creixent devoció cap a Maria.

## 1.2 Objectius del treball

La intenció d'aquest treball ha estat recollir tots els estudis que s'han fet fins aleshores sobre *Las Cantigas de Santa María* i analitzar la valoració específica sobre el *Códice Rico*, per tal de sintetitzar les conclusions més rellevants i conegudes a dia d'avui. Es pretén reivindicar el seu valor com exemple màxim de la miniatura gòtica a la Península Ibèrica del segle XIII i de la Corona de Castella.

Hem establert un ordre cronològic de les hipòtesis que s'han donat entorn a la cronologia dels manuscrits. Indagar sobre el lloc de creació i el paper del monarca en la promoció d'aquesta obra.

Hem recalcat *Las Cantigas de Santa María* com una producció artística medial hispànica significativa. I la seva especial potencia pel que fa a la iconogràfica, una diversitat digna d'estudi

Hem posat en valor el que s'ha arribat anomenar "estil alfonsí" indagant sobre el perquè d'aquesta valoració i l'aplicació d'aquesta etiqueta al còdex estudiat. Explicant el que significa l'estil alfonsí a través de l'anàlisi de les característiques que presenten el *Códice Rico*.

Hem fet un anàlisi iconogràfic sobre la iconografia mariana, extraient els exemples que donaren fruit a una nova iconografia mai vista fins el moment i visualitzant a través d'aquesta iconografia l'espiritualitat del moment unida al programa polític del monarca.

### 1.3 Metodologia i fonts

La metodologia d'aquest treball ha consistit fonamentalment en la recopilació i anàlisi de la bibliografia que tracta el tema en qüestió. Una primera línia de treball va ser la recerca de totes aquelles fonts de treball que tractaren el tema d'una manera més o manco general, i una segona de treball ha estudiat el tema de forma específica. Finalment, me vaig veure obligada a elaborar una selecció de la bibliografia més actual i rellevant del tema per tal de deixar enrere temàtiques ja superades i revisades. Aquest fet va ser necessari degut a la gran quantitat de referències bibliogràfiques sobre la matèria.

A més he dut a terme una selecció d'aquells autors més destacables per el nombre, la qualitat i les línies temàtiques d'investigació dels seus estudis. Així he pogut aïllar les idees principals de les fonts més rellevants i deixar de banda altres referències menors d'autors centrats en aspectes molt puntuals.

Les fonts emprades per a la realització del treball foren absolutament bibliogràfiques, conseqüència de l'abundant recorregut històric i la gran quantitat d'estudis que s'han anat fent sobre el tema, quasi de forma anual. Aquesta situació fa més que evident la obligació de recórrer a tots els llibres sobre miniatura, i uns generals i altres específics sobre aquest tema. També s'han consultat articles de revistes amb aproximacions iconogràfiques molt puntuals.

### 1.4 Estat de la qüestió

Les aportacions més destacades dels estudis precedents centrats en *Las Cantigas de Santa María* i més concretament del *Códice Rico*, han estat diverses. A continuació es presenta una selecció de les fonts conegudes més rellevants per a la realització del treball, ordenats de manera cronològica. Totes elles es publiquen en llibres, capítols de llibres i articles de revistes.

El primer estudi que tractà aquest tema amb profunditat va ser *Las Cantigas, estudio arqueológico de sus miniaturas i arqueología*, de Jesús Guerrero Lovillo (1949). Degut a la seva datació algunes de les hipòtesis han quedat obsoletes, però cal esmentar la importància d'aquesta obra com a iniciadora de qüestions sobre l'estil, la cronologia i la iconografia, entre d'altres, que més tard tractaren els estudis posteriors.

M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza, gran estudiosa de les obres *alfonsines*, l'any 1983 va proposar un primer anàlisi sobre la iconografia trinitària del *Códice Rico*, en l'article titulat "Una nueva iconografia trinitària en el *Códice Rico* de las Cantigas de Alfonso X el Sabio (Escorial T.I.1)". Les seves aportacions són de gran rellevància. És centra sobretot en la introducció d'una nova iconografia, la qual defineix Trinitat Binaria Mariolàtrica, on l'artista combina els coneixements

teològics del moment amb la seva pròpia creativitat, resolent el tema amb una senzillesa inigualable.

Amb Matilde López Serrano (1987) va escriure una obra de caràcter general, en la mateixa línia de Guerrero Lovillo, titulada *Cantigas de Santa María de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*. Útil per a posar-nos en context i fer una primera aproximació global. Les seves aportacions han quedat una mica en l'oblit degut a les dates de la seva publicació i que nombrosos estudis que s'han fet en els anys següent són més específics. És destacable com a síntesi sobre les aportacions donades fins aleshores sobre el lloc de creació de *Las Cantigas*, fent un recull de les hipòtesis plantejades per Amador de los Rios, Jesús Guerrero Lovillo i Lamperéz en la primera meitat del segle XX.

Amparo García Cuadrado (1993) es autora del llibre *Las Cantigas: El Códice de Florencia*. Malgrat que el títol es centra en el *Códice de Florencia* tracta els quatre manuscrits. Podem extreure conclusions interessants sobre les filiacions estilístiques del *Códice Rico*, i sobretot la defensa d'un estil d'influència italiana, que si en el *Códice Rico* segons l'autora és podien intuir, en el *Códice de Florencia* es fa evident. És una gran defensora de la línia seguida per Ana Domínguez Rodríguez.

Ana Domínguez Rodríguez (1998) a través de l'article "*Compassio y Co-redemptio* en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final" ens explica les variants iconogràfiques originades en *Las Cantigas* en torn a la Verge en el Judici Final i La Crucifixió. A més, presenta una relació de l'evolució teològica dels seus continguts iconogràfics i una nova reflexió sobre com afecta aquesta iconografia a les obres promogudes per el rei Alfonso X, i així com el paper del monarca en aquesta nova iconografia.

A través d'una obra de recopilació de diversos estudiosos que giren tots en torn a la miniatura medieval en la Península Ibérica, trobam el capítol "La miniatura en los reinos peninsulares medievales" baix la direcció de Joaquin Yarza Luaces editat l'any 2007. Ell posa en valor la importància dels promotors artístics en les miniatures de la península ibèrica, però sobretot resulta rellevant per que es suma a la defensa a favor d'un estil pròpiament alfonsí. Mostrant una tolerància cap a les hipòtesis obtingudes fins aleshores.

Rocío Sánchez Ameijeiras (2009) és l'autora d'un article dintre del Catàleg de l'exposició *Alfonso X el Sabio* titulat "*Como a Virgen Santa paresceu, paresçia: Las empresas marianas alfonsíes i la teoría neoplatónica de la imagen sagrada*". L'autora fa una aproximació a les teories neoplatòniques en les imatges de la Verge Maria exposades en el còdex. A més de l'influència de la iconografia bizantina i la diversitat de les empreses marianes alfonsines, hi explica les distintes modalitats iconogràfiques de Santa Maria.

En 2009, un cop més de la mà de M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza i al Catàleg de l'exposició *Alfonso X el Sabio*, presenta l'article "El estilo pictórico del *Scriptorium* Alfonsí". Aquest article és clau per a la anàlisi de les característiques que fan possible parlar d'un estil pròpiament alfonsí aplicades al

*Códice Rico*. També presenta el context a nivell europeu d'obres contemporànies als manuscrits per tal d'assimilar la llarga trajectòria d'influències defensades entorn a llibres alfonsís.

Inés Fernández Ordóñez estudiosa de la figura de Alfonso X, fou l'encarregada de redactar el pròleg que ofereix l'obra *Alfonso X el Sabio 1221-1284, Las Cantigas de Santa María Vol.II*. per a l'editorial Colección Scriptorium, l'any 2011. Aquesta publicació presenta un gran recull d'estudis el més actualitzat d'on hi apareixen una gran varietat de capítols centrats en l'estudi del *Códice Rico*. Inés Fernández Ordóñez a través d'aquest pròleg ens posa en context abans de passar als dèsset capítols que continuen en el llibre. En poques pàgines avalua *Las Cantigas de Santa María* respecte a la resta d'obres promogudes pel monarca. En fa una comparativa i diferenciació, d'on treu la conclusió de la riquesa excepcional que presenta *El Códice Rico* i nota de la gran estima personal del monarca cap a aquesta obra, per sobre de la resta. La comparativa i la diferenciació giren entorn a quatre apartats claus: la voluntat d'autoria de la producció alfonsina com a reflex del seu programa polític, l'enciclopedisme didàctic, la utilització de la llengua vulgar galaico-portugues, i la voluntat del perfeccionisme constant que perseguiren totes les obres alfonsines.

Continuant amb el mateix llibre trobam el segon capítol escrit per Laura Fernández Fernández qui juntament amb M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza seran les dues estudioses més destacables. Presenta una estudi del projecte de *Las Cantigas* en el marc de l'escriptori regi, en fa un estat de la qüestió i aporta noves reflexions. Ofereix la visió de *Las Cantigas* com un esglau del programa polític de Alfonso X. Explica les aportacions dels diferents estils que han rebut les miniatures, complementant així les aportacions de M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza. A més presenta noves reflexions sobre la cronologia de l'obra, que tracta amb més profunditat en el que l'article "Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio".

Seguint amb el mateix llibre, en el dotzè capítol trobam de la mà de M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza l'estudi "Composición pictórica i características del estilo". Pel que fa a l'estudi de la composició pictòrica, l'autora exposa una divisió entre els miracles narrats i els de *loor*, essent els primers més realistes i els segons més sobrenatural. També desenvolupa una llarga explicació sobre l'estil de la miniatura, arribant a defensar un estil pròpiament alfonsí a partir d'una sèrie de característiques, com són el tractament dels personatges, les escenografies realistes, o el concepte de la llum i color.

Seguint amb M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza en un article posterior, "Praxis y realidad en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María", en la revista *Codex Aquilarensis* 28 (2012) es centra en la importància del treball del miniaturista alhora d'ordenar tot el treball present al còdex. Defensa la figura del miniaturista com autèntic vertebrador de l'obra. Exposar la fusió entre realisme i imaginació, a favor del sorgiment d'una nova iconografia, i explica quins són els recursos del que el miniaturista es serveix per tal d'arribar a un treball clarificador i ric.

Ja per finalitzar, Laura Fernández Fernández, va participar l'any 2013 al llibre de la VIII Semana de Estudios Alfonsíes en el capítol "Los manuscritos de las Cantigas de Santa María: definición material de un proyecto regio". El seu text examina les particularitats materials dels diferents manuscrits *Las Cantigas de Santa María*, els elements en comú i les seves diferències per tal d'arribar a noves formulacions, però el que més destaca d'aquest estudi són els arguments exposats entorn a la cronologia. Podríem afirmar que Laura Fernández Fernández és la pionera de les darreres propostes, i que continua a la recerca de nous arguments per arribar a clarificar la seva cronologia.

## 2. Els Manuscrits de *Las Cantigas de Santa María*

### 2.1 *Las Cantigas de Santa María: Códice de Toledo, Códice Rico, Códice de Florencia i Códice de los Músicos*

El cançoner marià de *Las Cantigas de Santa María* va començar a gestar-se en una etapa inicial del regnat d'Alfonso X el Sabio, possiblement en la dècada dels 60<sup>1</sup>. Va sorgir sota l'empar de la creixent devoció mariana que estava fructificant per tot Europa<sup>2</sup>. La devoció personal del rei Alfonso X queda reflectida en aquests còdexs, i ell personalment dóna l'impuls per dur a terme aquesta tasca. *Las Cantigas* es presentaven dintre d'un gran programa cultural que el monarca també va fer servir com a eina per al seu projecte polític<sup>3</sup>. *Las Cantigas* s'han convertit avui dia en una de les obres fonamentals de l'Edat Mitja dedicades a la Verge<sup>4</sup>.

A grans trets, l'estructura s'organitza a partir de la distinció entres dos tipus de poemes: *cantigas narratives*<sup>5</sup> i *cantigas de loor*.<sup>6</sup> Aquesta estructura conceptual queda reflectida en la disposició de les cantigas en els manuscrits, a través de l'organització numèrica i el seu programa iconogràfic.<sup>7</sup> *Las Cantigas de Santa María* fou un projecte extens que va anar adquirint distintes formes amb distintes finalitats, expressades a través de varis manuscrits diferenciats<sup>8</sup>. D'aquest llarg procés, avui dia en conservam quatre exemplars<sup>9</sup>: *Códice de Toledo*<sup>10</sup>, *Códice Rico*<sup>11</sup>, *Códice de Florencia*<sup>12</sup> i *Códice de los Músicos*<sup>13</sup>; elaborats en tres etapes monogràfiques diverses<sup>14</sup>.

En la primera fase localitzam el *Códice de Toledo*, amb una cronologia que encetaria el programa entorn al 1270-1280<sup>15</sup>. És el registre material que ens ha transmès la primera compilació del cançoner alfonsí<sup>16</sup>. Presenta 100 cantigas, precedit per un pròleg i una intitulació<sup>17</sup>, tancant-se amb un colofó<sup>18</sup>. Continua amb els poemes, aquests organitzats en dos grans grups; *cantigas narratives* i *cantigas de loor*. És un exemplar senzill des d'un punt de vista de factura material, absent de repertori iconogràfic, i únicament enriquit per les inicials decorades amb filigranes<sup>19</sup>. El manuscrit respon fonamentalment a una funcionalitat devocional<sup>20</sup>. Es pensa que aquest manuscrit no fou el primer, si no que existia un text original que el precedia<sup>21</sup>, posterior a l'any 1264<sup>22</sup>.

L'estudi del *Códice de Toledo* ha presentat certs alts i baixos. En un primer moment se li va atorgar molta importància, degut a la convicció de què és tractava del primer esbós original del conjunt de *Las Cantigas de Santa María*<sup>23</sup>. Posteriorment va perdre protagonisme, al pensar que era una còpia tardana de l'exemplar perdut, i els darrers estudis sobre ell s'han focalitzat des d'un punt de vista textual i de la musicologia. En les darreres investigacions s'ha defensat de nou que podria ser l'exemplar més antic, establint la seva cronologia entre 1270-1280<sup>24</sup>. Malgrat els recents estudis que proposen aquesta cronologia, l'estudiosa Laura Fernández Fernández també ho posa en dubte<sup>25</sup>. Ella defensa una cronologia més tardana entorn a finals del segle XIII i inclús ja el segle XIV<sup>26</sup>.

En una segona fase trobam l'elaboració del *Códice Rico*, compost per les 100 cantigas presents al *Códice de Toledo* i un cançoner amb 100 cantigas més. Exposa com una delicada factura i la incorporació d'un programa iconogràfic luxós<sup>27</sup>. Comença amb un pròleg i intitulació<sup>28</sup>, seguit d'un índex<sup>29</sup>. A diferència del *Códice de Toledo*, el *Códice Rico* presenta a cada *cantiga narrativa i de loor* presenta la seva contrapartida visual de la narració exposada<sup>30</sup>. La il·luminació es distribueix en un foli organitzat a través de 6 vinyetes<sup>31</sup>. La nova organització d'aquest còdex gira entorn a la disposició text-imatge. Destaca sobretot la incorporació de les cantigas quinquennals<sup>32</sup> dins la seqüència narrativa, i a que aquests poemes dupliquen el seu registre visual en dos folis<sup>33</sup>.

En una tercera fase monogràfica es decideix incorporar al cançoner 200 cantigas noves<sup>34</sup>. L'ampliació del projecte es concentra en un doble registre material: *Códice de Florencia* i *Códice de los Músicos*<sup>35</sup>. No hem d'entendre aquet doble registre exclusivament com la conseqüència d'un procés evolutiu, ja que aquest dos còdex responen a una funcionalitat diferenciada<sup>36</sup>.

El *Códice de Florencia* recull 200 noves cantigas i continua amb l'estructura del *Códice Rico*, així doncs, es converteixen en dos exemplars d'un mateix projecte<sup>37</sup>. Si el *Códice Rico* va néixer com una unitat librària independent, i per tant respon a una lògica interna concreta, el *Códice de Florencia* presenta una sèrie de particularitats que el fan diferent<sup>38</sup>. Aquestes diferències fan pensar que s'han de presentar aquests dos manuscrits de forma independent. Encara que formin part d'un projecte unitari mereixen un anàlisi de les seves pròpies característiques. El *Códice de Florencia* no fou finalitzat<sup>39</sup>, característica que li atorga un valor especial des del punt de vista tècnic<sup>40</sup>.

El *Códice Rico* i *Códice de Florencia* presenten un programa iconogràfic important, que hem d'entendre com a unitats autònomes que no complementen el text escrit, sinó que poden ser llegits de manera independent. La funció d'aquests manuscrits fou per l'ús personal del monarca i els membres de la cort<sup>41</sup>.

Finalment, el *Códice de los Músicos* és l'únic que incorpora la totalitat dels poemes. Repeteix l'estructura del pròleg, la intitulació i el *pitixon*<sup>42</sup>, conté 400 cantigas<sup>43</sup>. Aquest manuscrit presenta notables diferències respecte als anteriors. Ara el repertori iconogràfic queda reduït al pròleg i a les



cantigas decenals<sup>44</sup>. Aquest exemplar ha estat interpretat habitualment com a la culminació del projecte regi<sup>45</sup>, on es recopilava tot el material que havia estat treballant fins aleshores. Actualment investigadors com Stephen Parkinson o Marta Schaffer<sup>46</sup> han obert noves línies d'investigació, que coincidint amb aquesta opinió, Laura Fernández Fernández exposa la hipòtesi de què aquest còdex no s'ha d'entendre com a la culminació del projecte<sup>47</sup>, sinó como un manuscrit que assegura la perpetuïtat del cançoner complet<sup>48</sup>. Fou l'únic dipositat a la *Capilla Real*<sup>49</sup>. Presenta una recopilació de tot el material poètic treballat. Fou utilitzat en les festivitats de la *Capilla regia hispànica*<sup>50</sup>.

## 2.2 Aproximació cronològica a la creació de *Las Cantigas*

La cronologia proposada per *Las Cantigas de Santa María* ha estat molt diversa al llarg de la historiografia. En 1949 Jesús Montoya Martínez proposa la data de 1269<sup>51</sup>, sent aquesta una data massa precoç. Llavors una proposta intermèdia apareix de la mà de Mettman (1987), qui suggereix la dècada de 1270 per a la producció dels manuscrits<sup>52</sup>; una cronologia similar fou defensada per María Victoria Chico<sup>53</sup>. Però estudis més recents, com els de Manuel P. Ferreira proposen una cronologia més tardana, plantejant l'elaboració del *Códice Rico* entre 1280-1284<sup>54</sup>. Laura Fernández Fernández al 2011 defensa la creació de *Las Cantigas de Santa María* en el darrer període del regnat alfonsí, coincidint en l'etapa sevillana de l'escriptori regi<sup>55</sup>. La seva defensa gira entorn a tres arguments claus: el primer són les referències de caràcter històric<sup>56</sup>, el segon la presència heràldica de l'àguila Staufen<sup>57</sup>, i finalment el tercer és la relació amb altres obres creades a l'escriptori en dates aproximades a *Las Cantigas*<sup>58</sup>.

En primer lloc, i en relació a les referències històriques per a la datació, en el *Códice Rico*<sup>59</sup> són abundants els fets de la dècada de 1270, especialment els datats entre 1265 i 1270<sup>60</sup>. Al *Códice de Florencia* i *Códice de los Músicos*, les referències històriques van més enllà: són varis els esdeveniments documentats que giren entorn 1279-1280<sup>61</sup>. A mesura que avança'm en el cançoner, a partir sobretot dels 100 darrers poemes, la temàtica referida a ciutats del sud peninsular es recurrent, el que fa pensar a Laura Fernández Fernández que les obres estarien vinculades a aquests centres, que formaren part en dels darrers anys del regnant alfonsí.

En segon lloc, i en relació a la presència de l'heràldica en el *Códice Rico*<sup>62</sup>, la presència de l'àguila Stauffen no té perquè determinar una datació anterior al 1275<sup>63</sup>, degut a que el monarca va continuar utilitzat aquesta heràldica fins ben entrat 1281<sup>64</sup>.

En tercer lloc, els manuscrits que s'han pogut datar en la segona meitat de la dècada de 1270 i que és poden relacionar amb *Las Cantigas* per tal de clarificar les datacions són tres: el *Lapidario* ca. 1275-1276, el *Libro del saber de astrologia*, 1277-1278, i el *Libro de las formes et las ymágenes*, 1279<sup>65</sup>. Es poden observar diferències importants des d'un punt de vista estilístic, encara

que també comparteixen alguns elements comuns<sup>66</sup>, que ens fan pensar que sorgiren d'un mateix escriptori en diferents moments, i possiblement amb la intervenció de distints equips de treball.

Però l'exemplar fonamental per fer una comparació cronològica serà la cita IV de la *General Estoria*, datat al 1280. Aquest llibre utilitza tota una sèrie de característiques que fan inqüestionable la relació amb el *Códice Rico*<sup>67</sup>. Amb aquest argument, Laura Fernández Fernández pensa que es tracta de l'exemplar més proper a la elaboració dels manuscrits de *Las cantigas*, i per tant defensa una cronologia que es situa entorn el 1280.

Laura Fernández Fernández<sup>68</sup> defensa la datació de 1280 per a l'inici del *Códice Rico* i a mesura que el treball avançava s'hauria començat el *Códice de Florencia* cap el 1284, concebut com una segona part del *Códice Rico*. Pràcticament de manera coetània s'iniciaria el *Códice de los Músicos*. Aquesta cronologia tardana explicaria el fet de què el *Códice de Florencia* presentés un estat inacabat<sup>69</sup>. Així doncs, en els darrers anys del regnat, entre 1282 i 1284, es durien a terme els dos manuscrits, al mateix temps que es finalitzarien els darrers retocs del *Códice Rico*. Gràcies al colofó del *Libro de los juegos* sabem que aquest fou iniciat i acabat a la ciutat de Sevilla al 1283<sup>70</sup>, sent possiblement l'execució dels tres manuscrits en una la mateix data. Malgrat a la defensa d'aquesta cronologia, a dia d'avui la qüestió segueix sent analitzada<sup>71</sup>.

La qüestió que gira entorn al lloc d'origen de la creació de *Las Cantigas de Santa María* ha estat tan discutida com el seu l'estil, la cronologia o l'autoria.

### **2.3. El lloc de creació: possible itinerància del *Scriptorium Alfonsí*?**

La qüestió que gira entorn al lloc d'origen de la creació de *Las Cantigas de Santa María* ha estat tan discutida com el seu l'estil, la cronologia o l'autoria. En la monografia dedicada a *Las Cantigas*, Matilde López Serrano (1987) va resumir la trajectòria d'aquesta qüestió<sup>72</sup> tractada a través de les hipòtesis de tres autors diferents<sup>73</sup>: Amador de los Ríos, qui va defensar que l'obra havia estat elaborada a Sevilla; Jesús Guerrero Lovillo qui establí tres ciutats distintes, Sevilla, Toledo i Murcia; i finalment Lampérez, que proposava Galícia, ciutat fins a llavors mai anomenada. D'aquests tres personatges, destacà Jesús Guerrero Lovillo, qui ja havia proposat la possibilitat de pensar que els llibres acompanyaven al monarca en la seva itinerància<sup>74</sup>.

Avui dia, l'estudiosa Laura Fernández Fernández<sup>75</sup> ens explica com *Las cantigas de Santa María* formen part del programa cultural que promogué el monarca dintre del *scriptorium alfonsí*<sup>76</sup>. La implicació directa del monarca i l'habilitació d'un espai determinat per a què els savis poguessin desenvolupar el seu treball està documentat<sup>77</sup>. Aquest fet convida a pensar segons Laura Fernández Fernández, que el taller regi fos itinerant al igual que la cort<sup>78</sup>. Malgrat l'existència d'aquesta itinerància i degut a qüestions més pràctiques, es pensa que el còdex presenta un elevat grau de treball que no sempre podia executar-se fora d'un establiment permanent, sobretot en la darrera fase

de redacció<sup>79</sup>. La complexitat de l'obra des d'un punt de vista material<sup>80</sup> i el procés de còpia i il·luminació estava subjecte a una estricta coordinació i supervisió; molt difícilment podien ser factibles si no es feien en un mateix lloc. Aquest fet fa pensar que la darrera etapa de l'elaboració de *Las Cantigas de Santa María* se dugués a terme a un lloc estable, coincidint la darrera fase de l'obra amb els inicis de la dècada de 1280 amb la mort del rei, on la cort es trobava assentada a Sevilla<sup>81</sup>. Per tant, l'estudiosa Laura Fernández Fernández defensa tant una itinerància com també una ubicació física permanent, quan així era necessari<sup>82</sup>.

#### **2.4 Valoració destacada de *Las Cantigas de Santa María* en el marc de les produccions del scriptorium Alfonsi<sup>83</sup>**

L'obra de *Las Cantigas de Santa María* fou l'obra que en major estima va tenir el rei Alfonso X<sup>84</sup>. Dues característiques essencials li confereixen una distinció: fou l'únic llibre realitzat en vers i l'únic escrit en gallec<sup>85</sup>. Però la seva singularitat està en les diferències i semblances entorn a la resta d'obres del escriptori regi, que giren entorn a quatre apartats claus: el primer, la voluntat d'autoria com instrument al servei d'un projecte polític; el segon, l'enciclopedisme didàctic de tots els textos, acompanyats d'un goticisme de *mise en page* comú a tots els còdexs; el tercer, la utilització exclusiva de la llengua vulgar<sup>86</sup>; i finalment, el quart fou la pretensió al perfeccionament constant, fet que comprovem en les quatre versions diferenciades d'una mateixa obra<sup>87</sup>.

Pel que fa a la primera característica, la voluntat d'autoria com un instrument al servei d'un projecte polític, és present a totes les produccions alfonsines. Proclamen a Alfonso X com a impulsor o autor de les obres. Totes elles són precedides per un pròleg on es fa al·lusió de les circumstàncies de la composició de l'obra, així com la seva finalitat i data, a més de la directa responsabilitat regia de la seva il·luminació: “don Alfonso mandó fazer”<sup>88</sup>. Les creacions alfonsines són les primeres en la llengua vulgar on l'autor reivindica amb fermesa la seva responsabilitat en la composició<sup>89</sup>.

La posició del monarca és reflexa igualment en l'execució material dels llibres, els quals s'inicien amb un miniatura on es representa a Alfonso X com a rei savi, dictant als seus col·laboradors<sup>90</sup>. També en són una demostració els textos; ja al pròleg el monarca es presenta en primera persona, declarant-se autor de l'obra<sup>91</sup>. I també les pròpies miniatures<sup>92</sup>, com el *Códice Rico*, on el pròleg presenta al rei treballant activament en els esbossos de l'obra, juntament amb els seus col·laboradors.

Els motius de la voluntat d'autoria són d'ordre polític, en el que Alfonso X representa la culminació hispànica del paradigma sapiencial de la reialesa<sup>93</sup>. Quan el rei es presenta com a promotor o autor pretén transmetre els fonaments de l'autoritat règia, i fou paleses les bondats d'un sistema organitzatiu del món i de la societat, on el rei és l'exponent màxim<sup>94</sup>. Dins aquest programa

d'adoctrinament tres varen ser les àrees patrocinades per el monarca: el dret<sup>95</sup>, la història<sup>96</sup> i la ciència<sup>97</sup>. *Las Cantigas*, encara que siguin de temàtica aparentment religiosa, no es poden deslligar d'aquesta finalitat<sup>98</sup>. El rei es presenta en els textos i les imatges com intermediari i representant a la terra del poder diví, del qual la Verge és transmissora<sup>99</sup>. Tota la concepció textual i iconogràfica de *Las Cantigas de Santa María* minimitzen el paper de l'església i les seves institucions, quan a la connexió entre els homes i la divinitat, a favor de la del monarca<sup>100</sup>. En definitiva, aquesta obra és el fidel reflex del programa polític del regnat d'Alfonso el Sabio.

La segona característica és l'enciclopedisme didàctic<sup>101</sup>. Es pretén una voluntat exhaustiva de claredat en les matèries tractades, proclamada en molts dels pròlegs i en l'elaboració textual<sup>102</sup>. Durant el regnat del monarca el taller intel·lectual dels textos treballava estretament en col·laboració del taller material dels còdexs<sup>103</sup>. En canvi, totes les obres en prosa reben una organització del text mitjançant la segmentació en seccions anunciades per tables inicials<sup>104</sup>. Aquesta regularitat dels textos es trasllada a la confecció dels còdexs<sup>105</sup>.

Una característica molt comuna i distinta a tots els textos era la *ordinatio* jerarquitzada<sup>106</sup>. Ja els cançoners provençals elaborats entorn el 1240-1250 responien a aquest nou concepte escolàstic dels textos i dels llibres. Es tractava d'un model de concepció textual i elaboració material que *Las Cantigas* seguiren, sent aquestes un model màxim<sup>107</sup>.

*Las Cantigas* s'organitzaven segons una estructura rígida, d'alt contingut simbòlic<sup>108</sup> aquesta estructura acompanyava al *Códice Rico* i *Códice de Florencia* amb un programa de rubrica en els elements textuais combinats amb un altre programa iconogràfic de miniatures, ambdós dissenyats al servei d'un gran ordre i claredat<sup>109</sup>.

El programa de rubrica que presenta el *Códice Rico* en cada *cantiga* és característic. Hi ha una recuperació de la numeració corresponent a la capçalera, encapçalada per un epígraf en rubrica descriptiu del contingut, seguit d'una recoble i notació musical, continuat el cos del poema, que després en cada estrofa es separa per dos procediments formals: la inicial pintada i decorada de la primera paraula de cada estrofa, i la repetició en vermell per al primer vers del recoble<sup>110</sup>. Pel que fa al programa d'il·luminació, el *Códice Rico* i el *Códice de Florencia* segueixen uns mateixos principis. Cada *cantiga* s'acompanya d'una pagina amb sis miniatures, i les cantigas de numeració quinquennal s'il·lustren amb doble pagina de dotze miniatures. Les il·lustracions són vertaders poemes visuals, *carmina figurata*, que correspon amb el vers, de forma que rimen text i imatge<sup>111</sup>.

Un tercer aspecte comú a tot el corpus alfonsí va ser la utilització de la llengua vulgar, el romanç<sup>112</sup>. Aquest fet demostra l'interès de les produccions alfonsines en vulgaritzar el seu saber, un idea que havia començat a recórrer tota Europa<sup>113</sup>. A diferència de la major part de les obres anteriors, la iniciativa de la creació de l'obra fou regia, i no eclesiàstica. Per tant la selecció de la llengua vulgar i la tria de les matèries exposades està estretament connectada amb les tasques de

govern del rei Alfonso X<sup>114</sup>. Així l'elecció de la utilització de la llengua vulgar s'explica degut al desig de transmetre amb claredat als súbdits certs continguts<sup>115</sup>.

La llengua vulgar és va convertir en un recurs comú, sent la castellana la més freqüent<sup>116</sup>. Però en el cas de *Las Cantigas* es va optar pel gallec. Són varies les hipòtesis entorn a l'elecció d'aquesta llengua<sup>117</sup>. Alguns autors han volgut veure en aquesta elecció una preferència personal originada en els anys de la seva infantesa<sup>118</sup>, altres autors han basat l'elecció en relació al gènere literari seleccionat<sup>119</sup>. Destacam la hipòtesi que planteja Vicenç Beltrán<sup>120</sup>, on puntualitza les diferents utilitzacions de les llengües del regne segons convenia al monarca<sup>121</sup>. Laura Fernández Fernández planteja la hipòtesi de què segurament el monarca va voler utilitzar la llengua gallega<sup>122</sup> per motius polítics<sup>123</sup>. Ja que el *imperium* peninsular es va formar per Castella, però també Lleó, i en aquest segon centre la llengua principal era el gallec<sup>124</sup>.

Finalment, la darrera característica comú a tot el corpus alfonsí és el desig de perfeccionament continuat i sense límits<sup>125</sup>. Aquesta característica no es pot explicar només des de la corrent ideològica del moment, sinó que s'ha de tenir present la personalitat única del monarca<sup>126</sup>. Segons anaven passant els anys, el rei ordenava la reelaboració dels textos, completant-los o refent-los, per tal d'anar obtenint versions més perfectes i adequades al moment present<sup>127</sup>. El monarca concep els textos com entitats sempre subjectes a revisions, el fet només es pot explicar amb la personalitat auto exigent del rei i el seu desig d'autosuperació continuada<sup>128</sup>.

En conclusió, a través de les característiques comentades al llarg d'aquest apartat, podem arribar a una valoració destacable de *Las Cantigas* com a obra d'un valor especial degut a la implicació directa del monarca en la seva promoció i autoria<sup>129</sup>. També *Las Cantigas* són el còdex on es produeix una representació exemplar i clara de la recepció dels principis textuais de l'escolàstica i dels procediments formal del llibre gòtic, però amb el valor de la diferència de llibres medievals pel fet d'haver agrupat el text, la imatge i la notació musical en un sol producte artístic<sup>130</sup>. Finalment *Las Cantigas* foren les úniques escrites en gallec, mostra de la sensibilitat del monarca per tal de reunificar el seu regne, implicant-se en una política d'interior que arribés a tot el seu reialme de forma uniforme.

### **3. L'estil a *Las Cantigas de Santa María***

#### **3.1 Evolució historiogràfica i aportacions de les distintes relacions estilístiques.**

L'estudi de la definició estilística del *scriptorium alfonsí* malgrat la extensa historiografia, encara resulta problemàtica<sup>131</sup> a dia d'avui. La crítica va ocupar-se en primer lloc de *Las Cantigas de Santa María* des d'una aproximació genèrica, per tractar el tema de l'estil. Tardaren dècades per

arribar a una valoració conjunta i comparativa entre els quatre manuscrits, i poder així avançar en les conclusions<sup>132</sup>. Cal destacar que s'ha estudiat quasi en exclusiva l'estil dels anomenats *Códices Historiados*, degut a la gran quantitat d'escenes il·luminades que presenten<sup>133</sup>.

L'evolució dels estudis sobre les relacions estilístiques dutes a terme per la historiografia van des del segle XIX fins a la actualitat<sup>134</sup>. Durant el segle XIX es varen plantejar tres postures distintes. La primera de la mà de Amador de los Ríos (1874)<sup>135</sup>, qui va voler veure una relació entre les miniatures del *Códice Rico* i la miniatura italiana contemporània<sup>136</sup>. La segona, amb el Marques de Valmar (1889)<sup>137</sup>, qui és va inclinar cap una relació amb l'estil francès de Paris<sup>138</sup>. La tercera, per Paul Durrieu (1893)<sup>139</sup>, que proposa per primera vegada una valoració de traces pròpiament hispàniques<sup>140</sup>. En el segle XX es presenten nous posicionaments: Émile Bertaux<sup>141</sup> (1906) defensà una solució eclèctica<sup>142</sup>; per altra banda Nella Aita (1921) hi va veure una influència clarament italiana<sup>143</sup> a través de Manfredo Stauffen<sup>144</sup>; i finalment Jesús Domínguez Bordona (1969) va plantejar dues tendències diferenciades dintre de la miniatura gòtica castellana<sup>145</sup>.

Ja durant el segle XX els estudis tornen més nombrosos i fructífers, destaquen principalment tres estudiosos: Jesús Guerrero Lovillo, González Menéndez Pidal i Ana Domínguez Rodríguez. El primer presenta l'acceptació de possibles influències i destaca l'autoria de mestres locals.<sup>146</sup> Anteriorment ja havien exposat altres aportacions a través de la seva obra "Las Cantigas de Santa María" (1949)<sup>147</sup>. González Menéndez Pidal va defensar una relació amb la miniatura islàmica del segle XIII, especialment amb l'escriptori de Bagdad, una influència que també defensa la tercera autora<sup>148</sup>. Ana Domínguez Rodríguez així mateix dona suport a la importància de l'influència de la miniatura meridional italiana<sup>149</sup>. Dintre aquesta mateix segle, trobam personatges destacables en l'estudi de l'art medieval. Com són J. M. Azcárate, Joaquín Yarza Luaces i Joan Sureda<sup>150</sup>. L'estudiós J. M. Azcárate defensà l'autoria dels tallers locals quant a la realització de les miniatures, i reivindica que crearen formes plenament gòtiques, naturalistes i narratives. Joaquín Yarza Luaces (1992) defensà totes les aportacions d'una forma eclèctica<sup>151</sup>. I finalment Joan Sureda va fer referència a influències tant franceses, italianes, com angleses<sup>152</sup>.

Actualment, gràcies a les aportacions que varen presentar aquests estudiosos s'ha arribat a noves conclusions. La més destacable és la reivindicació d'una autoria local i d'un estil pròpiament alfonsí<sup>153</sup>, recollit en l'article de M<sup>a</sup> Victoria Chico (2009): "sus miniaturas responden a una sensibilidad más laxa que la del resto de Europa y también menos cristiana. Supieron plasmar la heterogeneidad de la sociedad hispánica a través de la fusión de lenguajes pictóricos igualmente heterogéneos en uno propio, representativo del talante real"<sup>154</sup>.

### 3.2 Característiques de l'estil Alfonsí en *Las Cantigas de Santa María*

Després de la lectura de l'evolució historiogràfica respecta *Las Cantigas de Santa María*, podem exposar la nova apreciació de les seves característiques pròpies i exclusives a través de l'article publicat a l'any 2011 per M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza "Composición pictórica y características del estilo"<sup>155</sup>. El primer que destaca en les *Cantigas* es el tractament d'un estil realista comú a totes les miniatures. És tracta d'una estètica fonamentada en allò real i quotidià, menys refinat que la que era comú en els escriptors contemporanis<sup>156</sup>. Així, les característiques claus giren entorn a tres grans grups: el primer és el concepte de la llum i el color, el segon el tractament de la figura humana, i finalment el tercer radica en la representació d'espais realistes lluny de les escenografies.

La primera característica aborda el concepte de llum i el color. En *Las Cantigas* la llum queda vinculada a la presència del fons blanc del pergamí. Aquest fet dota els personatges i els escenaris d'una destacable importància, creant així un major realisme<sup>157</sup>. Aquesta utilització de la llum serà una característica comuna a tots els còdexs<sup>158</sup> que reben el nom de *Cantigas*. En conseqüència és ressaltarà en particular els contrast de contorns dels personatges i les arquitectures. També es posa en valor el concepte del buit com un element més de la composició pictòrica<sup>159</sup>. El buit és utilitzat per expressar la partida o absència dels personatges, com es veu en la cantiga LXXVI<sup>160</sup> (Fig. 1). En relació a la llum, cal tenir present el concepte de llum que és tenia durant el segle XIII, on la llum era símbol de Déu<sup>161</sup>. En relació al color, la llum que és reflexa sobre les superfícies ens dona una àmplia variació tonal<sup>162</sup>. Els colors predominants són el blanc del fons, el blau, el vermell, el verd i l'ocre. És una paleta molt diversa en colors i tonalitats, amb una extraordinària distribució harmònica<sup>163</sup>. Les orles, que sols emmarquen les vinyetes, resulten ser també un element decoratiu sumptuari<sup>164</sup>.

La segona característica es centra en la figura humana, en tots els seus aspectes possibles<sup>165</sup>. En la representació de la figura humana prima la intenció de representar-la amb el màxim realisme possible<sup>166</sup>. Un exemple és la *Cantiga* CLXXXV (Fig. 2) on la representa influïda pel contingut del text: es cita un personatge de color molt obscur, i com a resultat s'aplica una tonalitat accentuada en el personatge<sup>167</sup>. Pel que fa a les proporcions<sup>168</sup> als retrats s'executen de manera homogènia, amb petites variacions visibles a través del menor o major gruix dels contorns<sup>169</sup>. El cap és regeix per el mòdul amb que està feta la figura. La figura dempeus presenta una proporció lleugerament inferior a la d'una altura corresponent a cinc caps. La figura asseguda té una proporció de sis caps, i l'agenollada de cinc<sup>170</sup>. Per tant, el resultat és el de la regularitat en les proporcions de caràcter antropomètric<sup>171</sup>.

La corporeïtat d'aquestes figures són gruixades, robustes i petites, embolicades per robes pesades i sotmeses la llei de la gravetat<sup>172</sup>. Les mesures són variables, però en general podem

extreure les següents conclusions: 10-15 mil·límetres per a l'amplada de les espatlles, 10 mil·límetres per a l'amplada de la cintura, i 18-10 mil·límetres per als malucs<sup>173</sup>.

En relació a la ubicació de les figures en el plànol compositiu, predominen les posicions frontals, de mig perfil i de tres quarts<sup>174</sup>. Així i tot es poden localitzar posicions diverses, visibles en la *cantiga* XXXXII<sup>175</sup>. La frontalitat expressa jerarquia o permanència, aplicada al posicionament de l'altar amb la Verge, les figures dels reis, prínceps, bisbes o bé dels protagonistes de l'escena<sup>176</sup>. El mig perfil és indicatiu de moviment d'entrada i de sortida, o d'arribada i partida<sup>177</sup>. La representació dels tres quarts al cos també és indicativa de moviment, demostració d'una acció que està a punt d'iniciar-se o concloure<sup>178</sup>.

La gestualitat és el recurs clau per a l'expressió en *Las Cantigas*. L'expressió que predomina és un tant monòtona: ulls oberts sortints, tàbic nasal recte i llavis units fruit d'una rialla forçada. També hi podem trobar altres tipus de marques d'expressivitat, com un cert aire de patetisme a la *cantiga* CXXXII<sup>179</sup>. Exposa una relació entre la gestualitat i la representació ordenada, on les dissonàncies socials, morals o religioses s'expressen a través d'un desordre gestual<sup>180</sup>. Un exemple d'aquesta relació es troba en la *cantiga* XXXXVII, on s'expressa la inestabilitat d'un monjo ebri.<sup>181</sup> Algunes de les expressions que encarnen violència, constitueixen escenes d'un gran naturalisme, que segons M<sup>a</sup> Victòria Chico es deu a un desig de claredat expositiva. Aquest exemple es fa visible en la *cantiga* CV (Fig. 3)<sup>182</sup>. També cal anotar la importància de la gestualitat expressades en les mans, ja que amb aquestes, pensa M<sup>a</sup> Victoria Chico<sup>183</sup>, generalment es poden expressar acceptació o refús<sup>184</sup>, indicar qualche tipus d'ordre<sup>185</sup> o bé suggerir el moviment a seguir, amb una referència teatral relativa a l'escena que seguirà, exemple *cantiga* CXXV (Fig. 4)<sup>186</sup>.

I per acabar, la tercera característica és resultat de la representació d'un espai verídic enlloc d'utilitzar una escenografia fictícia, recurs molt comú en aquells moments en la resta de escriptors europeus. En el còdex s'ha abandonat aquesta pràctica per donar pas a una representació de la realitat<sup>187</sup>. Com a resultat, les escenografies seran iguals d'importants que els propis personatges<sup>188</sup>. M<sup>a</sup> Victoria Chico exposa el següent: "los entornos que rodean a la figura humana se convierten en auténticos escenarios de teatro, y las figuras, en actores dramáticos de una realidad virtual"<sup>189</sup>.

Malgrat la gran diversitat d'ambients espacials representats, podem fer una divisió entre els exteriors i els interiors<sup>190</sup>, amb tota una sèrie de varietats dintre de cada un d'aquests grups. Per una banda, els interiors estan pintats aproximadament en unes 356 miniatures. Aquest interiors són generalment representats per arcs pintats en or i generant un espai columnari, on els personatges transiten<sup>191</sup>. Dintre d'aquest grup de representacions en interiors, trobam un tipus d'escenografies destacables, emplaçades en 363 miniatures: s'incorporen en els extrems arquitectures que suggereixen moviment d'arribada o de sortida, captant perfectament l'afecte d'itinerància en els personatges que els habiten<sup>192</sup>. Per altra banda, els exteriors es troben presents en un 43% del



conjunt de les miniatures. El gran nombre que configura aquest bloc, fa que sigui necessària la divisió en quatre grups diferenciats: paisatges que representen accidents geogràfics, paisatges urbans, les marines i els que es podrien anomenar contextos sobrenaturals<sup>193</sup>. El primer grup està basat en referències textuais més o menys concretes<sup>194</sup>. Hi podem veure puntualment l'aparició de fons estrellats per tal de representar la nit<sup>195</sup>, o bé la línia de l'horitzó<sup>196</sup>. Al segon grup destaquen els paisatges urbans<sup>197</sup>: generalment vistes panoràmiques de les ciutats en la que el lector-espectador es troba extramurs<sup>198</sup>. Aquestes ciutats es presenten en agrupament desordenat. El tercer grup, compren la representació de marines, en la majoria dels casos situades als poemes dobles d'enumeració quinquennal, dedicats a trames llargues i accions dramàtiques. I finalment el quart grup, dels denominats contextos sobrenaturals<sup>199</sup>, representen aparicions com són la Verge juntament amb el seu Fill al cel: amb una mancança absoluta de qualsevol referència espacial les figures destaquen sobre fons blanc. Un exemple clar n'és la cantiga LX<sup>200</sup> El tipus de representació que es fa visible en aquests escenaris sobrenaturals és el d'un esquema compositiu tancat, simètric i amb una marcada frontalitat<sup>201</sup>.

En conclusió, a través de totes aquestes característiques sobre el concepte de llum i el color, el tipus de representació utilitzada en les figures i les distintes contextualitzacions realistes que defugen de les escenografies típiques del moment. Podem arribar a una clara valoració d'un estil propi alfonsí. També aquestes característiques permeten una distinció entre les *cantigas de loor* i les *cantigas narratives*<sup>202</sup>. Les *cantigas de loor* caracteritzades per un gran estaticisme i frontalitat, degut al seu contingut conceptual i abstracte d'exaltació i lloança a la Verge. En canvi, les *cantigas narratives* remarquen el seu dinamisme i itinerància, que durà com a conseqüència la creació d'espais físics molt concrets<sup>203</sup>.

## **4. Lectura iconogràfica de *Las Cantigas de Santa María***

### **4.1 La iconografia heretada i noves tipologies heterodoxes**

La utilització de les imatges en la il·luminació del còdex alfonsí va induir als responsables del *scriptorium* real a adoptar composicions i temes diversos. Com a resultat, trobam posicions eclèctiques que inclouen per una banda, el respecte a la tradició icònica heretada, i per altra banda la necessitat de crear noves iconografies<sup>204</sup>. Així doncs, l'obra es veu impregnada d'una creativitat que afectarà als aspectes iconogràfics, estilístics i formals<sup>205</sup> perfectament lligats amb la poesia<sup>206</sup>.

Segons l'autora M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza, l'evolució iconogràfica, estilística i formal de l'art figuratiu medieval europeu des dels seus inicis té un dels seus punts culminants en *Códice Rico de Las Cantigas de Santa María*<sup>207</sup>. Els artistes integren a la perfecció la tradició intel·lectual cristiana

a través de la relació entre text i miniatura<sup>208</sup>. En aquesta obra s'exemplifiquen dues aproximacions iconogràfiques, per una banda la que correspon a l'art cristià figuratiu<sup>209</sup>, on la imatge cristiana serà l'encarregada de recordar allò que narra l'escriptura<sup>210</sup>. Per altra banda l'art figuratiu bizantí, on la imatge precedirà la narració, essent definida com una imatge-retrat<sup>211</sup>.

S'introdueix en *Las Cantigas* un tipus de pràctica culta en el procés de lectura, dirigit a un lector espectador d'una certa elit, donant pas als canvis que es produiran a Europa entorn al 1300<sup>212</sup>. És amb la figura del rei Alfonso X, apassionat lector, on podem visualitzar aquest canvi en el mode d'aproximar-se al còdex<sup>213</sup>. El monarca no es conforma amb escoltar l'obra llegida, sinó que elabora una lectura des d'una aproximació molt més personal, acompanyat per la visualització dels continguts. Ara amb *Las Cantigas* ens trobam davant d'una lectura receptiva i interactiva, lluny de la superficialitat informativa.

Degut a la heterogeneïtat dels temes tractats en el *Códice Rico*, hi haurà una voluntat de fer una paràfrasis visual dels poemes. Aquest fet conduirà a una necessitat de crear noves imatges al marge del repertori icònic tradicional<sup>214</sup>. La relació entre text-imatge serà la base del procés de creació de les postures quant a continguts i formes<sup>215</sup>. El pintor es servirà de la realitat<sup>216</sup> i de la llibertat de creació, per fer més comprensible allò representat. Es vol reforçar la Fe des del coneixement de la realitat, arribant al coneixement a través de la visió<sup>217</sup>. Realitat i llibertat creadora es complementaran per tal de vivificar la tradició icònica rebuda<sup>218</sup>.

El discurs poètic del còdex queda estructurat segons els paràmetres de la retòrica clàssica<sup>219</sup>. Les *cantigas de loor* ens acosten els continguts més abstractes, recolzant el dogma de fe i plenes de metàfores. S'encarreguen d'apropar el concepte-idea. En canvi a les *cantigas narratives* és veuran influïdes per a la necessitat de representar el contingut narratiu extens i concret. Així ambdues cantigas intercalen realisme i llibertat, que ens condueixen de allò abstracte a allò concret<sup>220</sup>.

## **4.2 El miniaturista: unió entre el text i la imatge a favor d'una major comprensió en la lectura**

La plasmació d'aquestes imatges es duen a terme a través de la iconografia tradicional i les noves iconografies derivades de l'anàlisi de la realitat, degut a la interpretació lliure de la narració. La llibertat del creador i el realisme alhora de crear el repertori iconogràfic es veurà influïdes pel text. L'extensió dels poemes narratius són molt diferents quant al nombre d'estrofes i versos<sup>221</sup>. Com a conseqüència, la pàgina il·luminada sistematitza i regularitza aquesta diferència quantitativa mitjançant les pàgines<sup>222</sup>. Serà a través de la síntesi o extensió on el pintor es servirà d'una certa llibertat creativa per tal de fer una correcta adequació al contingut narratiu<sup>223</sup>.

Els recursos utilitzats seran diversos i principalment en destaquen dos. El primer recurs és la possibilitat de variar l'ordre de l'acció dramàtica del poema per tant de presentar una major claredat

en la imatge representada<sup>224</sup>. Un exemple és la *cantiga* LXIII, on el pintor considera oportú alterar l'ordre de l'acció, a través d'un *flash back*<sup>225</sup>. L'artista, per tal d'aconseguir el major verisme possible en la composició pictòrica, aplica una síntesi extrema en la presentació del personatge i en la causa del problema, crea una escena de dues vinyetes (que no apareixen descrites en el poema, i sols es poden deduir), i anticipa visualment l'acció a través de la imatge, al text narrat<sup>226</sup>.

El segon recurs es la introducció d'informació que no apareix en el poema, però que col·labora en la millor comprensió de la història<sup>227</sup>. Partint de referències concretes de localitzacions geogràfiques del poema, introdueix elements característics dels llocs citats. Per exemple en la *cantiga* CVII (Fig. 5), s'al·ludeix a l'aqüeducte de Segovia per mitjà d'arcs de ferradura. També en la *cantiga* CXXXIII, on apareix representada la ciutat de Elx, la reconeixem a través de les palmeres, que evoquen aquest lloc. Continuant amb aquesta línia, la *cantiga* CXLIII es mostra el disseny d'una ciutat de perímetre circular, alhora que representa la ciutat de Jerez<sup>228</sup>. Un exemple característic de l'aplicació d'aquest recurs és la *cantiga* CIII, on l'artista, a través del canvi en el llenguatge formal de l'arquitectura, expressa el pas del temps que succeeix en la narració<sup>229</sup>: es fa visible el canvi d'una arquitectura d'estil romànic a una altre de gòtic *rayonnant*.

Altres exemples a tenir en compte que fan visible l'adaptabilitat del miniaturistes al text literari segueixen a continuació. En la *cantiga* XLV<sup>230</sup> (Fig. 6) per il·lustrar la fundació del monestir que s'ha narrat en el poema, el pintor posa en escena el moment en què el promotor a cavall presencia com uns monjos estableixen i mesuren els límits de la fundació. Cap d'aquest detalls representats apareixen en el poema<sup>231</sup>. La mateixa posada en escena de format lliure succeeix amb la *cantiga* XLVI<sup>232</sup> (Fig. 7), on el pintor incorpora sense perjudici un petit tabernacle on es venera la icona i l'esposa del musulmà donant el pit al seu fill. La musulmana i el seu fill, i la icona de Maria *galactotrofusa*, comparteixen protagonisme amb un atrevit i original paral·lelisme icònic<sup>233</sup>.

En conclusió, en *Las Cantigas*<sup>234</sup> resulta evident que el pintor es veu legitimat per variar l'ordre de l'acció dramàtica del poema, per afegir personatges coprotagonistes inexistents, o per escenificar accions que potencien la captació del missatge que s'ha volgut transmetre.

### **4.3 El paper de Maria en *Las Cantigas de Santa María***

#### **4.3.1 Creure a través de les imatges: La Verge com imatge de culte**

La imatge<sup>235</sup> de culte de la Maredeu i l'Infant és una constant en les pàgines il·luminades del còdex; ja que l'obra està dedicada a Maria advocada i Maria interceptora<sup>236</sup>. Així doncs, l'aparició d'imatges de la Verge i l'Infant sobre un altar serà una constant visual<sup>237</sup>. És freqüent que al final de cada història trobem una escena on els personatges es postren davant de l'altar de la Maredeu per agrair el favor rebut. Sobre els altars localitzam una talla policromada amb la imatge i en menor

mesura pot aparèixer que la imatge de culte sigui una icona pintada<sup>238</sup>. La freqüència en què apareixen aquestes tipologies d'imatges posa en relleu la importància en la veneració d'aquest tipus d'obres<sup>239</sup>; a més d'evidenciar l'agraïment que se l'hi ha de donar a Maria a través de la veneració<sup>240</sup>.

Però a vegades la imatge de culte no només apareix en les vinyetes d'agraïment que es situen a final de la pàgina, sinó que són integrades com un element protagonista<sup>241</sup>. Un exemple n'és la cantiga CLXII, on la imatge de culte assumeix un paper en l'acció dramàtica. Per altra banda, la imatge de culte pot ser desplaçada a un altre entorn, com són els timpans, les portades de les esglésies o els estendards<sup>242</sup>.

Juntament amb aquesta varietat d'imatges de culte, és igualment freqüent trobar a Maria en persona intervenint en una acció dramàtica juntament amb éssers mortals<sup>243</sup>. Normalment, quan es vol representar aquest tipus d'imatge es duplica l'aparició de la Verge. Apareix en persona i com figura de culte sobre l'altar<sup>244</sup>. Un exemple és la cantiga CXXIV<sup>245</sup> i un altre és la cantiga CXXXIII (Fig. 8). La Maredeu en persona apareix en les vinyetes 5 i 6 realitzant el miracle, on malgrat la seva presència en la mateixa vinyeta es troba també present sobre l'altar<sup>246</sup>.

En definitiva, el còdex ofereix un ampli repertori d'imatges de culte, esculpides i pintades, de caràcter miraculoses i disposades sobre altar. Totes elles són reforçades per la presència real de Maria en les escenes, actuant junt a la seva pròpia obra devocional.

#### **4.3.2 La teoria bizantina de la imatge i la teoria neoplatònica de la imatge sagrada**

La teoria bizantina de la imatge es fonamenta en l'existència d'una naturalesa sobrenatural de les imatges marianes i de les imatges sagrades en general. Aquesta teoria arriba a Occident, i es pot afirmar que és ben present en *Las Cantigas de Santa Maria* amb exemples de fàcil comprensió.

Per una banda, es pot parlar de "vertude", qualitat sobrenatural que tenen les imatges marianes i que s'estén al lloc i al procés on es factura la imatge. I per l'altra part, aquesta mateixa teoria defensa l'existència d'una estructura jerarquitzada de tradició neoplatònica que fa participar a les obres de les qualitats espirituals del prototip, del qual és únicament el seu reflex.

Un dels millors exemples visuals i figuratius d'aquesta teoria es troba a la cantiga CLXX del *Códice Rico*. Està composta per sis vinyetes, quasi independents del text<sup>247</sup>. Tant els seus mentors com el seus creadors aconseguen "l'art de la poesia visual". En aquesta cantiga és evident l'efectivitat del culte a les imatges marianes, però també és present la naturalesa doble de la "forma" de Maria: la "imatge substancial o essencial" i la "imatge accidental", obra de devoció particular a la terra.

En el *Códice Rico* són molt nombroses les imatges marianes. La més freqüent és la representació de l'escultura sedent policromada que pot presentar lleugeres variants en els seus

atributs<sup>248</sup>. Quasi totes aquestes figures solen repetir un patró fisonòmic que alaba la seva “fermosura”: és morena, té els ulls foscos i la seva pell és blanca i amb un to rosat<sup>249</sup>. Però en els relats visuals de *Las Cantigas* també es troba l’origen de nous prototips marians. El prototip palestí<sup>250</sup> dona lloc a la imatge de la Verge de peu, amb l’Infant en braços. D’origen romà és el grup escultòric de l’Anunciació embarassada<sup>251</sup>. I finalment, la imatgeria mariana va haver de trobar una traducció visual que equiparés a Maria amb les portes del cel<sup>252</sup>: es tracta d’unes imatges marianes que tenen una obertura a l’altura del pit, de manera que el cos de Maria es converteix en una porta que permet veure el seu interior, on ja sigui pintat o en baix relleu es representen els sentiments, els goigs i els dolors.

### 4.3.3 Nova iconografia Trinitària: Trinitat Binària Mariolàtrica

En les *cantigas de loor* degut al seu contingut dogmàtic abunden les iconografies tradicionals<sup>253</sup>. Les lloances a la puresa de la Verge i la seva funció d’intermediària, com a Maredeu i per tant, com corredeptora, s’expliquen a través de temes com el de l’Anunciació, la Nativitat, la Flagel·lació, la Crucifixió o la Coronació de la Verge<sup>254</sup>. El repertori tradicional no és suficientment abundant per complementar l’obra poètica en la seva totalitat. Sorgeix així, tot un catàleg de noves imatges que fusionen llibertat, enginy i una mica d’heterodòxia, que aconsegueixen completar l’abundant repertori<sup>255</sup>.

En la cantiga XC (Fig. 9), titulada *Virgen sin par*, tant el poema com la miniatura presenten la lloança<sup>256</sup> de Maria com a companya del seu Fill<sup>257</sup>. Com a Verge i Maredeu, que va donar el pit triomfa sobre el dimoni i és protectora de tots nosaltres<sup>258</sup>. Totes aquestes lloances estan recollides i desenvolupades en les obres mariològiques de Sant Bernat i Sant Bonaventura, que foren d’inspiració per al rei Alfonso X<sup>259</sup>.

Des del punt de vista iconogràfic, cal destacar la miniatura representada en la casella número 4 (cantiga XC) que il·lustra la tercera estrofa del text<sup>260</sup>; on es parla de María com a Maredeu, companya de la Primera i Segona Persona de la Trinitat. Pictòricament aquesta composició és totalment nova des de dos punts de vista: per una banda com a iconografia trinitària, i per l’altra, com a iconografia de María filla del seu Fill.

La composició que representa aquesta escena està articulada en tres parts ben definides a través de l’arquitectura<sup>261</sup> que emmarca als personatges<sup>262</sup>. A l’esquerra, baix el primer arc apuntant apareix la Verge Maria<sup>263</sup>, i sobre els seus genolls, l’Infant, amb el nimbe crucífer i beneït<sup>264</sup>. La Verge dirigeix la seva mirada cap a la dreta, on Jesucrist ocupa el centre de la composició, assegut en un trono, ornamentat amb major riquesa que el de la seva Mare. En la seva mà dreta du un llibre tancat, i sobre els seus genolls apareix asseguda la Verge nina. Jesucrist mira somrient cap a la esquerra la rialla de la seva Mare. Finalment, en l’extrem dret de la composició, es localitza el

dimoni, penjat de les cames a una biga disposada transversalment en un espai diferenciat, separat de l'interior en que es troba Crist i Maria<sup>265</sup>.

Aquesta composició tripartida exalta tres conceptes fonamentals de la religiositat baix medieval. El primer concepte es centra en Jesucrist com a Primera i Segona Persona de la Trinitat, home nascut de Déu i d'una dona. Per tant Pare de tots nosaltres, inclús de la seva pròpia mare. El segon concepte al·ludeix a Maria com a Maredeu, i per tant filla del seu Fill. I el tercer concepte presenta al dimoni, derrotat per Crist i la Verge<sup>266</sup>. Amb aquesta miniatura l'artista aconsegueix expressar amb claredat narrativa un programa ideològic complex com el que fou la plural relació entre Mare i Fill, radica en la seva doble naturalesa. Ho aconsegueix fonamentalment amb la tendresa de la mirada que intercanvien els dos personatges<sup>267</sup>, i també amb la metàfora compositiva d'invertir els paper dels personatges en una mateixa escena. Aquesta és una dualitat incompreensible si no es a través del dogma de la Santa Trinitat.

La figura de Crist amb la Verge nina sobre els seus genolls, acompanyada per la de la Maredeu adulta amb l'Infant és una iconografia inèdita de Trinitat incompleta o Trinitat Binaria<sup>268</sup>. Fou a partir del segle XI quan aparegueren composicions incompletes de la Trinitat (Trinitat Binaria) en les que es prescindia de la representació de l'Esperit Sant o inclús del Pare<sup>269</sup>. Malgrat que no integrés als tres personatge, la intencionalitat d'enviar el missatge de la Trinitat seguia vigent en definitiva, la miniatura tractada és de gran interès pel fet de contemplar dues variants en el tema de la Trinitat. Per una banda presenta la possibilitat de ser una iconografia trinitària incompleta (en aquets cas sense l'aparició de l'Esperit Sant), i per altra banda, representa una Trinitat Binaria. La clau en aquesta representació<sup>270</sup> es perquè el pintor prescindeix de la representació física de dues de les tres persones de la Trinitat (Pare i Esperit Sant<sup>271</sup>). L'artista aconsegueix expressar el misteri de la Trinitat i crea una nova iconografia que per les seves característiques podríem anomenar de Trinitat Binaria Mariolàtrica<sup>272</sup>.

Ens trobam davant una iconografia de Maria inèdita en les arts figuratives<sup>273</sup>, atès que exalta a Maria com a Filla del seu propi Fill. Aquesta representació és summament interessant al ser l'expressió simple i literal d'una lloança marial difosa per els segles XIII i XIV "Maria, filla del teu Fill"<sup>274</sup>. Aquesta iconografia de la Maredeu Nina pot recordar a aquella que pertany al cicle de Tránsito de la Virgen, en la que la figura de Jesucrist adult recull en els seus braços l'ànima de la seva mare en forma de nina<sup>275</sup>.

La *cantiga* XC constitueix un magnífic exemple de com els artistes alfonsins a més de servir-se de la iconografia tradicional expressen amb fidelitat la lletra del text previ al que han de il·lustrar, fent comprensible al lector conceptes tan complexos com el de les distintes naturaleses de Crist, i per tant la doble relació de parentesc entre Crist i Maria, servint-se d'un nou repertori iconogràfic

fresc i espontani que caracteritza aquesta gran enciclopèdia de la Espanya del segle XIII, i fa de *Las Cantigas* una de les obres més importants de l'Edat Mitja europea.

#### **4.3.4. Crucifixió i Judici Final**

Si la Trinitat Binaria exposada anteriorment en la *cantiga* XC, resultava ser una tipologia iconogràfica mai vista, ara amb els temes iconogràfics de la Crucifixió<sup>276</sup> i Judici Final<sup>277</sup> s'obre un nou debat sobre l'aparent evolució iconogràfica cristiana medieval d'Occident<sup>278</sup>. Les imatges sobre la Crucifixió i Judici Final només troben comparacions possibles en obres europees dels segles XIV i XV<sup>279</sup>, i la seva presència en *Las Cantigas* és un fet aïllat, sense conseqüències immediates en les arts figuratives espanyoles del baix medieval.

Els estudis respecte a la iconografia de la crucifixió en l'art del segle XIII destaquen com aquesta fa palesa una gran serenitat. En la majoria de les crucifixions del segle XIII acompanyen al Crist crucificat la Maredeu i Sant Joan dempeus<sup>280</sup>; uns exemples d'aquesta tipologia els trobam en el *Salterio de Blanca de Castilla*<sup>281</sup>. En la Crucifixió, la Maredeu expressa el seu dolor únicament amb el gest de dur la mà a la seva galta, i Sant Joan repeteix el gest amb la mateixa intencionalitat. En el Davallament les emocions són també contingudes, i la Maredeu es presenta besant la mà del seu fill<sup>282</sup>. Serà durant el Gòtic Tarda, on sota la influència dels franciscans i sobretot a partir del text *Meditationes vitae Christi* de Pseudo-Sant Bonaventura, l'art religiós adquirirà un nou caràcter carregat d'emocions i sentiments<sup>283</sup>. El fidel que contempla la imatge religiosa o llegeix els textos piadosos llavors ha d'imaginar els dolors soferts per Crist durant la Passió i també els de la seva Mare<sup>284</sup>. Els exemples que es poden relacionar amb aquest tipus de representacions apareixen ja durant el segle XV: en la pintura "La Crucifixió" del Mestre de Flémalle (Robert Campin) del Museu de Berlín<sup>285</sup>, propera al mateix esperit les famoses al *Horas de Rohan*<sup>286</sup> i finalment *Libro de horas del Caballero Rollin*<sup>287</sup>.

En definitiva, totes aquestes imatges on la Verge es desmaia al peu de la Creu<sup>288</sup> representa amb distintes modalitats un mateix sentiment, la *compassio Mariae* o passió de la Verge paral·lela a la del seu Fill<sup>289</sup>.

#### **La *Compassio Mariae* en la Crucifixió**

Els sentiments de Maria al peu de la creu han estat objecte de meditacions piadoses des de principis del cristianisme però des del segle XII aquestes reflexions van assolir un nou significat<sup>290</sup>.

Sant Bernat de Claraval (1090-1153)<sup>291</sup> fou el pare de la idea de la *compassio Mariae*. Va comparar la Passió de Crist amb la *compassio Mariae*, arribant a la conclusió de què Maria havia sofert més que els màrtirs<sup>292</sup>. Arnau Chartres (mort entorn 1160), contemporani a Sant Bernat de Claraval, en el tractat *De laudibus Beate Mariae Virginis* aplica per primera vegada la teologia de

la Redempció<sup>293</sup>. Descriu la *Compassio Mariae* com un vertader sacrifici conjunt al de Crist i paral·lel en cada detall a la Passió del seu fill<sup>294</sup>. En el segle XIII les meditacions sobre la compassió de Maria guanyen en realisme i popularitat. La idea de *Compassio Mariae* rep una nova definició teològica quan Sant Albert el Gran (mort cap al 1280) senyala la dignitat de Maria com *co-adjutrix* en l'obra de la Redempció. Maria, sola en el Calvari va rebre en el seu cor les ferides que Crist sofrí en el seu, complint així en la profecia de Simeó<sup>295</sup>. San Albert el Gran exposa que Crist va voler fer beneficiaria a la seva Mare de la Redempció<sup>296</sup>.

Van ser els escrits de Sant Bonaventura (1221-1274)<sup>297</sup> els que assenyalen clarament la dramàtica coordinació entre *passió* i *compassió*<sup>298</sup>. La Marede Déu al peu de la creu accepta la voluntat divina, arribant a oferir el fruit del seu ventre per a la redempció dels homes. Maria és una heroïna que sofreix terriblement però que expressa el seu acord amb la Crucifixió. Els teòlegs del segle XIII senyalen a la *Stabat Mater* com un exemple de les seves ensenyances on Maria es revestida de dignitat sacerdotal, ja que mostra un consentiment heroic i humil al pla diví de la Salvació<sup>299</sup>. En els escrits de Sant Bonaventura s'exposa un dilema en l'expressió de les emocions duals sentides per Maria al peu de la creu, i els pintors de l'època podien alternar aquest dos models.

En les crucifixions analitzades en les cantigas L i CXL l'artista es va inspirar en la segona modalitat, la que era menys freqüent al segle XIII (on la Verge mostra una dignitat sacerdotal, amb un consentiment heroic)<sup>300</sup>.

### **La *corredempció* de Maria al Judici Final**

La figura central del Judici Final des del segle XII és Crist entronitzat, que mostrant les seves ferides als costats, peus i mans<sup>301</sup>, expressa la nova concepció al cristianisme, amb un Crist humanitzat<sup>302</sup>. Des del segle XII es prefereix seguir l'Evangelí de Sant Mateu<sup>303</sup> on Déu es vist com el fill de l'home<sup>304</sup>. Al segle XII es proposa un nou ordenament del Judici Final, amb la introducció de dos nous personatges. Al Nord de França, s'observa a les portalades de les abadies de Saint-Denis, Laon i Chartres, als dos costats del Jutge apareixen la Marede Déu i Sant Joan como intercessors<sup>305</sup>. Ells<sup>306</sup>, que havien assistit a la mort de Crist ara l'acompanyen el dia de glòria, agenollats o lleugerament inclinats, amb les mans juntes en actitud de súplica. La seva presència coma intercessors davant el Jutge Diví dóna confiança als fidels enfront a la por davant el dia del Judici Final.

En les cantigas L i LXXX l'actitud de la Verge segueix el seu rol de medidora, però ara amb importants diferències respecte a les versions presents en les catedrals gòtiques franceses. L'escena del Judici Final en les catedrals és serena i adequada amb el dogma, però a *Las Cantigas* és carregada de dramatismes. El Jutge és Crist que mostra les seves ferides als costats, i també apareixen



els àngels portant els instruments de la passió, però és l'actitud de Maria la que canvia. Ella deixa la seva actitud de suplicà, ara a través d'un gest dramàtic, agenollada davant del Jutge, obri el seu vestit i mostra el seu pit nuu, aquell amb el qual el va alimentar quan era un infant.

A la cantiga XC, la Marede Déu apareix acompanyada de Sant Joan en actitud orant, exerceix també de intermediària entre els homes i la divinitat. En canvi, a la *cantiga* LXXX Sant Joan ha desaparegut i és únicament ella qui comparteix amb el seu fill el protagonisme de l'escena.

És a la cantiga L (ref. Fig. 10), en la versió del Judici Final on la Verge abandona la seva actitud de simple orant per a mostrar el seu pit nuu, assumint així davant el seu Fill el seu paper de corredemptora. Aquesta iconografia és excepcional al segle XIII i en *Las Cantigas* trobam els únics exemples coneguts. Aquesta modalitat que es difondrà en els segles XIV i XV<sup>307</sup>, representada en els manuscrits de *Speculum Humane Salvationis*<sup>308</sup>.

En els dos exemples apareguts a les cantigas<sup>309</sup> cal destacar que és només Maria la que intercedeix davant el seu propi Fill, que és el Jutge. Mentre que generalment en les versions posteriors es produeix una doble intercessió: la de Maria i la de Crist<sup>310</sup>.

En conclusió, el Judici Final de *Las Cantigas* mostra un diàleg on la redempció transcorre únicament entre Crist i la Verge, sense que es representi la figura de Déu Pare; es tracta d'una etapa incipient d'aquesta tipologia d'imatge, que podria haver derivat directament de l'àmbit cistercenc, encara que no en sapiguem amb certesa les vies ni els intermediaris.

#### **4.3.5 Nou concepte de la Salvació Humana i la figura de Alfonso X**

Amb les miniatures de *Las Cantigas* del *Códice Rico* es fa present un nou concepte de salvació en l'art cristià, que anticipa i anuncia el que es difondrà des del segle XIV en les versions manuscrites del *Speculum Humanae Salvationis*<sup>311</sup>. Es tracta d'una nova religiositat on la Verge apareix com a corredemptora, compartint la Passió del seu Fill i intervenint per a salvar els homes del Judici Final, apuntant així a una nova concepció del cristianisme.

Les imatges exposades a *Las Cantigas* són influïdes tal vegada pels franciscans espirituals, diferents a la ortodòxia romana. Però les cròniques van silenciar la possible heterodòxia del rei Alfonso X, present també als nombrosos retrats del rei intervenint com a trobador-sacerdot, davant la Verge i Crist, predicant como un intermediari entre la divinitat i els fidels, prescindint del clergat, imatges que no podien ser acceptades per l'Església<sup>312</sup>.

En aquest sentit destaca la cantiga L, en la que el rei Alfonso X apareix agenollat i plorant davant el Crist de la Flagel·lació, vivint la Passió en una posició similar a la de la Verge, aquesta abraçada a la creu. La predicació franciscana aconsellava als fidels reviure emocionalment la Passió de Crist i la compassió mariana, i aquest credo fou dut per el monarca a un extrem heterodoxos, com es palès en aquesta miniatura quan el monarca s'atreveix a comparar-se amb la Verge.

Es tracta en tot cas d'una tipologia iconogràfica de la Crucifixió i del Judici Final avançada per la seva època, molt diferent de la de les catedrals de Burgos i Lleó<sup>313</sup>. Aquesta gran diferència iconogràfica fa pensar a Ana Domínguez Rodríguez la necessitat de revisar algunes de les anomenades empreses artístiques alfonsines<sup>314</sup>.

En conclusió, l'empresa mariana alfonsina va anar més enllà dels límits dels propis manuscrits. El rei no només va saber estimular i venerar els centres de devoció marina ja existents, sinó que els va ampliar en les terres musulmanes conquerides, atribuint a la figura mariana atributs miraculosos en la conversió dels musulmans. Els nous santuaris varen provocar una massiva elaboració d'obres de la Maredeu que evocaran un prototip que apareix il·lustrat en el còdex de *Las Cantigas*, del que la cantiga LLXCV es reveladora<sup>315</sup>. El prototip que sortí de la cort es va convertir en el model a imitar pels promotors, ja fossin laics o eclesiàstics, i es van repetir aquestes imatges marianes per Castellà, Lleó i Galícia<sup>316</sup>.

## 5. Conclusions

En conclusió, al llarg d'aquest treball s'ha posat en valor el *Códice Rico* dintre de la família de manuscrits de *Las Cantigas de Santa María*, des d'una perspectiva historicoartística treballada a partir de l'estil i de la iconografia. Altres aspectes d'interès del còdex, com els àmbits de la seva literatura i música, s'ha deixat de banda. El *Códice Rico* presenta una extens repertori iconogràfic que li aotorga una situació privilegiada en comparació a la resta de manuscrits que anomenam *Cantigas*; aquesta singularitat ens ha permès l'oportunitat d'una lectura totalment independent.

Els estudis sobre el *Códice Rico* són nombrosos i variats però malgrat la gran quantitat d'informació existent, els estudiosos han demostrat que encara hi han qüestions sense resoldre. Aquest fet, no constitueix un factor per menysprear aquesta obra, sinó que és una a motivació per a seguir estudiant-lo.

Seguidament destacarem alguns aspectes rellevants analitzats pels investigadors. La primera problemàtica a destacar gira entorn a la cronologia. Han estat diverses les propostes sobre una datació aproximada del manuscrit, a partir de criteris diversos, sortits d'àmbits d'estudis complementariss: paleografia, musicologia, història... Les diverses propostes cronològiques no han acabat d'esser acceptades per una majoria.

La segona qüestió controvertida aborda el lloc de creació. A pesar de la gran densitat de bibliografia publicada cap dels estudiosos hagi aportat un criteri concloent entorn a la localització de la creació dels manuscrits. Alguns autors han parlat de l'existència d'un lloc físic estable per al *scriptorium* del monarca i altres d'una possible itinerància del taller Alfonso X, però no han aportat evidències documentals que provin una o altra hipòtesi.

Una tercera qüestió debatuda són les causes de la utilització de la llengua gallega en el manuscrit. En aquest cas s'ha argumentat raons tan diverses com les motivacions polítiques o la preferència personal i familiar per a aquesta llengua.

Deixant de banda les qüestions no resoltes, altres arguments han aconseguit una major conformitat: és el cas del reconeixement de l'existència d'un "estil alfonsí" en els manuscrits del rei. D'aquesta afirmació ens porta a plantejar noves qüestions per les que no hem trobat resposta: es va difondre aquest estil més enllà de la corona de Castella?, com va evolucionar aquest estil i en quines altres arts -al marge de la miniatura- es desenvolupa?

Un segon argument de gran acceptació aborda el sorgiment d'una nova iconografia en el *Códice Rico*, conseqüència de l'ambició promocional del monarca sota una nova religiositat, amb unes intencions polítiques lligades al nou concepte de salvació humana del *Speculum Humane Salvationis*. Con hem esmentat aquesta iconografia es coneguda a partir del manuscrit, i ens plantejarem que també s'haurien de revisar si es troba present a algunes de les obres atribuïdes al regnat de Alfonso X.

En aquest apartat també presentem una reflexió sobre el procés seguit en aquest treball acadèmic. Una de les grans dificultats ha consistit en la recopilació i elecció de la bibliografia relativa a *Las Cantigas* i al *Códice Rico*. La bibliografia és abundant des dels inicis del segle XX fins a l'actualitat. Dintre d'aquest gran llistat de bibliografia hi havia una gran diferència entre aquelles lectures d'un nivell d'erudició elevat i aquelles de caire més vulgar, sense existir un punt intermedi. Tot això ens ha conduït a fer una selecció de les aportacions més recents i a valorar quines eren les hipòtesis obsoletes i les investigacions més significatives dels últims anys, tant entorn al *Códice Rico* com dels altres manuscrits que conformen *Las Cantigas*. El fet de que el *Códice Rico* es presenta dintre d'aquesta agrupació de manuscrits ens va dificultar filtrar la informació més significativa que requeia sobre el *Códice Rico* de forma específica. Així doncs, una part important del treball bibliogràfic s'ha focalitzat en l'extracció d'informació concreta sobre aquest còdex i de la seva diferenciació de la resta, per aconseguir posar-lo en valor.

Els aspectes tractats en aquest treball s'adaptaven a l'enunciat especificat a la línia temàtica: aproximació estilística i iconogràfica d'un manuscrit miniat. Per tal de fer front a la gran varietat de temes iconogràfics que presenta el *Códice Rico* vaig decidir centrar-me exclusivament en l'estudi de la Maredeu i en la presència del monarca. Aquesta decisió fou conseqüència de la valoració del llibre a partir de la seva temàtica literària mariana i per la seva promoció reial.

Finalment, dir que la valoració personal d'aquest treball sobre el *Códice Rico* de *Las Cantigas de Santa María* ha resultat ser un repte, quan la extensa bibliografia pareixia no deixar-me entrar en conclusions. Ha estat molt satisfactori a mesura que el treball anava avançant, i podia començar a veure com el meu esforç conduïa cap a una síntesi de la informació recollida amb un criteri de

classificació que, crec, permet als lectors tenir clares les idees exposades. Així doncs, aquest treball presenta un recull del llarg recorregut bibliogràfic, destacant aquells estudiosos que han realitzat els estudis més recents amb una inquietud inconformista front a les primeres hipòtesis. El fet de l'existència actual de les *Semanas de Estudios Alfonsíes* és un exemple a citar quant a la perseverança en la investigació del valor de *Las Cantigas de Santa María* i de les obres que promogué el monarca.

## NOTES

<sup>1</sup> L. Fernández Fernández, “El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”, Dins *Alfonso X el Sabio 1221-1284, Las Cantigas de Santa María Vol.II*, Editorial Colección Scriptorium, Madrid, 2011, pàg. 45. Encara que és van gestar entorn a la dècada de 1260, la seva producció va ser desenvolupada al llarg del regnant del monarca.

<sup>2</sup> *Ibid.*, pàg. 45. Una devoció que anava creixent de cada cop més i que havia començat des del segle XII.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pàg. 45. *Las Cantigas* seran enteses pel monarca com una eina més per a fomentar la recuperació i consolidació del territori que estava duent a terme la Corona. També contribueix a la recerca d'un prestigi i transcendència.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pàg. 45. Valoració de Laura Fernández Fernández, degut a la seva complexitat al integrar poesia, música i pintura, a més de la riquesa i originalitat de la seva execució.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pàg. 45. Podem definir les *cantigas* narratives com aquelles en què es formulen els miracles de la Verge.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pàg. 45. Les *cantigas de loor* són aquells poemes que exposen les lloances de les virtuts marianes.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pàg. 45.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pàg. 46. L. Fernández recull que Martha Schaffer i Stephen Parkinson van defensar l'evolució d'aquest projecte, en l'exposició de distintes etapes de creació dins *Las Cantigas de Santa Maria*. Amb una fase inicial de 100 poemes, ampliant-se a un resultat final de 400 poemes. Aquesta explicació es desenvoluparà al llarg d'aquest apartat.

<sup>9</sup> *Ibid.*, pàg. 46. Aquest exemplar són testimonis de la definició material final del gran conjunt.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pàg. 47. *Códice de Toledo* (To, Ms. 10.069, BNE).

<sup>11</sup> *Ibid.*, pàg. 48. *Códice Rico* (T, Ms. T-I-1, RBME).

<sup>12</sup> *Ibid.*, pàg. 50. *Códice de Florencia* (F, Ms. B.R.20, BNCF).

<sup>13</sup> *Ibid.*, pàg. 50. *Códice de los Músicos* (E, Ms. B-I-2, RBME).

<sup>14</sup> *Ibid.*, pàg. 45-53.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pàg. 48.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pàg. 47.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pàg. 47. El pròleg i la intitulació són dues peces fonamentals de la composició en la que es justifica l'obra i es presenta al rei en qualitat d'autor i promotor.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pàg. 47. El colofó presenta una oració personal del monarca, el *Pitiçon*.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pàg. 47.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pàg. 47. El *Códice de Toledo* presenta una senzillesa que es deu a la funció per la qual va ser pensat.

<sup>21</sup> *Ibid.*, pàg. 48. Hipòtesi que fou defensada per Laura Fernández Fernández en aquest article, entre d'altres autors. Així exposa que el manuscrit original no s'hauria materialitzat fins passat l'any 1264, degut a les referències històriques com són les conquestes de *Jerez*, *Medina* o *Alcalá* que ja apareixen en següent manuscrit el *Códice de Toledo*<sup>21</sup>.

<sup>22</sup> J. Montoya Martínez, *Alfonso X el Sabio, Cantigas*, Madrid, Editorial Càtedra Letras Hispánicas, 1988, pàg. 26-29. Exposar l'idea de què en 1269, el cançoner alfonsí devia haver-se difós, és presenta a través del trobador Cerverí de Girona, qui va parlar d'aquest cançoner quan visita la cort castellana durant aquesta època.

<sup>23</sup> L. Fernández Fernández, “El proyecto de las *Cantigas* ...”, pàg. 48. Durant els inicis dels estudis que es feren entorn al *Códice de Toledo* és va creure que el propi rei hauria pogut realitzar correccions del seu propi puny i lletra; l'afirmació tingué el seu origen l'any 1758 amb la figura del Padre Burriel.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pàg. 48.

<sup>25</sup> *Ibid.*, pàg. 48. No dubta dels aspectes filològics o musicals que s'han analitzat i es corresponen a la cronologia proposta. Però ho contraposa amb que un examen codicològic comparatiu així com qüestions paleogràfiques fan pensar que es tracta d'una execució posterior.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pàg. 48. Aquesta proposta quant a una possible cronologia més tardana del *Códice de Toledo* ja fou defensada per Laura Fernández Fernández a l'any 2008. Podem observar com en aquest article del 2011, segueix defensant aquesta posició. Encara així l'autora reconeix no tenir els suficients arguments com per poder tancar la hipòtesi, i espera en els pròxims estudis poder aportar més llum a la qüestió.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pàg. 48. En el *Códice Rico* el més destacable es el seu programa iconogràfic.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pàg. 49. Segueix el mateix exemple que el manuscrit anterior.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pàg. 49. Encara que al índex figuren 200 cantigas, aquest manuscrit queda interromput en la *cantiga* CXCIV.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pàg. 49. Tots els poemes es varen veure enriquets per un foli il·luminat.

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, pàg. 49. Aquest esquema basat en 6 vinyetes, només és veu alterat en la *cantiga* I: aquesta presenta una divisió realitzada en 8 registres en funció del contingut

<sup>32</sup> *Ibid.*, pàg. 50. Segons Elvira Fidalgo, els números 5 i 10 estaven directament relacionat amb el culte marià: “pon de manifesto a simboloxía do número cinco cando se refire á Virxe, número marinao por exelencia: cinco son as letras que trazan o nome de María; cinco as decenas do rosario; cinco as súas festes; cinco o misterios gozosos; cinco dolorosos; e cinco gloriosos”.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pàg. 49. Ara, en les *cantigas* quinquennals, el registre visual es disposa en 2 folis il·luminats per tal de poder narrar les imatges miraculosos. Aquest organització serà fonamental al llarg de l'ordre i disposició que ha de mantenir el còdex.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pàg. 50. Llavors en la tercera fase, el conjunt de *Les Cantigas de Santa María* reuniria un total de 400 cantigas.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pàg. 50. El *Códice de Florencia* seria la continuació del *Códice Rico*, perpetuant la seva mateix estructura.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pàg. 50. Així l'autora Laura Fernández veu la necessitat de remarcar que són obres diferenciades, amb necessitats concretes cada una d'elles.

<sup>37</sup> *Ibid.*, pàg. 50. El *Codice de Florencia* i *Códice Rico* és converteixen en dos volums d'un mateix projecte. Gonzalo Menéndex Pidal en 1962 els va anomenar *Códice de las Historias*.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pàg. 50. El *Códice de Florencia* perpetua una estructura narrativa-icònica plantejada en el *Códice Rico*.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pàg. 50. La mort del rei l'any 1284 va impedir la finalització del *Códice de Florencia*.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pàg. 50. Gràcies a que el manuscrit va quedar inacabat ha servit com a model descriptiu de la tècnica pictòrica aplicada en els manuscrits.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pàg. 50. Per tant s'han d'entendre dins la dimensió plenament cortesana i com a part del patrimoni librari de la corona.

<sup>42</sup> *Ibid.*, pàg. 47. El *Pitiçon* és l'oració personal del monarca que presenta el colofó.

<sup>43</sup> *Ibid.*, pàg. 51. Set de les cantigas del *Códice de los Músicos* són repetides.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pàg. 51. En les representacions, les imatges dels músics donen pas al text del poema però són totalment aliens a la seqüència narrativa.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pàg. 51. El *Códice de los Músicos* ha estat també conegut baix el nom de *Códice Princeps*.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pàg. 51.

<sup>47</sup> *Ibid.*, pàg. 51. El *Códice de los Músicos* presenta una datació aproximada al 1282, s'ha considerat que està vinculat a la *Capilla Real hispalense*. El rei deixà constància en el seu testament de la voluntat de ser enterrat juntament amb *Las Cantigas de Santa Maria*.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pàg. 51. El *Códice de Florencia* avançava de manera molt lenta, i el *Códice de los Músicos* devia de ser acabat per tal d'assegurar la perpetuació del cançoner. La responsabilitat que recau en aquest còdex va fer que la seva creació és fes amb rapidesa, visible en els erros de còpia i alguna repetició dels poemes.

<sup>49</sup> *Ibid.*, pàg. 53. La resta dels còdexs foren incorporats al patrimoni librari de la Corona.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pàg. 53. Aquets fet explicaria el perquè de la adició de poemes de las 12 festes de la Verge, peces que podien ser independents en el marc de les celebracions mariana, i que en origen possiblement no havien estat concebudes.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pàg. 72. Segons ens explica Laura Fernández Fernández en l'article, la datat de 1269 per a *Las Cantigas de Santa María* és una desafortunada proposta, una data massa primerenca per a l'obra.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pàg. 72. En aquesta proposta Mettmann va plantejar la següent cronologia: *Códice de Toledo* entre 1264-1274, *Códice Rico* entre 1274-1277, deixant els altres dos en una data tardana entre 1277 -1284.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pàg. 73. María Victoria Chico va proposar les dates d'entre 1272 i 1278 per el *Códice Rico*, prolongant així l'execució del *Códice de Florencia* i *Códice de los Músicos* entorn al 1284.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pàg. 73. L'autora de l'article exposa el seu acord sobre la proposta de l'estudiós Manuel P. Ferreira, però difereix en l'argument de què els dos altres manuscrits fossin elaborats després de la mort del monarca.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pàg. 73.

<sup>56</sup> *Ibid.*, pàg. 73-74.

<sup>57</sup> *Ibid.*, pàg. 74.

<sup>58</sup> *Ibid.*, pàg. 74-78.

<sup>59</sup> *Ibid.*, pàg. 74. A part de les referències històriques, per tal de poder datar correctament el *Códice Rico* cal tenir en compte la necessitat de l'existència d'un model que marqui la pauta del nombre de versos del poema, així com el disseny d'un conjunt per a la totalitat dels manuscrits. Per tant, pareix lògic pensar que el manuscrit només s'inicia una

---

vegada que és definit el contingut. A finals de la dècada dels 70 encara no estava tancada la selecció dels repertori de 200 cantigas destinades a aquest còdex.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pàg. 73. Exemples de les referències històriques que ens situen en la segona meitat de la dècada de 1270 les trobam en : *cantiga* CIV, associada a la visita del infant Sancho a la localitat de *Caldas de Rei* en 1278; *cantiga* CLXIX i CLXXXI vinculades a les expedicions de Abu Yusuf en els darrers anys de la dècada 1277-1279.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pàg. 74. Un exemple fou el famós trasllat de les restes de la senyora *Beatriz* des de las *Huelgas* a la *Capilla Real hispalense*. També es recullen les famoses *Cortes de Sevilla* de 1281.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pàg. 74. Aquesta heràldica de l'àguila Staufen és localitzada en el *Códice Rico* en les cantigas III,V,VI i XI.

<sup>63</sup> *Ibid.*, pàg. 74. Moment en què l'empresa del rei *Alfonso X* per ser "Rey de Romanos" va caure.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pàg. 74. No obstant *Alfonso X* va seguir utilitzat el títol "Rey de romanos" fins el 1281, proclamant-se com hereu del ducat de Suàbia; conseqüentment va rebre amonestacions per part del papa per a aquesta actuació.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pàg. 74. Les tres obres presentades en aquesta franja de la segona meitat de la dècada dels 1270 provenen del taller científic.

<sup>66</sup> *Ibid.*, pàg. 75. Els elements comuns entres *Las Cantigas* i els llibres de la franja cronològica proposada són entre d'altres els elements decoratius com van ser la tipologia d'inicial de filigrana o l'ús de títols corrents, així com la pròpia concepció del llibre en la seva estructura o disseny del conjunt.

<sup>67</sup> *Ibid.*, pàg. 76. Els punts en comú entre *Códice Rico* i la *General Estoria* són: utilització del mateix disseny decoratiu per a l'orla que envolta les escenes, la presentació d'una imatge de obertura (recordem que és aquella en la que el monarca apareix treballant amb el seu equip d'artesans) d'una composició molt similar a la de les *cantigas*, i possiblement la participació d'un mateix il·luminador en les dues obres (la tècnica pictòrica utilitzada en els recursos compositius i estilístics són realment semblants).

<sup>68</sup> *Ibid.*, pàg. 77.

<sup>69</sup> *Ibid.*, pàg. 77. El *Códice de Florencia* presentava un disseny i un imaginari molt més complex que el *Códice de los Músicos*, i per tant es necessitava molt més temps per a la seva realització.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pàg. 78. L'autora utilitza la referència a aquesta per què ens fem una idea de la comparativa de temps que podria dur realitzar una obra de característiques similars.

<sup>71</sup> L. Fernández Fernández, "Los manuscritos de las Cantigas Santa María: definición material de un proyecto regio", Editorial Alcanate VIII. Murcia. 2012-2013. Pàg. 88.

<sup>72</sup> L. Fernández Fernández, "El proyecto de las *Cantigas* ...", pàg. 65. Autors com a Laura Fernández Fernández prefereixen utilitzar el vocable taller, ja que *scriptorium* pot suggerir una vinculació amb els escriptors dins un entorn monàstic. Així doncs prefereix utilitzar la nomenclatura de taller més vinculat a la producció librària del moment en l'àmbit alfonsí.

<sup>73</sup> M. López Serrano, *Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*. Madrid, Editorial Patrimonio Nacional, 1987, pàg. 60.

<sup>74</sup> *Ibid.*, pàg. 60.

<sup>75</sup> L. Fernández Fernández, "El proyecto de las *Cantigas*...", pàg. 65.

<sup>76</sup> *Ibid.*, pàg. 65. Segons L. Fernández Fernández enten per *scriptorium alfonsí* tant com un lloc de creació com un tipus de metodologia de treball.

<sup>77</sup> *Ibid.*, pàg. 65. A la *Crónica Abreviada* escrita per don Juan Manuel, s'explica que al rei li agradava atendre els savis que treballaven a la cort, i contava amb un gran espai per estudiar els materials dels quals més tard composava els seus llibres. Un espai que hem pogut veure representat en qualque miniatura on el rei apareix acompanyat del seus col·laboradors treballant.

<sup>78</sup> *Ibid.*, pàg. 65. Hi havia una estreta relació entre la figura del rei i aquells que eren delegats a la creació. Per tant, allà on anava el rei anaven els seus artesans per anar completant l'obra.

<sup>79</sup> *Ibid.*, pàg. 67.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pàg. 67. Quant a la dificultat per poder subministrar tots els materials adequats per a continuar avançant en el projecte.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pàg. 67.

<sup>82</sup> *Ibid.*, pàg. 68.

<sup>83</sup> I, Fernández Ordóñez, "Las Cantigas de Santa María en el marco de las producciones alfonsíes: semejanzas y diferencias", Dins *Alfonso X el Sabio 1221-1284, Las Cantigas de Santa María Vol.II*, Editorial Colección Scriptorium, Madrid, 2011, pàg. 7-15.

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, pàg. 7. Hi ha constància de que aquesta obra fou creada per ordre del propi monarca i de que a la seva mort fos depositada en el seu lloc d'enterrament. També li va atribuir un poder curatiu durant la seva malaltia a Vitòria, i assegurà que no es va separar d'ella.

<sup>85</sup> *Ibid.*, pàg. 7.

<sup>86</sup> *Ibid.*, pàg. 7. Per primer cop apareix la intenció de realitzar l'obra en llengua vulgar front una preferència generalitzada cap al llatí i l'àrab.

<sup>87</sup> *Ibid.*, pàg. 7.

<sup>88</sup> *Ibid.*, pàg. 7. A diferència de tantes altres obres medievals, en les que només ens podem conformar amb suposar la autoria.

<sup>89</sup> *Ibid.*, pàg. 7. Aquest tipus de reivindicació quant a la responsabilitat del projecte presenta una posició moderna per part del monarca, és tracta per tant d'un canvi de mentalitat. No s'havia trobat abans en les produccions del rei *Alfonso*.

<sup>90</sup> *Ibid.*, pàg. 8.

<sup>91</sup> *Ibid.*, pàg. 8. El pròleg és clau per entendre el grau implicació del monarca: utilització del *jo* front el *nós* per tal de declarar-se com autor de l'obra en primera persona.

<sup>92</sup> *Ibid.*, pàg. 8. Un exemple visible el trobam en el *Códice Rico*, on el pròleg presenta al rei treballant efectivament sobre els esbossos de l'obra, juntament amb els seus col·laboradors

<sup>93</sup> *Ibid.*, pàg. 8-9. El paradigma sapiencial de la reialesa era una ideologia present a Europa des del segle XII, sobre la qual es volia cimentar una nova autoritat per els prínceps cristians. D'acord amb aquesta idea, el poder dels senyors temporals, que ostentaven el poder per una delegació divina, presentava una saviesa superior a la de la resta d'homes del seu regne.

<sup>94</sup> *Ibid.*, pàg. 9. El rei era entès com l'enviat de Déu per guiar al poble.

<sup>95</sup> *Ibid.*, pàg. 9. Les obres que estaven relacionades amb el dret exposaven minuciosament les particularitats organitzatives del nou ordre d'*Alfonso*, que pretenia fer vigents durant el seu regnat.

<sup>96</sup> *Ibid.*, pàg. 9. La temàtica de la història permetia conèixer les conviccions de les bondats del monarca a través d'exemples i d'ensenyances de fets passats.

<sup>97</sup> *Ibid.*, pàg. 9. La ciència, es relacionava també en la pràctica política, utilitzada com element auxiliar en les tasques de govern, i no tant destinades a la divulgació general. Dins aquest marc podem incloure la astrologia o la màgia, eines que podien ajudar a descobrir el futur de govern i canviar-lo si era necessari.

<sup>98</sup> *Ibid.*, pàg. 9. Per tant *Las Cantigas* formen part també de la difusió de la ideologia del monarca, així ho expliquen Carlos de Ayala, Alejandro García Avilés i Juan Carlos Ruiz Souza.

<sup>99</sup> *Ibid.*, pàg. 9. El poder que vol representar el monarca es quasi comparable al que duu a terme la mare de Jesucrist.

<sup>100</sup> *Ibid.*, pàg. 9. Aquesta idea sobre l'equiparació de poder entre la Verge i el monarca la trobam exemplificada en la miniatura que inaugura el *Códice de Florencia*. El rei es presenta com a mediador entre els seus súbdits agenollats i la Verge, que obre les portes del cel, on es contempla a Déu en un tron sedent. Les dimensions de la figura regia són equiparables a la de la Verge, amb el fet de què es situen a la mateixa altura i no en un esglaó inferior, i amb absència de representants de l'església.

<sup>101</sup> *Ibid.*, pàg. 9.

<sup>102</sup> *Ibid.*, pàg. 9. Aquests pròlegs contenien un llista de les fonts conegudes i una presentació jerarquitzada dels continguts.

<sup>103</sup> *Ibid.*, pàg. 9. El fet de què els dos tallers treballessin conjuntament no s'havia donat abans del regnat d'Alfonso X.

<sup>104</sup> *Ibid.*, pàg. 10. Aquestes subseccions anunciades per tables inicials eren presentades per epígrafs descriptius i/o una numeració correlativa.

<sup>105</sup> *Ibid.*, pàg. 10. Una regularitat que es reflexa en el disseny: capçaleres per a les parts de majors dimensions, inicials pintades i de distintes dimensions per a les diferents seccions, numeració al marge i títols rubricats per els capítols.

<sup>106</sup> *Ibid.*, pàg. 10. Era una tipus d'organització del text on es podia dividir la producció en parts, com eren els llibres y capítols. De manera que l'organització del text podia arribar a dividir-se en tres nivells de penetració. Era una concepció deudora de l'enciclopèdisme didàctic de l'escolàstica. Trobam exemples com la *General Estoria*, *Libro del saber de astrologia* o *Las Partidas*.

<sup>107</sup> *Ibid.*, pàg. 10. A diferència dels cançoners previs en llatí o en vulgar d'èpoques posteriors, els primers cançoners en llengua vulgar del segle XII pretenen ser col·leccions exhaustives de tots els trobadors ordenats per autors.

<sup>108</sup> *Ibid.*, pàg. 11. Recordem aquesta estructura, on s'alterna nou *cantigas narratives* amb una *cantiga de loor*, sempre en els nombres múltiples de deu.



---

<sup>109</sup> *Ibid.*, pàg. 11. Tota una estructura que no era habitual en altres manuscrits contemporanis o posteriors en vers, com fou el *Milagros de Berceo*.

<sup>110</sup> *Ibid.*, pàg. 11. Eliza Ruiz va posar en relleu que cada una d'aquestes seccions s'identificaven clarament per el tipus i les mides de l'inicial miniada, en un esquema que es repeteix al llarg del còdex.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pàg. 11. Rocío Sánchez Ameijeiras i Stephen Parkinson proposen que la composició pictòrica s'hauria de realitzar al mateix temps que la literària.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pàg. 11. La utilització de la llengua vulgar front a les llengües preferides en la cultura escrita, el llatí i l'àrab, es una novetat destacable.

<sup>113</sup> *Ibid.*, pàg. 11. La idea de la vulgarització del saber per Europa succeí després del IV Concili de Letran (1214). El desig de secularització s'amagava darrera la primera literatura culte en romanç, com la del mester de clerecia.

<sup>114</sup> *Ibid.*, pàg. 11.

<sup>115</sup> *Ibid.*, pàg. 11.

<sup>116</sup> *Ibid.*, pàg. 11. Malgrat l'elecció possible entre gallec, castellà, provençal, sabem que el castellà era generalment la llengua més utilitzada.

<sup>117</sup> *Ibid.*, pàg. 11. L. Fernández Fernández ens recorda que la cort d'Alfonso el Sabio era plurilingüe, i que en ella van treballar poetes que cultivaren varietat de llengües com fou la provençal.

<sup>118</sup> J. Montoya Martínez, *op.cit.*, pàg. 7. Jesús Montoya Martínez va exposar la hipòtesi en 1988 de què possiblement el monarca entra en contacte amb la llengua gallega durant la seva infància. On el rei fou cuidat per Garci Fernández de Villamayor i de la seva dona Mayor Arias, molt a prop de Burgos.

<sup>119</sup> M. López Serrano, *op.cit.*, pàg. 8. Va explicar en la seva obra que segurament l'elecció de la llengua gallega per a *Las Cantigas* era deguda a que la llengua castellana era massa clara, robusta, vigorosa i poc adequada per expressar els delicats sentiments que relataven *Las Cantigas* alhora de lloar a la Mare de Déu. Considera el gallec una llengua molt més dolça i flexible, apta per a poder expressar de la millor manera els miracles i les alabances a la Verge.

<sup>120</sup> I. Fernández Ordóñez, *op.cit.*, pàg. 11.

<sup>121</sup> *Ibid.*, pàg. 11. Vicenç Beltrán va exposar l'argument de què el gallec fou la llengua elegida per tractar els problemes de política interior, i el provençal quan el rei volia tractar amb les corts d'Europa.

<sup>122</sup> *Ibid.*, pàg. 11. Elvira Fidalgo facilita per primera vegada la comprensió dels textos a aquells que no estan familiaritzats amb el gallec medieval, i ens fa més fàcil la seva comparació entre *Las Cantigas* i la resta de corpus alfonsí.

<sup>123</sup> *Ibid.*, pàg. 11. Per tant, a part dels possibles motius personal en l'adopció del gallec per a *Las Cantigas* s'han de cercar possibles raons polítiques, ben paregudes a les que fa que el rei opti pel castellà en els textos en prosa.

<sup>124</sup> *Ibid.*, pàg. 11. *Las Cantigas* són testimoni de la voluntat integradora de la pluralitat lingüística des seus dominis, i la llengua gallega no pot ser considerada de forma marginal dins el projecte elaborat baix el programa cultural del monarca.

<sup>125</sup> *Ibid.*, pàg. 11. No s'ha localitzat altre autor medieval ni cap altre promotor regi equiparable en la labor constant que va dur a terme rei Alfonso el X el Sabio.

<sup>126</sup> *Ibid.*, pàg. 11. L. Fernández "inagotable sed de conocimiento, extraordinària intel·ligència y fe en el saber cómo fuerza transformadora de una sociedad dan testimonios muchos contemporáneos".

<sup>127</sup> *Ibid.*, pàg. 12. De la major part dels textos alfonsins no es conserva una sola versió, sino varies, i totes produïdes sota el seu mandat.

<sup>128</sup> *Ibid.*, pàg. 13. Són moltes les obres medievals que es conserven en varies versions, però no és freqüent que totes les versions hagin estat conseqüència d'un mateix autor i que aquest traslladés la seva inquietud perfeccionista a totes les seves creacions, com sí ho va fer el rei Alfonso X.

<sup>129</sup> Una autoria ja comentada, destacable a través dels textos i imatges, a més de la presència escrita al seu testament de la voluntat de ser acompanyat amb aquesta obra.

<sup>130</sup> *Ibid.*, pàg. 11.

<sup>131</sup> M<sup>a</sup> V. Chico Picaza, "El estilo pictórico del *Scriptorium* Alfonsí", Dins *Alfonso X el Sabio*, Editorial Regional de Murcia, Murcia, 2009, pàg.246.

<sup>132</sup> *Ibid.*, pàg. 246.

<sup>133</sup> L. Fernández Fernández, "Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio". Dins VIII Semana de Estudios Alfonsíes. Editorial Alcanate, Múrcia. 2013, pàg. 98. Quan parlem de *Códices*

---

*Historiados* fem referència als *Códice Rico* i *Códice de Florencia*. Aquest nomenclatura prové de l'estudiós Gonzalo Menéndez Pidal.

<sup>134</sup> M<sup>a</sup> V. Chico, "El estilo pictórico...", pàg. 246.

<sup>135</sup> A, García Cuadrado, *Las Cantigas: El Código de Florencia*, Murcia, Editorial Universidad de Murcia, 1993, pàg. 55. Amador de los Rios, defensa la incorporació d'artistes pròpiament italians a la cort del monarca castellà. Argument que gira entorn als fet històrics de la família dels Stauffen.

<sup>136</sup> M<sup>a</sup> V. Chico, "El estilo pictórico...", pàg. 247. Argument defensat per la semblança de corporeïtat que presenten les figures.

<sup>137</sup> *Ibid.*, pàg. 247. Segons el Marques de Valmar l'estil del tallers de Paris durant el segle XIII esta estès per tot Europa, i per tant era impossible que castellà fos una excepció. Afirmant una necessari i indubtable dependència en l'estil de Paris.

<sup>138</sup> A, García, *op.cit.*, pàg. 53. Justifica l'influència francesa a través de la semblança amb el dibuix, l'estil, els colors i la disposició ornamental. Ho compara amb obres com *Salterio de San Luis* i *Miracles de la Sainte Vierge de Gautier*. Malgrat la influència de l'escola de paris, ell defensa una execució per part de artistes espanyols i no francesos.

<sup>139</sup> M, López Serrano, *op.cit.*, pàg. 40. Proposa un allunyament de l'influència francesa conseqüència de la originalitat en les representacions narratives, essent el nombre de personatges més elevat que en les Bibles historiades franceses de finals del segle XIV. P.Durrieu "numerosos actores llenos de vida, de animación y de espíritu, con movimiento llenos de naturalidad y una preocupación por el detalle".

<sup>140</sup> M<sup>a</sup> V. Chico Picaza, "El estilo pictórico...", pàg. 247. Planteja l'evidència d'elements arqueològics locals que només podien haver estat obra d'artistes autòctons coneixedors de la realitat que els envoltava.

<sup>141</sup> A, García Cuadrado, *op.cit.*, pàg. 53. Una vegada feta la assimilació de les propostes, va defensar que els artistes haurien assimilat els continguts estilístic sense intenció de copiar-los.

<sup>142</sup> M<sup>a</sup> V. Chico Picaza, "El estilo pictórico...", pàg. 247. Recull les aportacions dels estudis fets durant el segle XIX per part dels tres autors Amador de los Rios, Marques de Valmar i Paul Durrieu.

<sup>143</sup> A, García Cuadrado, *op. Cit.*, pag. 55. La relació amb italià és present sobretot en el *Códice de Florencia* a través del modelat, relleu i ombrejat dels draps.

<sup>144</sup> M<sup>a</sup> V. Chico Picaza, "El estilo pictórico...", pàg. 247. El seu argument es basa en la comparació d'obres italianes com el còdex *Venandi cum Avibus* (1260).

<sup>145</sup> A, García Cuadrado, *op.cit.*, pàg. 54. La primera és resultat de les creacions dels escriptors monàstics-catedralicis de tendència francesa, amb paral·lelismes amb la pintura monumental de moment. La segona és fruit de la producció del taller de Alfonso X, allunyat de la tendència francesa i de la pintura monumental que predominada en el primer grup.

<sup>146</sup> M<sup>a</sup> V. Chico Picaza, "El estilo pictórico...", pàg. 247. Aquest argument queda recollit en un estudi annex a la seva tesis doctoral de 1949 "Las Cantigas de Santa María" dedicat al *Códice Rico*, a la edició facsimil publicat en 1979. També va insinuar de forma molt discreta una possible relació amb els tallers alemanys, però la manca de arguments sòlids han deixat en pausa aquesta hipòtesi.

<sup>147</sup> J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones científicas Instituto Diego Velázquez-Sección de Sevilla, 1949,pàg. 67. Defensa tres característiques en l'esquema compositiu de les pàgines de *Las Cantigas* que creu són exclusives d'aquest manuscrits. La primera es la orla que emmarca els compartiments de cada escena, la segona és una mena de targeta, escrita en números romans amb número de *cantiga*, en la part superior, i la tercera és la possibilitat de trobar una cartel·la a la part superior de la miniatura on s'explica l'escena en llengua gallega, amb tonalitats blaves i vermelles.

<sup>148</sup> A, García Cuadrado, *op.cit.*, pàg. 54. Baix el punt de vista de la estudiosa Amparo Garcia Cuadrado la persona que millor ha estudiar la filiació artística de la miniatura Alfonsí ha estat Ana Domínguez Bordona a través de l'obra Domínguez, A. "Filiación estilística de la miniatura alfonsí", XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1976, pàg.345-358.

<sup>149</sup> M<sup>a</sup> V. Chico Picaza, "El estilo pictórico...", pàg. 248. Ara exposa la relació amb un altre exemple del llibre De Balneis Puteolanis.

<sup>150</sup> *Ibid.*, pàg. 248. Ells també varen donar la seva opinió el respecte sense aportar grans novetats.

<sup>151</sup> J, Yarza Luaces, *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Madrid, Editorial Nausícaa, 2007, pàg. 41. "las condiciones de colaboración heterogénea que se dieron facilitaron la creación de un estilo alfonsí, que tomó prestado de lo musulmán, de lo francés, en menor medida, y de la tradición anterior hispana, hasta obtener una síntesis de profunda originalidad."

---

<sup>152</sup> M<sup>a</sup> V. Chico Picaza, “El estilo pictórico...”, pàg. 248. La influència italiana i francesa ha estat molt treballada, en canvi la anglesa pateix una manca de reflexió.

<sup>153</sup> *Ibid.*, pàg. 251.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pàg. 251.

<sup>155</sup> *Ibid.*, pàg. 253. Ja en aquest article del 2009 M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza va arribar a presentar tota una sèrie de característiques basades en: la figura i les seves proporcions molt concretes dins el marc de l’interior, el realisme del seus moviments quan era necessari suggerir-los, els tractament d’un fons blanc sobre el que destacava una harmonia cromàtica ben modelada per la llum i una valoració de l’espai buit. Totes aquestes característiques és van desenvolupar d’una forma més extensa en l’article de M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza. 2011. “Composició pictòrica i característiques del estilo”. Dins Alfonso X EL Sabio 1221-1284, Las Cantigas de Santa María, Vol. II, Edidotiral Colección Scriptorium. Madrid.411-442.

<sup>156</sup> M<sup>a</sup> V. Chico Picaza, “Composició pictòrica i característiques del estilo”, Dins Alfonso X EL Sabio 1221-1284, Las Cantigas de Santa María, Vol. II, Editorial Colección Scriptorium, Madrid, 2011, pàg. 411. L’autora posa en valor l’abandonament de la sumptuositat, classificant d’estil de “humilde”. Aquest fet no és degut a una manca de coneixements tècnics, si no més bé persegueix una intencionalitat, coincidint així amb la mateixa estètica literària, sent una opció estètica pròpia del *scriptorium* real ( més realista). Aquest allunyament de la sumptuositat fa alhora que s’allunyin *Las Cantigas* de l’estil que és donava en els escriptors contemporanis com els francesos o anglesos.

<sup>157</sup> *Ibid.*, pàg. 427. El fons d’or característic a la resta dels escriptori europeus contemporanis aquí no s’utilitza, excepte en les cantigas C.f.145r-3 i 4 on apareix representat Déu Pantocràtor al cel, i en la *cantiga* LXXX-2 en la que es representa la versió apòcrifa de la Nativitat. Així doncs s’utilitza el color daurat amb una funció ben diferent: per realçar els arcs de les arquitectures, o enriquir la vestimenta, com foren les capes, o bé a través de orfebreria al reliquiari entre d’altres exemples.

<sup>158</sup> *Ibid.*, pàg. 428. A través d’aquesta característica veu possibles relacions amb la miniatura bizantina, la islàmica, hi ha una molt concreta producció librari occidental destinada a les universitats, com fou per els que és donaren a París. Aquesta característica és ben comuna a tots els còdexs menys al *Códice de los Músicos*.

<sup>159</sup> *Ibid.*, pàg. 428

<sup>160</sup> *Ibid.*, pàg. 428. És representa una mare desesperada que és dirigeix a la Verge perquè li retorni el seu fill viu, en la vinyeta 3, i aquest apareix ressuscitat a la vinyeta 4, baix un arc en la següent vinyeta; el mateix arc que li havia estat reservat en la vinyeta anterior ara es troba buit.

<sup>161</sup> *Ibid.*, pàg.428. Aquest concepte presentaria tres tipus de llum diferenciats, segons M<sup>a</sup> Victoria Chico. La primera, seria un llum de color or, entesa com a un llum transparent, que gracies a ella es fan perceptibles les formes que sense ella no és veurien; i el color no es més que el reflexa d’aquesta llum sobre la superfície de les coses. La segona és el *lumen* transparent que viatja per l’espai representat per el fons blanc (que es el cas del nostre còdex). I finalment, la tercera és aquella manifestació de la llum que és fa visible al reflectir-se sobre les superfícies i al il·luminar els personatges i les coses.

<sup>162</sup> *Ibid.*, pàg. 428. Segons M<sup>a</sup> Victoria Chico, aquesta variació tonal i magnífic efecte lumínic és resultat d’una gran habilitat tècnica basada en la successió de capes.

<sup>163</sup> *Ibid.*, pàg. 428. “Así en consecuencia las masas cromáticas resultan muy armónicas”.

<sup>164</sup> *Ibid.*, pàg. 428. Una sumptuositat que és veu representada a través de motius florals i geomètrics.

<sup>165</sup> *Ibid.*, pàg. 429. Aquesta aporta un interessant concepte de moviment i il·lusió de perspectiva.

<sup>166</sup> *Ibid.*, pàg. 429. Un realisme magnífic resultat d’una gran sistematització, que només ha pogut ser alterada per la participació de diferents mans.

<sup>167</sup> *Ibid.*, pàg. 430. Localitzem altres exemples d’aquesta accentuació del color on apareixen un exercit de musulmans en les cantigas LXXXIX, CLXV I CLXIX, o bé per esclaus en la CLXXXV i CLXXXII.

<sup>168</sup> M<sup>a</sup> V. Chico Picaza, “El estilo pictórico...”, pàg. 252. Tornant a l’article de 2009 de M<sup>a</sup> Victoria Chico s’exposa la següents proporcions d’una manera molt clara. “La medición de las figuras del Códice Rico y de Florencia arroja los siguientes datos: la altura de la figura de pie es de 5,4-5,5 cm y tiene una proporción de 6,5-6,7 cabezas, siendo la oscilación mínima en número de casos. La anchura de hombros es de más o menos 1,1 cm, i de caderas de más o menos 1,5-1,8 cm dependiendo de la caída de los ropajes. Estas proporciones originan un tipo de figura un tanto fuerte y recia, no especialmente esbelta, que en su mínima oscilación a lo largo de la obra va siendo más achaparrada, de tronco más largo y piernas más corta a medida que avanzamos en las páginas, tal y cómo señalo G. Menéndez Pidal. En relación

---

con la postura, la figura sentada en silla es una cabeza menor que la figura de pie y una cabeza más que la figura arrodillada. Y ésta, a su vez, es una cabeza más alta que la figura sentada en el suelo.

<sup>169</sup> M<sup>a</sup> V. Chico Picaza, “Composición pictórica y características...”, pàg. 430. El primeres estudis de les proporcions foren de la mà de Menéndez Pidal en 1962. Menéndez Pidal va plantejar la hipòtesi de (1962) que les variacions en les proporcions de les figures eren resultat de l’existència de tres mestres diferenciats en la creació de les miniatures. Per tant un primer mestre fins les cantigas XX, llavors passariem a un segon que treballarien fins la CXXXXVIII, i després d’aquesta ja la resta seria obra del tercer mestre. Però M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza és mostra en desacord.

<sup>170</sup> *Ibid.*, pàg. 430. Un exemple clar és la *cantiga* LXXXXVIII, f.143r-4, figura 9.

<sup>171</sup> *Ibid.*, pàg. 430. Panofsky va considerar dos sistemes de proporcions en l’Edat Mitja. El primer anomenat “esquemàtic” de Villard D’Honnencourt, el segon “antropomètric” que tindria el seu origen en el món clàssic i que persisteix a Bizanci. Per tant l’autora una vegada més, estableix una relació amb l’estil bizantí.

<sup>172</sup> *Ibid.*, pàg. 430. L’autora defensa un allunyament de l’estilització elegant que és donà en els tallers francesos, anglesos i alemanys. Per contra proposa una major relació amb el tractament que és donà en la miniatura del sud d’Italià i la islàmica.

<sup>173</sup> *Ibid.*, pàg. 431. L’anàlisi de les mesures presenta dificultats degut a la vestiment i la varietat de plànols en que són presentades les figures.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pàg. 431. L’autora remarca la importància dels escorços que presenten un moviment de caire serpentinat, mostra de la qualitat tècnica dels artistes. Malgrat no siguin els més abundants.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pàg. 431. En aquesta *cantiga* s’exposa el joc de la pilota.

<sup>176</sup> *Ibid.*, pàg. 431. Es tracta d’una tècnica que explicita la jerarquia o el protagonisme, molt comú en les *cantigas* de loor, a l’hora de lloar a la Verge.

<sup>177</sup> *Ibid.*, pàg.432. Aquest tipus de representació és més freqüent en les *cantigas* narratives, pel seu contingut descriptiu.

<sup>178</sup> *Ibid.*, pàg. 432. Respecte a aquest tema, la estudiosa M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza arriba a atribuir diferenciacions dintre de les pròpies *cantigas*. Així doncs, la frontalitat és més acusada i freqüent en les *cantigas de loor*, i en canvi la insinuació de moviment presenta menor incidència. Aquest fet està condicionat per el tractament de temes abstractes en aquestes *cantigas*.

<sup>179</sup> *Ibid.*, pàg. 432. També podem trobar un altre tipus de gestualitat no tan freqüent, com a la *cantiga* CXXXII-2, on s’aprecia un personatge molt enfadat, o bé en la XVII-2 on s’expressa dolor físic. També la curiositat de les LXV-12 o CXIX-6 es remarca amb un arquejat en les celles i front arruat. L’objectiu és expressar el sentiment a través d’aquest còdex.

<sup>180</sup> *Ibid.*, pàg.433. Lo correcte és representat amb harmonia, proporció i de forma pausada. En canvi, lo erroni i reprovable és expressat a través de la inestabilitat o l’exageració.

<sup>181</sup> *Ibid.*, pàg.433. També podem veure en la *cantiga* CIX, f. 167v-1 i 2 i CXIX, f. 169v-3, la violència de l’atac d’uns diables a uns personatges.

<sup>182</sup> *Ibid.*, pàg.433. S’ha representat a una sotmesa a una intervenció quirúrgica contra la seva pròpia voluntat.

<sup>183</sup> *Ibid.*, pàg.433.

<sup>184</sup> *Ibid.*, pàg.433. Un exemple *cantiga* CXXXV, f.191r.

<sup>185</sup> *Ibid.*, pàg.433. *Cantiga* LXXVI, f. 113r-3.

<sup>186</sup> *Ibid.*, pàg.433. *Cantiga* C, f.145 (fig.11).

<sup>187</sup> *Ibid.*, pàg.433. S’entén com a concepte d’escenografia aquelles escenes que estan emmarcades per petites referències arquitectòniques convencionals, en les que és presenten els personatges amb o sense valor significant. Repetint-se de forma monòtona.

<sup>188</sup> *Ibid.*,pàg.433. Els escenaris responen exclusivament a la lògica dramàtica dels miracles. L’il·luminador els introdueix basant-se en les referències textuais, aquest fet implica que s’hagin de dissenyar un o varis escenaris segons sigui necessari.

<sup>189</sup> *Ibid.*, pàg. 435.

<sup>190</sup> *Ibid.*, pàg. 435.

<sup>191</sup> *Ibid.*, pàg. 435. Normalment l’arc més gran acull el protagonista. Malgrat aquestes generalitats, el fet pot ser variable.

<sup>192</sup> *Ibid.*,pàg. 437. Segons Panofsky aquest tipus de representació presenta el que ell diu perspectiva analítica i enumerativa. On les architectures es converteixen en maquetes vistes des de l’exterior, amb la possibilitat de poder contemplar el que succeeix en el seu interior.

---

<sup>193</sup> *Ibid.*, pàg. 439-442.

<sup>194</sup> *Ibid.*, pàg.439. Aquests paisatges són més abundants en les *cantigas* narratives, i molt més puntuals en les *cantigas de loor*. Un exemple puntual localitzat en el segons tipus de *cantiga* és troba en l'Anunciació als pastors o bé en les distintes representacions de crucifixions.

<sup>195</sup> *Ibid.*, pàg. 439. *Cantiga* CXXXVIII, f. 194r-5.

<sup>196</sup> *Ibid.*, pàg. 439. *Cantiga* XXXII-2 l'horitzó és representat a través d'una franja de terreny regular situat en la part baixa de la vinyeta.

<sup>197</sup> *Ibid.*, pàg. 439. Conjunt integrat per 121 composicions amb representacions d'un gran valor arqueològic. En aquest paisatges urbanístics, el pintor va voler plasmar les característiques més sobresortints de cada emplaçament. Localitzem la ciutat de Segovia representada amb el seu aqüeducte, la ciutat de Elche mitjançant les palmeres, i Mallorca juntament amb el seu port.

<sup>198</sup> *Ibid.*, pàg. 439. Aquest posicionament privilegiat del l'espectador fa que pugui observar el grau de detallisme que apareix en aquest escenaris.

<sup>199</sup> *Ibid.*, pàg. 440. Aquests presenten un conjunt de 52 escenografies. La majoria apareixen en les *cantigas* decennals de *loor*.

<sup>200</sup> *Ibid.*, pàg. 440. Apareix una divisió semicircular on és veu una diferenciació entre la zona superior identificada amb el cel, i una zona inferior que representa el nivell terrenal.

<sup>201</sup> *Ibid.*, pàg. 440. Recordem que ja hem parlat de la frontalitat com a característica dels protagonistes i grans personalitats. En aquest cas és tracta de Déu, Jesucrist, la Verge, els sants, àngels i els justs.

<sup>202</sup> *Ibid.*, pàg. 442.

<sup>203</sup> *Ibid.*, pàg. 442. Aquesta mateixa distinció en la iconografia, es pot extrapolar en la diferenciació dels poetes en la seva escriptura. Utilitzen el temps present per els poemes de *loor* amb l'expressió "Ser", i per les *cantigas narratives* és serveixen del preterit imperfecte "estar".

<sup>204</sup> M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza, 2012. "Praxis y realidad en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María", Dins Codex Aquilarensis, Madrid. 2012. Pàg. 149. Per tant els il·luminadors no assumiran els repertoris legítims pels teòlegs i introduiran nous repertoris iconogràfics.

<sup>205</sup> *Ibid.*, pàg. 149.

<sup>206</sup> *Ibid.*, pàg. 149. El poeta facilita la font d'extraordinària creativitat literària i marca la pauta, a l'il·luminador qui segueix les directrius acomodant els continguts literaris en formes i extensions sobre un format de pàgina molt estret. Generalment vinyetes de 6 a 12 que cobreix tota una pàgina.

<sup>207</sup> *Ibid.*, pàg. 149.

<sup>208</sup> *Ibid.*, pàg. 151. Els artistes fusionen text i imatge, al igual que retrat i història, icona i narració.

<sup>209</sup> *Ibid.*, pàg. 150. Des del segle IV una carta al prefecte Olimpodoro, de san Nilo del Sinai aconsella a aquest un doble model visual alhora de decorar l'interior d'una església en construcció. Per una banda, l'escenificació d'una selecció d'episodis concrets de la vida de Crist, i per altra banda una simple creu. Així, la simple creu seria una imatge per a creure, i la plasmació de tota la selecció d'episodis seria creure mitjançant les imatges.

<sup>210</sup> *Ibid.*, pàg. 150. Per tant, en relació al contingut exposat i en la nota anterior podríem resumir l'art figuratiu cristià com "Imágenes para creer. Creer con imágenes".

<sup>211</sup> *Ibid.*, pàg. 151. L'art figuratiu bizantí reflexa a la perfecció la seva pròpia tradició literària, distingint clarament la *Ethopoia* i la *Ekphrasis*. L'*Ethopoia* era l'expressió dels continguts dogmàtics mitjançant de paraules i sentiments, i l'*Ekphrasis* era la descripció de la manera més explícita possible de narracions. En la història de la imatge bizantina l'*eikos* o *imago* sempre precedia en temps i importància a la història.

<sup>212</sup> *Ibid.*, pàg. 151. L'autora cita l'obra d'Elisa Ruiz "El vuelo de la mente en el siglo XV" Madrid, 2012, pàg.14-26. On s'explica la importància del canvi progressiu que es produí en la Baixa Edat Mitja en el procés de lectura. Dels llibres escoltats a través de la boca d'un lector a llibres llegits individualment. Aquest fet, va conduir a distints graus d'aproximació a la lectura que podrien conduir al lector a una immersió profunda.

<sup>213</sup> *Ibid.*, pàg. 153. El còdex va ser concebut per un ús personal del monarca i dels seus familiar més pròxims. Directament relacionat amb la transformació progressiva que s'estava produint en aquells moment, lluny d'una lectura superficial o informativa.

<sup>214</sup> *Ibid.*, pàg. 154. La situació que presenta el *Códice Rico* en quan a les representacions iconogràfiques són transferibles al *Códice de Florencia*. Per tant a les edicions Històriades.

- 
- <sup>215</sup> M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza, "Composició pictòrica en la miniatura...", pàg. 154.
- <sup>216</sup> *Ibid.*, pàg. 154. La *Rethorica ad Herennium* "recordamos con facilidad las cosas cuando son reales; del mismo modo no es difícil recordar las imágenes cuando se trata de invención siempre que hayan sido delineadas con cuidado. Esto será esencial para recordarlas".
- <sup>217</sup> *Ibid.*, pàg. 154. La mentalitat conceptual medieval entenia que "veure" era "comprendre".
- <sup>218</sup> *Ibid.*, pàg. 154.
- <sup>219</sup> *Ibid.*, pàg. 155. La retòrica clàssica del discurs poètic de *Las Cantigas* intercala una lloança cada deu poemes narratius. Aquest organització ens permet aproximar-nos als alts continguts abstractes i a la il·lustració de les històries de Fe.
- <sup>220</sup> *Ibid.*, pàg. 156. Per tant les dues tipologies de cantigas s'encarreguen de mostrar els dos tipus de representació figurada debatudes en el cristianisme des del seus orígens: de la imatge a la història en imatges".
- <sup>221</sup> *Ibid.*, pàg. 159. Aquesta característica romp amb el desig d'homogeneïtzar i equilibrar l'obra alfonsina i, concretament, la paginació del còdex.
- <sup>222</sup> *Ibid.*, pàg. 159. Aquestes sempre dividies en sis o dotze vinyetes, independentment de l'extensió del poema
- <sup>223</sup> *Ibid.*, pàg. 159.
- <sup>224</sup> *Ibid.*, pàg. 159. S'allunya de la fidelitat respecta a la seva font textual, però ho fa a favor d'una major claredat expositiva.
- <sup>225</sup> *Ibid.*, pàg. 160. Es tracta d'una història que narra les bondats d'un valent comte D. García, qui mai va acceptar negociar amb els musulmans i sempre acudia a batallar contra ells. En un ocasió, es dirigí a San Esteban de Gormaz contra els homes de Almanzor. El protagonista s'aturava en contra de l'opinió del seu escuder a resar a la Verge en cada església que trobava pel camí. Quan va arribar a Gormaz la batalla ja havia finalitzat, però fou felicitat per la valentia que havia demostrat, deduint que algú havia aparegut en el seu lloc salvant el seu honor. Per Maria havia obrat un miracle.
- <sup>226</sup> *Ibid.*, pàg. 160. L'artista sintetitza la detallada llista de virtuts del personatge en tan sols la primer vinyeta. Llavors totes les aturades que fa el personatge per resar són resumides en una segona vinyeta, en la qual subdivideix de forma hàbil el seu espai en dos escenaris juxtaposats (interior i exterior), explicitant així l'acció dramàtica. Llavors anteposa la suplantació miraculosa de D. García en la batalla, incorporant en la vinyeta 3 i 4 el que el poema narra al final. De manera que la vinyeta 5 presenta la història que hauria de ser narrada en la vinyeta 3. Finalment la vinyeta 6 conclou amb una ofrena a la Verge tal i como relata el text.
- <sup>227</sup> *Ibid.*, pàg. 160. Sovint l'artista introdueix una realitat que li és més o manco familiar. Així l'autora ens explica "el miniaturista inventa imágenes en unos casos e incorpora con versimo más información que la que el texto proporciona en otros casos, convirtiéndose en cierto modo en un *atrezzista* que se siente legitimado para crear ambientes lo más explícitos posibles."
- <sup>228</sup> *Ibid.*, pàg. 161.
- <sup>229</sup> *Ibid.*, pàg. 162. La història conta com un monjo devot a la Verge dorm un llarg somni de tres-cents anys, al despertar descobreix un gran portals que mai havia vist. El pintor plasma el temps transcorregut en el somni a través de la diferenciació formal entre l'arc de mig punt i l'arc apuntat amb un bell gablet. I per tant l'evolució que s'havia produït en l'arquitectura entre el moment del romànic i el gòtic *rayonnat*.
- <sup>230</sup> *Ibid.*, pàg. 162. Un home penedit dels seus pecats decideix expiar-los fundant un monestir, però mor abans de què les obres estiguin acabades. El dimoni reclama la seva ànima i gràcies a la intercepció de la Verge ho eviten.
- <sup>231</sup> *Ibid.*, pàg. 162. En el poema no es descriu allò que es troba representat en la miniatura. En el text localitzam la següent narració "pensó que un monasterio haría con buena claustra, Iglesia y cementerio". A partir d'aquí el miniaturista es fa servir de la seva imaginació per tal de poder representar amb claredat el text.
- <sup>232</sup> *Ibid.*, pàg. 163. La *cantiga* ens narra la història d'un musulmà que guardava a casa amb tot el seu respecte i entre les teles d'or, una icona de la MaredeDéu que li corresponia com a botí de guerra. Ens diu el poema que meditava davant d'ella i no podia creure que Déu hagués pogut tancar-se en un cos de dona. Davant el seu dubte, del pits de Maria sortí llet.
- <sup>233</sup> *Ibid.*, pàg. 163.
- <sup>234</sup> *Ibid.*, pàg. 163. Aquesta llibertat en la representació de les imatges es donaran sobretot en les *cantigas* narratives degut al temes exposats. Les variables extensions dels textos fan fer malabarismes als miniatures a l'hora de complir amb els marcs establerts.
- <sup>235</sup> *Ibid.*, pàg. 157. "Creen con imagenes": en l'art cristià primer fou la *imago* i llavors la *història*.

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, pàg. 157. La bibliografia que tracta aquesta tema és extensa, destacam els estudis de C, Fernández-Ladreda, A, Dominguez Rodríguez i A. Franco Mata.

<sup>237</sup> *Ibid.*, pàg. 157. En cada història es menciona algunes vegades l'anada a un santuari per demanar o agrair un favor, altres vegades la possibilitat de rebre ajuda i la necessitat de donar gràcies per la seva ajuda sense fer referència al dit santuari.

<sup>238</sup> *Ibid.*, pàg. 158. Les icones pintades sobre fusta apareixen en les cantigas IX, XXIV i XLVI. En la cantiga CLXXXI la imatge de la Marede Déu es troba en un estendard i davant la seva imatge els musulmans fugen de la batalla. En les cantigas XXIV, XXXVIII, XLII i CXXXVII els retrats de la Marede Déu amb l'Infant són esculpits en una porta d'església o pòrtic.

<sup>239</sup> *Ibid.*, pàg. 158. Aquest tipus d'imatges s'ha interpretat sota el concepte de "creer con imágenes", on la imatge s'encarrega d'explicar amb la major claredat possible la narració. Creure i entendre a través de la imatge.

<sup>240</sup> *Ibid.*, pàg. 159. Exemple en la cantiga CLXVIII.

<sup>241</sup> *Ibid.*, pàg. 158. 48 de les 180 cantigas narratives, la imatge de Maria sobre l'altar no només apareix en la darrera vinyeta d'agraïment sinó que es reproduïx en diverses de les vinyetes de la mateixa pàgina.

<sup>242</sup> *Ibid.*, pàg. 158. En tot cas, independent de la posició en què es situï la representació iconogràfica de Maria. Ella escolta les peticions, actua en favor d'aquells que creuen en ella, i sobretot rep l'agraïment per l'ajuda donada.

<sup>243</sup> *Ibid.*, pàg. 158. El fet de l'aparició de Maria en les accions dramàtiques, juntament amb els mortals, fa que la poguem considerar com un actor més de l'acció dramàtica.

<sup>244</sup> *Ibid.*, pàg. 158.

<sup>245</sup> *Ibid.*, pàg. 158. En la cantiga CXLVIII, es narra com Maria va fer un miracle, sanant del foc de san Marcial els malalts vinguts des de la església de Paris per suplicar la seva curació.

<sup>246</sup> *Ibid.*, pàg. 158. Son nombrosos els casos en que es dona una doble aparició de la Verge no només en una mateixa vinyeta si no en varies en la mateixa pagina. Com són les cantigas XCI, CXI, CXXXII, CI, CXV, CVLVII, CLXVIII.

<sup>247</sup> R. Sánchez Ameijeiras, "Como a Virgen Santa paresceu, paresçia: Las empresas marianas alfonsies i la teoria neoplatónica de la imagen sagrada", Dins Catàleg de l'exposició *Alfonso X el Sabio*, Editorial Regional de Murcia, Murcia, 2009, pàg. 357. La traducció del text a imatges es resol convertint a la primera persona del poema en la anàfora visual de la triple representació del monarca agenollat, que com a trobador/predicador assenyala a Santa Maria.

<sup>248</sup> *Ibid.*, pàg. 358. Maria coronada, sosté amb la ma dreta una fruita, una flor o un orbe, i recolza sobre el genoll esquerre l'infant, assegut, també coronat, amb un llibre o un orbe a la ma dreta.

<sup>249</sup> *Ibid.*, pàg. 360. Aquest to rosat és un símbol de la bellesa mariana de la cort alfonsina.

<sup>250</sup> *Ibid.*, pàg. 362. La imatge de la Verge Maria que va aparèixer en una de les pilastres del sepulcre buit de la Mare de Déu. Aquestes columnes varen donar lloc a la imatge mariana damunt una pilastra i posteriorment ocupant llocs que amb anterioritat eren lloc de Crist, com és el cas dels mainells de les portalades monumentals dels temples.

<sup>251</sup> *Ibid.*, pàg. 364. A la cantiga 306 és conta com Santa Maria va convertir de manera miraculosa a un heretge romà que no creia en la seva virginitat. Una Anunciació pintada en la paret de Sant Joan de Letran va fer que el seu cinturó caigués i el seu ventre es desinflàs.

<sup>252</sup> *Ibid.*, pàg. 365. Quan obrim el segon volum del *Códice de las Historias*, trobam l'encarnació visual de les portes del cel. Obrint el llibre s'obren les portes del cel.

<sup>253</sup> *Ibid.*, pàg. 163.

<sup>254</sup> *Ibid.*, pàg. 163. Aquestes representacions solen aparèixer acompanyades pel propi monarca i la seva cort, como a protagonistes directe de la oració mariana. La aparició casi sistemàtica del rei en aquestes miniatures posa en relleu la finalitat d'ús personal del còdex així com l'orgull del promotor. Però també es un recurs que permet al miniaturista completar la il·luminació en el casos de ser poemes especialment breus.

<sup>255</sup> *Ibid.*, pàg. 163.

<sup>256</sup> *Ibid.*, pàg. 215. Solo fuiste, Señora/ Virgen y compañera./ Solo fuiste, Señora/ Cuando a Gabriel creíste,/ Y sin par compañera/ Cuando a Dios concebiste/ Y de esta manera/ Destruiste al demonio. Sola.../ Sola fuiste, Señora/ En la virginidad,/ Y sin par compañera/ En tener castidad;/ Y de esta manera/ Yace el demonio en prisión. Sola.../ Sola fuiste, Señora/ En ser de Dios Madre,/ Y sin par compañera/ Siendo él Hijo y Padre;/ Y de esta manera/ Yace el demonio en ataduras. Sola.../ Sola fuiste, Señora/ Dada a valernos,/ Y sin par compañera/ En quitar nuestras faltas/ Y por esta manera/ Yace el demonio en pajas. Sola.../ Sola fuiste, señora,/ En ser de Dios ama/ Y sin par compañera/ En valer a quien te llama,/ Y por esta manera/ Yace el demonio en el fango. Sola.../

<sup>257</sup> *Ibid.*, pàg. 216

<sup>258</sup> *Ibid.*, pàg. 216. El fet de què fos triomfadora de la mort del dimoni es particularment important, ja que es va repetint al final de cada estrofa i a més apareix en tres de les sis miniatures que ho il·lustren.

<sup>259</sup> *Ibid.*, pàg. 216. Les obres mariològiques de sant Bernart i sant Bonaventura foren font d'inspiració per a les *cantigas*, però no foren les úniques, se li haurien de sumar molts altres autors contemporanis a aquest textos.

<sup>260</sup> *Ibid.*, pàg. 216. “Sola fuiste, Señora, en ser de Dios Madre, y sin par compañera siendo el Hijo y Padre...”

<sup>261</sup> *Ibid.*, pàg. 217. Segons Maria M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza, les distintes tipologies d'arcs que emmarquen els personatges i l'arc d'origen pagà que emmarca el dimoni, així com la cúpula que apareix sobre aquest, obri la possibilitat de veure en aquestes diferències una intencionalitat. Utilitzant l'arc apuntant gòtic per els personatges principals i relegant l'ús de l'arc per emmarcar la figura del dimoni.

<sup>262</sup> *Ibid.*, pàg. 216. dos arcs apuntats per a Crist i la Verge, més un tercer arc amb en forma de mitra (mitraic) mitra que queda reservat per al dimoni.

<sup>263</sup> *Ibid.*, pàg. 216. Maria apareix asseguda i vestida amb la seva túnica blava i abrigo vermell.

<sup>264</sup> *Ibid.*, pàg. 217. Beneït amb la seva mà dreta i sostenint amb la esquerra el llibre tancat.

<sup>265</sup> *Ibid.*, pàg. 217.

<sup>266</sup> *Ibid.*, pàg. 217.

<sup>267</sup> *Ibid.*, pàg. 217. Aquest mateix intercanvi de mirades ajuda a l'enteniment d'aquest concepte tant complex i espiritual, també es converteix en còmplice quant al venciment sobre el Dimoni, que es enganyat i vençut per la Verge.

<sup>268</sup> *Ibid.*, pàg. 218. Des de l'aparició del concepte de “Trinitat” en el Concili de Nicea al 325, com expressió de Déu Triple i Un, la seva representació iconogràfica en l'art cristià ha estat molt variada i mai plenament satisfactòria, degut a la gran complexitat del propi dogma i a la importància dintre de la religió cristiana. El repertori abraça des de simples símbols geomètrics com el cercle, el triangle o el trèvol, etc. a imatges trifacials de clara inspiració pagana o composicions antropomorfs de distint signe i organització. Cal destacar la Trinitat, en la que les Tres persones apareixen representades iguals, o l'anomenat *Trono de Gracia* on el Pare sostenia al Crist crucificat, o si no al Crist mort sobre els seus genolls. Per altra banda, l'associació de la Verge a la iconografia trinitària, com *Templum Trinitatis*, es coneixia des de l'Alt Edat Mitja. El millor exemple el localitzem a *Quinidad del Officium Trinitatis* de Winchester obra realitzada entre 1023 i 1035: figura el Pare amb el seu Infant al costat, també la Marede Déu amb el seu infant als genolls i amb l'Esperit Sant en forma de colom sobre el seu cap. També trobem altres exemples com *l'Árbol de Jessé trinitaris* amb la Verge.

<sup>269</sup> *Ibid.*, pàg. 217. M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza ens explica, a través dels estudis de Kirschbaum i els seus col·laboradors, de l'existència d'exemples d'iconografia trinitària en els que no apareixen representats l'Esperit Sant o bé el Pare, però als que a pesar de ser iconogràficament incomplets la intenció es representar a la trinitat en el seu conjunt. Un exemple: La Trinitat de la *Biblia de San Benigne* de Dijon del segle XII, on no apareix la Tercera persona.

<sup>270</sup> *Ibid.*, pàg. 219. Aquesta representació respon al model de *Paternitas*, semblant a la dels timpans romànics de l'església de San Nicolas de Tudela (Navarra), però en aquest cas s'ha invertit els pare de la Segona Persona Trinitària.

<sup>271</sup> *Ibid.*, pàg. 219. Generalment els personatges del Pare i Esperit Sant són els dos personatges més difícils d'apropar al lector.

<sup>272</sup> *Ibid.*, pàg. 217. M<sup>a</sup> Victoria Chico Picaza, utilitza l'adjectiu “mariolàtrica” per parla de la trinitat amb la Verge associada a ella.

<sup>273</sup> *Ibid.*, pàg. 219. La representació de la Verge Nina asseguda als genolls del Pare.

<sup>274</sup> *Ibid.*, pàg. 219. El seu origen literari es situa en la *Patrística* la literatura litúrgica medieval, molt antes de que Dante la poses en boca de San Bernart o que Chaucer la utilitza als seus *Contes de Canterbury*.

<sup>275</sup> *Ibid.*, pàg. 219. Un exemple d'aquesta iconografia de Verge Nina la trobam al timpà de la Catedral de Lleó.

<sup>276</sup> Ana Domínguez Rodríguez “*Compassio y Co-redemptio* en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final” *Archivo Español de Arte*, LXXI-281 (1998), PP.17-35. Representació de la crucifixió en la *cantiga* L.

<sup>277</sup> *Ibid.*, pàg. 121.

<sup>278</sup> *Ibid.*, pàg. 18. La iconografia cristiana medieval d'Occident va de l'art del segle XIII, en l'època clàssica del Gòtic on es presenta amb serenitat i preocupació per el dogma, que parla sobre tot de la intel·ligència i la fe, fins un art tardo-gòtic més sensual i narratiu, que insisteix en el dramatisme, dirigit a la sensibilitat religiosa de l'espectador.

<sup>279</sup> *Ibid.*, pàg. 18. El fet de no haver trobat comparacions possibles d'aquesta mateixa tipologia fa pensar que *Las Cantigas* constitueixen un fet aïllat.



---

<sup>280</sup> *Ibid.*, pàg. 19. Aquesta tipologia segueix l'himne religiós que tantes vegades ha estat cantant *Stabat Mater Dolorosa*. El *stabat* llatí significa estar en peu, erigida, única posició acord amb la dignitat de Maria, representant la contenció i la serenitat pròpia de l'art del segle XIII.

<sup>281</sup> *Ibid.*, pàg. 19. L'obra *Salteri de Blanca de Castella*, datat al 1230, es recull l'exemple més pròxim al Judici Final de *las Cantigas*.

<sup>282</sup> *Ibid.*, pàg. 19. L'obra de *Salteri de Blanca de Castella* completa la Crucifixió i el Davallament, on als costats apareixen l'església i la Sinagoga, com a resultat d'una llarga tradició intel·lectual i simbòlica.

<sup>283</sup> *Ibid.*, pàg. 19. Argument exposat per Emile Mâle.

<sup>284</sup> *Ibid.*, pàg. 19. El sentiment de dolor sofert per Maria juntament el de Crist durant la Passió serà entès com a *compassió Mariae*. Sorgirà així una nova tipològica iconogràfica: la *imago pietatis*.

<sup>285</sup> *Ibid.*, pàg. 22. A la pintura del Mestre de Flémalle (Robert Campin) de la Crucifixió del Museu de Berlín trobam al peu de la crucifixió a Sant Joan, les tres Maries i la Verge agenollada i abraçada a la creu.

<sup>286</sup> *Ibid.*, pàg. 22. *Les Hores de Rohan* (ms. lat. 9471, f.135, París, Bibliothèque Nationale). Al peu de la creu apareix la Maredeu desmaiada i sostinguda per Sant Joan. Es tracta d'una obra mestre del expressionisme gòtic.

<sup>287</sup> *Ibid.*, pàg. 22. El *Llibre d'Hores del Cavaller Rollin* data de 1475-85, per tant, es posterior en el temps al *Códice Rico*. Malgrat la diferència cronològica les similituds iconogràfiques són majors que amb les anteriors obres comentades. La Verge apareix ajupida al terra, abraçada a la creu nua clavada en la terra, constituint una *Arma Christi* més.

<sup>288</sup> *Ibid.*, pàg. 22. Després del Concili de Trento es mantén, amb poques excepcions, a la Verge en peu juntament a la creu; serà Magdalena qui vegem en ocasions ajupida i abraçada a la Creu.

<sup>289</sup> *Ibid.*, pàg. 22. Un exemple d'aquest sentiment de *compassio Mariae* el podem trobar en el *Davallament* de Van der Weyden del Museu del Prado, datat de 1430-1432.

<sup>290</sup> *Ibid.*, pàg. 23. Per a Wilmart és durant el segle XII quan es dona aquest canvi d'actitud, en canvi per Émile Mâle fou al segle XIII. Nosaltres seguirem l'afirmació d'Ana Domínguez, qui es mostra a favor de Wilmart.

<sup>291</sup> *Ibid.*, pàg. 23

<sup>292</sup> *Ibid.*, pàg. 23. "tuvo una agonía en espíritu mayor de la que puede significar cualquier sufrimiento físico".

<sup>293</sup> *Ibid.*, pàg. 23. Erinaldo de Chartres en el tractat *De laudibus Beate Mariae Virginis* aplica per primera vegada la teologia de la Redempció entesa com a juxtaposició de passió i compassió.

<sup>294</sup> *Ibid.*, pàg. 23.

<sup>295</sup> *Ibid.*, pàg. 23. La profecia de Simeón: y una espada atravesará tu alma .. (Lucas, 2, 35).

<sup>296</sup> *Ibid.*, pàg. 23.

<sup>297</sup> *Ibid.*, pàg. 23.

<sup>298</sup> *Ibid.*, pàg. 23. Sant Bonaventura descriu a Maria com a la dona forta del llibre dels Proverbis. Compara a la Verge, amb figures heroiques de Judith, o Abraham.

<sup>299</sup> *Ibid.*, pàg. 24. Encara que existeixen representacions primerenques de la Verge desmaiada, és en la iconografia de la *Stabat Mater* on predominarà.

<sup>300</sup> *Ibid.*, pàg. 24. Sant Bonaventura quan explica que la Verge es transforma en una quasi igual que Crist segueix a *Hug de San Víctor*, dient que el poder de l'amor transforma a l'amant en una imatge de l'estimat.

<sup>301</sup> *Ibid.*, pàg. 24. El Judici Final que trobam representat en el gòtic segueix la visió de San Mateu, és una nova alternativa al Crist del Judici Final que sorgí durant el Romànic.

<sup>302</sup> *Ibid.*, pàg. 24. En els judicis finals del gòtic el Jutge ja no es representa amb majestàtic i terrible, ara és un jutge més humà.

<sup>303</sup> *Ibid.*, pàg. 24. Evangeli de Sant Mateu capítols XXIV i XXV.

<sup>304</sup> *Ibid.*, pàg. 24. Els passatges bíblics interpretats pels teòlegs i enriquits per la imaginació popular van donar lloc a escenes del Judici Final que ornamenten quasi totes les catedrals del segle XIII.

<sup>305</sup> *Ibid.*, pàg. 24. Els primers tantejos es van donar en les grans portades del Camí de Santiago, com al timpà de la portada central de Santa Fe de Conques, de la catedral de Beaulieu, i el Pòrtic de la Gloria, passant llavors al Nord de Franca a la regió de l'Île de France. Als edificis del Camí de Santiago es podem observar algunes de les escenes que compondran el nou Judici Final. Crist mostrant les seves ferides, àngels que porten els instruments de la Passió, el pes de les animes, la separació de benaurats i condemnats, el paradís i l'infern.

<sup>306</sup> *Ibid.*, pàg. 24. Quan ens referim a interceptors fem al·lusió a la Verge i Sant Joan.

---

<sup>307</sup> *Ibid.*, pàg. 29. A partir d'aquí el model irradiarà àmpliament, arribant a representar-se fins el segle XVIII. Es reflectirà tant en la miniatura com en la pintura monumental.

<sup>308</sup> *Ibid.*, pàg. 29. Aquesta tipologia iconogràfica de Maria troba el seu origen en *Homer: En la Iliada Hécuba*, per tal de convèncer al seu fill Héctor de que no vagui a combatre contra *Aquiles* li ensenya el pit amb que el va alimentar quan era infant, mentre que el seu pare, el vell *Príam*, s'arranca els cabells i vestits.

<sup>309</sup> *Ibid.*, pàg. 30. La iconografia particular de *Las Cantigas* es difondrà a partir del segle XIV i en el segle XV, arribant a diverses variants.

<sup>310</sup> *Ibid.*, pàg. 30. "Speculum Humanae Slavationis" consten tres personatges: la Verge que mostra el seu pit nu al Pare, Crist que senyala les seves ferides al Jutge, i el Jutge que és el Pare.

<sup>311</sup> *Ibid.*, pàg. 34. "Speculum Humanae Salvationis" és un gran poema llatí de la baixa edat mitja, de la Germania meridional, on es narra des del pecat original fins la redempció. En aquest relat la vida de la Verge rep quasi igual d'atenció com la de Crist, i el seu paper com interceptora pren protagonisme. Durant molt de temps es va atribuir l'origen del text al dominic, però avui dia s'ha plantejat la hipòtesi de una creació franciscana.

<sup>312</sup> *Ibid.*, pàg. 34. Un document de l'any 1279 anomenat *memoriale secretum*, conservat en el Vaticà, recull l'informe realitzat per el llegat papal, on el bisbe Pietro de Rieti, enviat a Castella per el Papa Nicolu III per investigar una sèrie de queixes fetes contra el rei Alfonso X pels dos exiliats, l'arquebisbe Gonzalo García de Compostela i el bisbe Martín Fernández de León. Les queixes expressen una enorme agressivitat contra el rei Savi, la majoria fan referència a les càrreges econòmiques imposades. Però també hi ha crítiques al intervencionisme regi en les eleccions episcopals. També s'al·ludeix a l'acusació de un *novum ordinem seu religionem* establert per el rei.

<sup>313</sup> *Ibid.*, pàg. 35. Les Catedrals de Burgos i Lleó van ser construïdes sota el patronatge del monarca Alfonso X, encara que al seu testament va oblidar-se per complet d'aquestes construccions i va ordenar esser enterrat en les catedrals construïdes sobres les antigues mesquites de Murcia i Sevilla.

<sup>314</sup> *Ibid.*, pàg. 35.

<sup>315</sup> R. Sánchez Ameijeiras, *Op. cit.*, pàg. 365. Sans figuras las de la Virgen mandaba fazer muit'apostas e flemosas, e fazia-as vestir de mui ricos panos d'ouro".

<sup>316</sup> *Ibid.*, pàg. 365. Totes aquestes imatges repeteixen un patró fisiognòmic de la Verge, comú a les il·lustracions dels còdex: la seva cabellera es morena els ulls obscurs i la seva pell entre blanca i rosada. Un exemple a la *cantiga* 164.

## 6. Il·lustracions

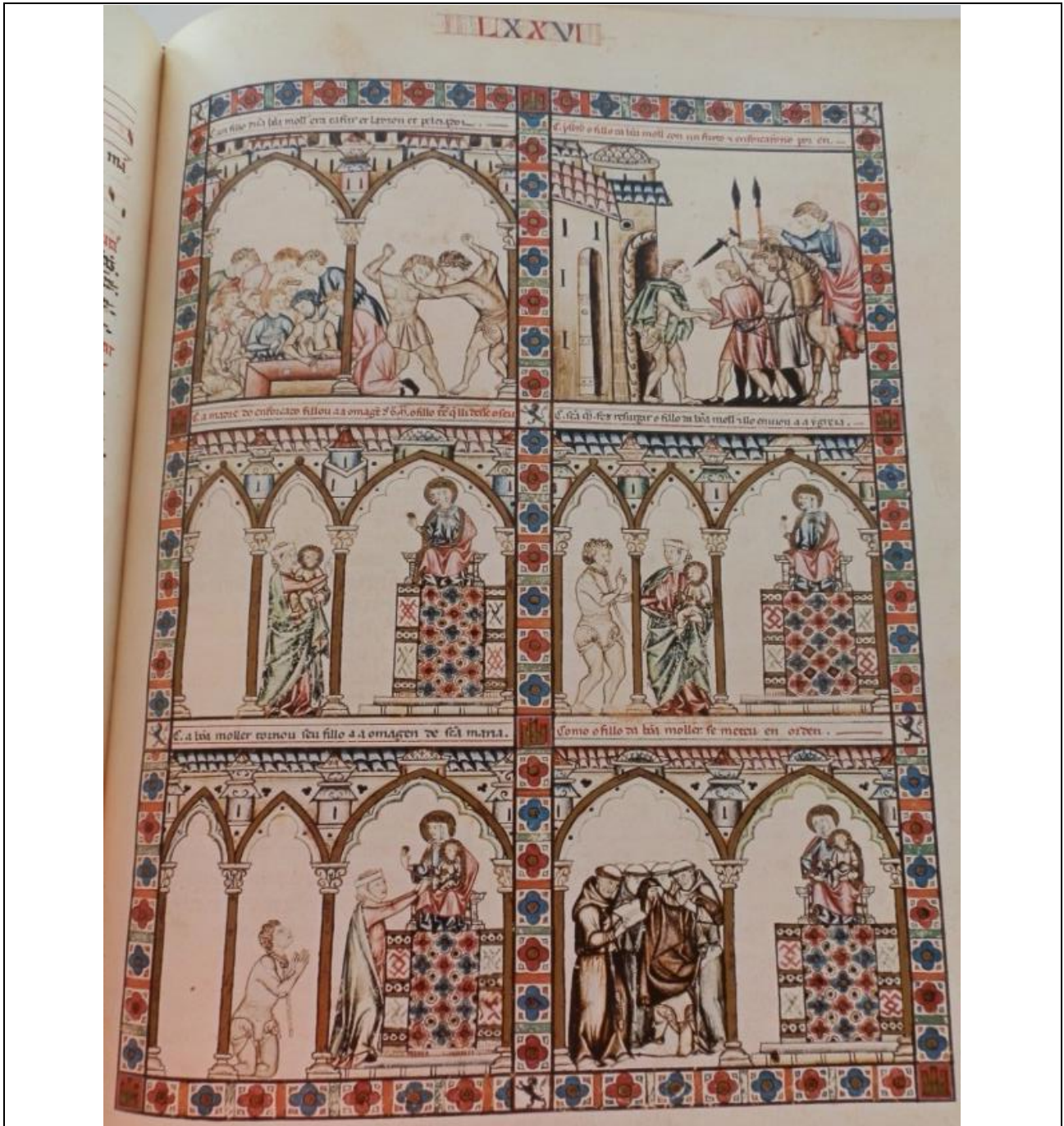


Fig. 1: Cantiga LXXVI. El buit és utilitzat per expressar la partida o absència del personatge, casella 3.



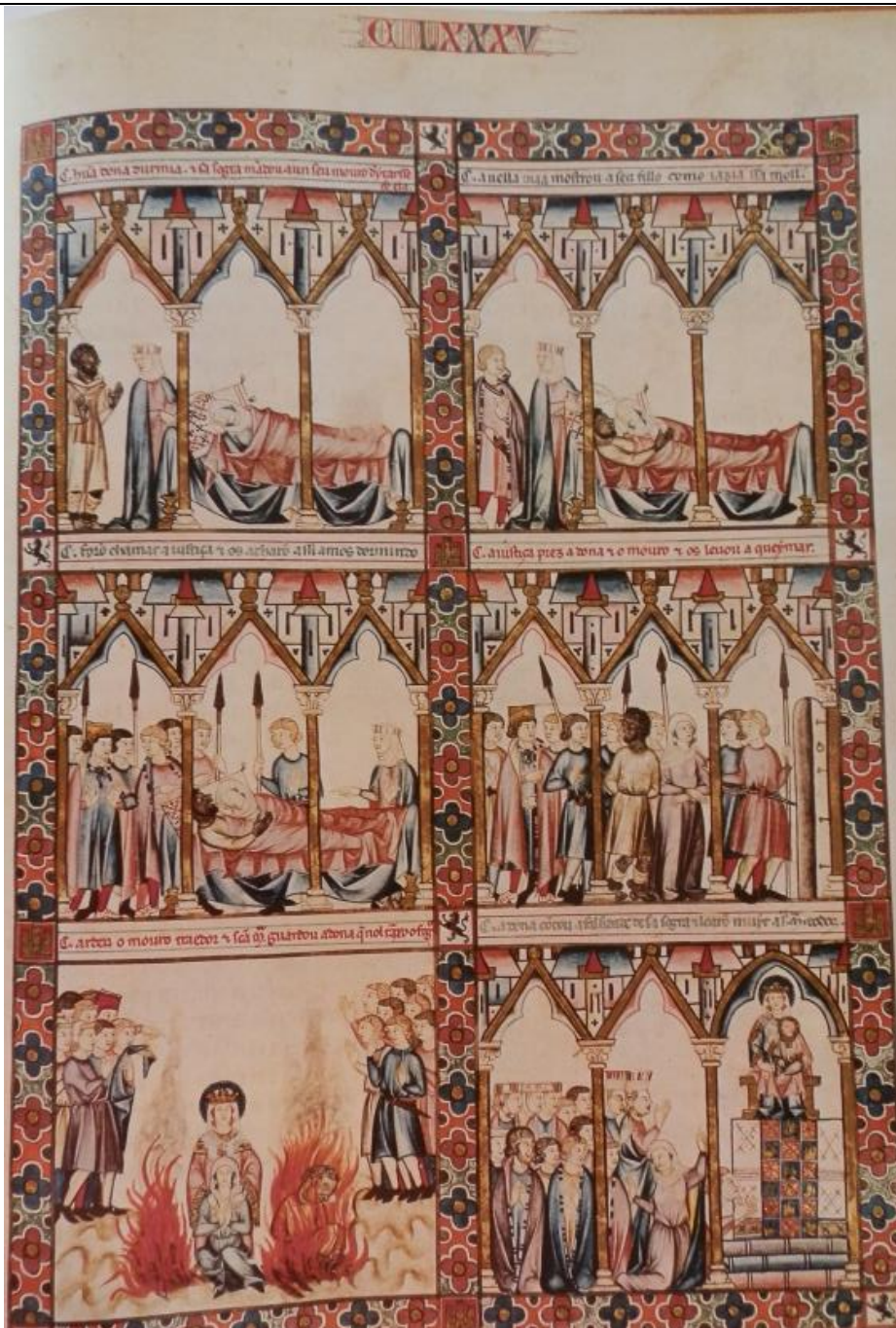


Fig. 2: Cantiga CLXXXV. En la representació de la figura humana prima la intenció de representar-la amb el màxim realisme possible, en aquest cas el miniaturista aplica una tonalitat obscura a la pell del personatge localitzat en la casella 1, 2, 3 i 4.

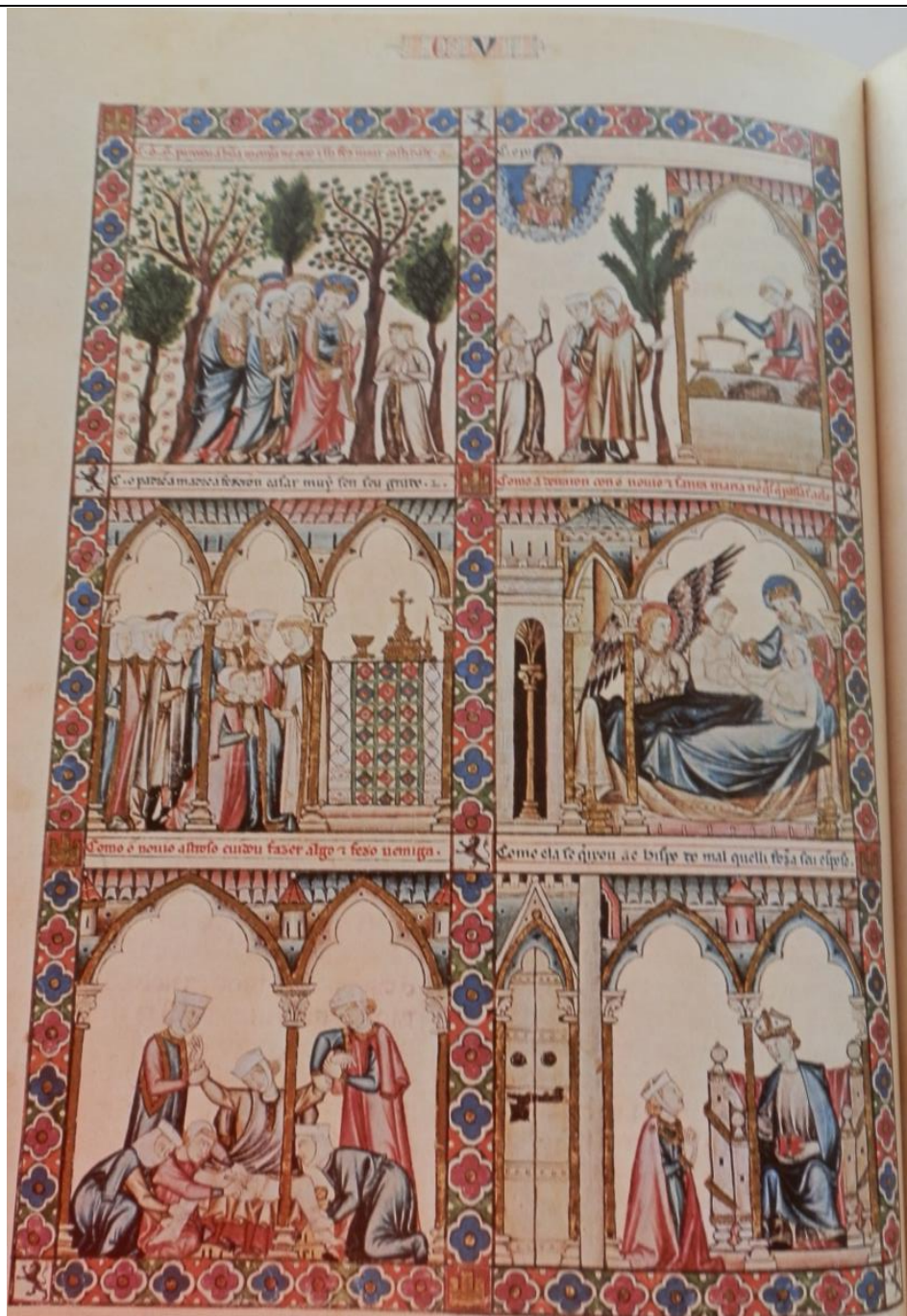


Fig. 3: Cantiga CV. La gestualitat és un recurs clau per a l'expressió. En aquest cas, es representa a una persona sotmesa a una intervenció quirúrgica contra la seva pròpia voluntat.



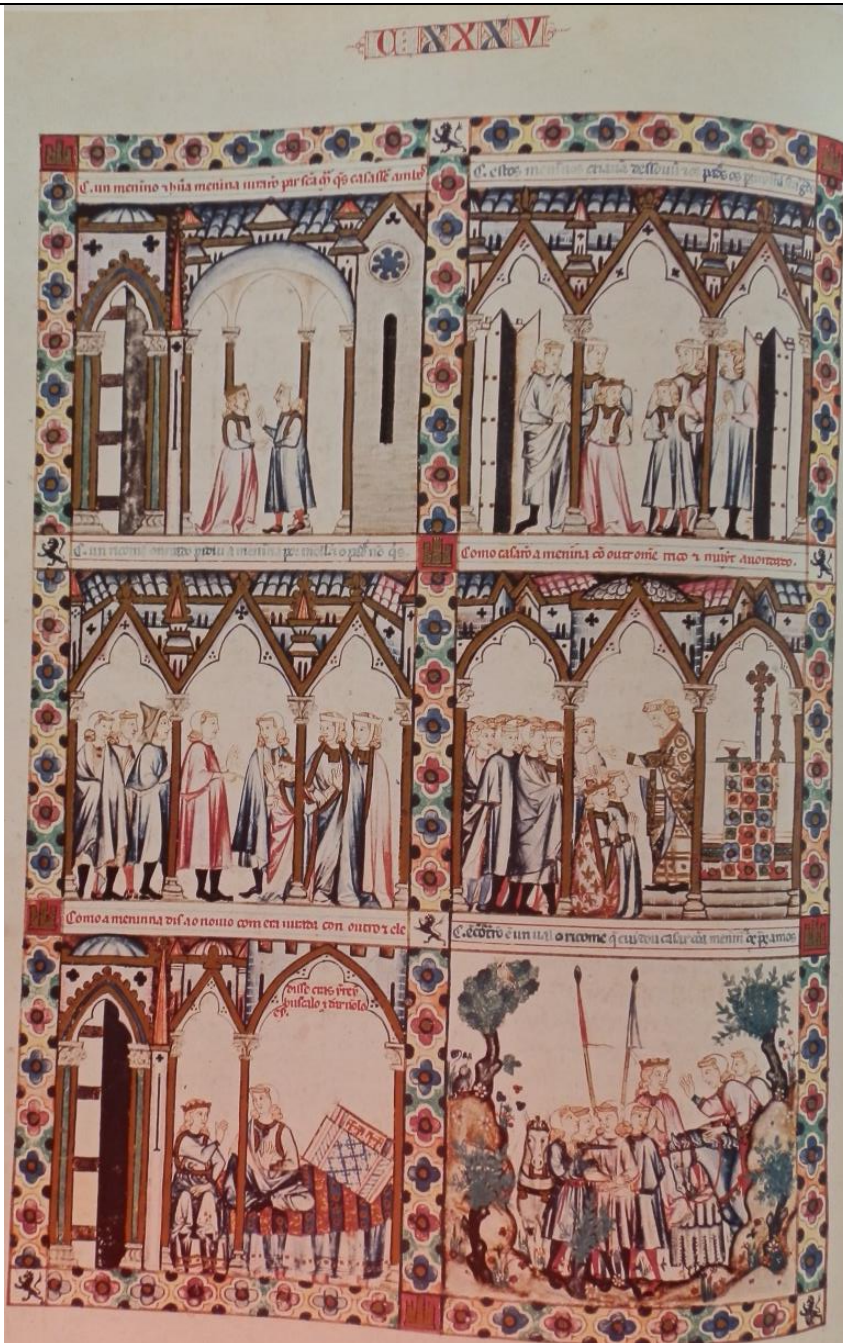


Fig. 4: Cantiga CXXIV. La importància de la gestualitat de les mans, és un recurs utilitzat per expressar acceptació o refús, indicar qualche tipus d'ordre o bé suggerir el moviment a seguir, amb una referència teatral relativa a l'escena que seguirà.





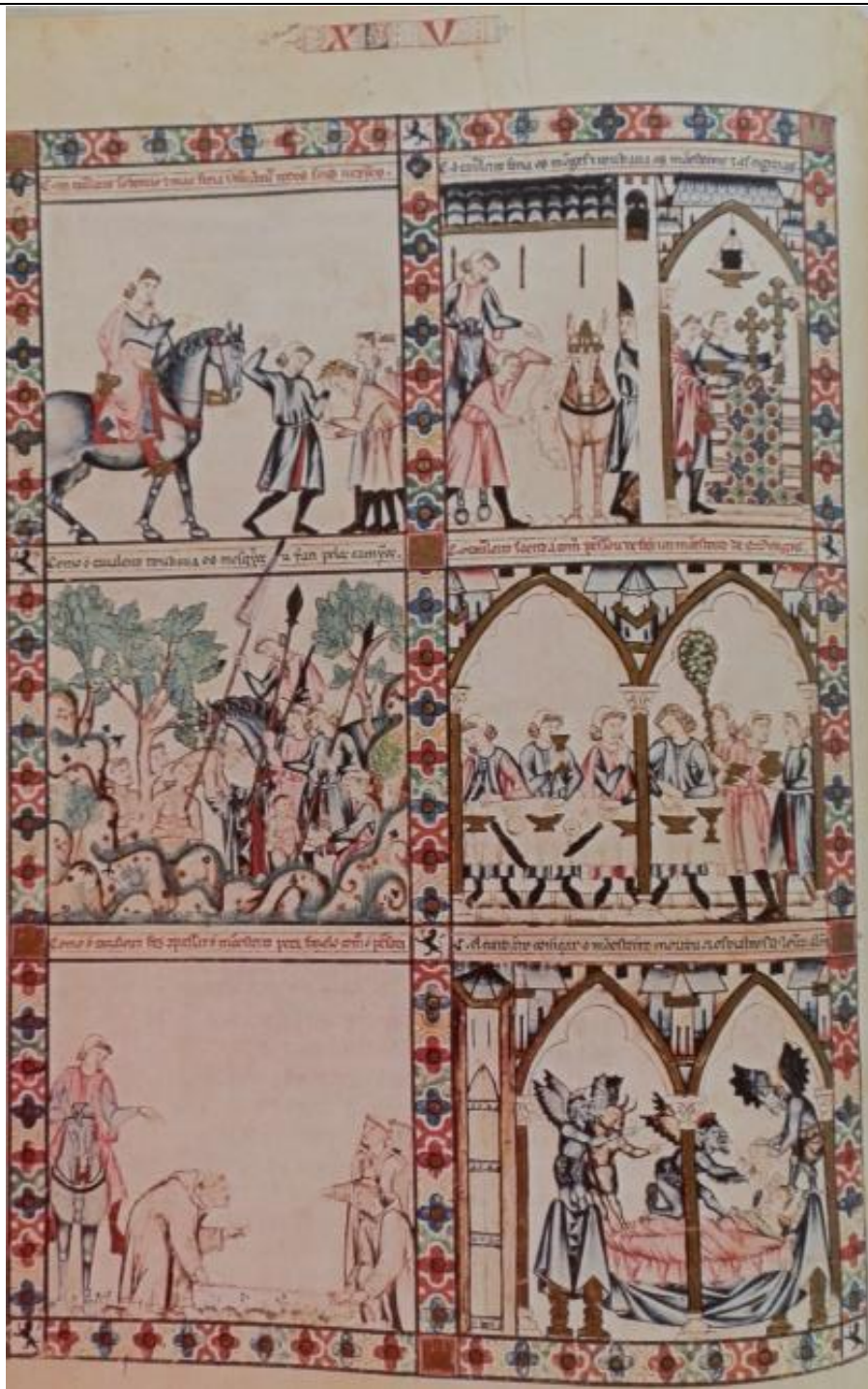


Fig. 6: Cantiga XLV. Recurs d'adaptabilitat del text-imatge. Per il·lustrar la fundació del monestir que és narra a la cantiga, el miniaturista posa en escena el moment en què el promotor a cavall presència com uns monjos estableixen i mesuren els límits de la fundació. Cap d'aquestes detalls s'esmenten al poema.



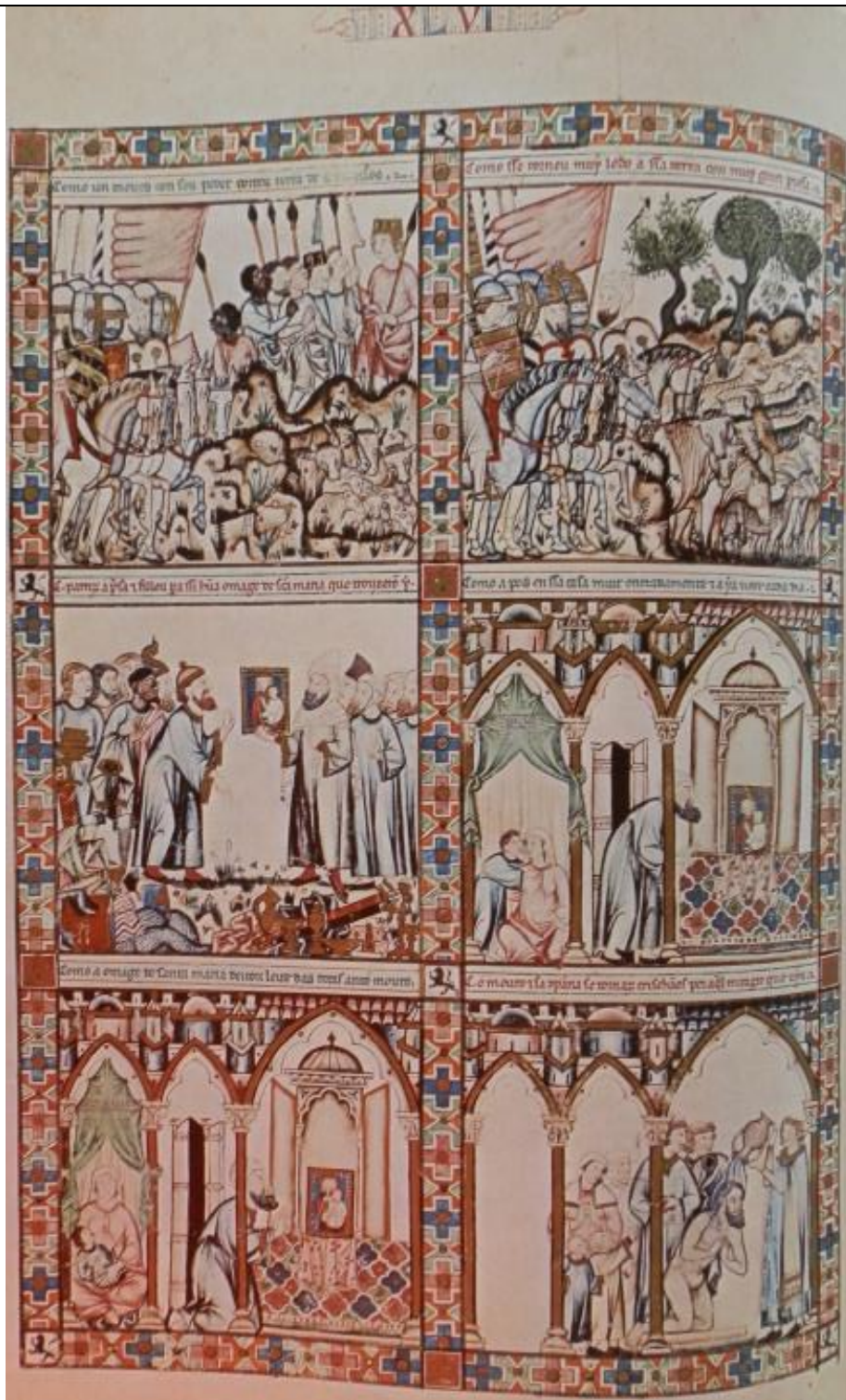


Fig. 7: Cantiga XLVI. Imatge de Culte. La MaredeDéu és representada com una icona pintada sobre fusta. En aquest episodi s'atribueixen poders miraculosos a la figura mariana.



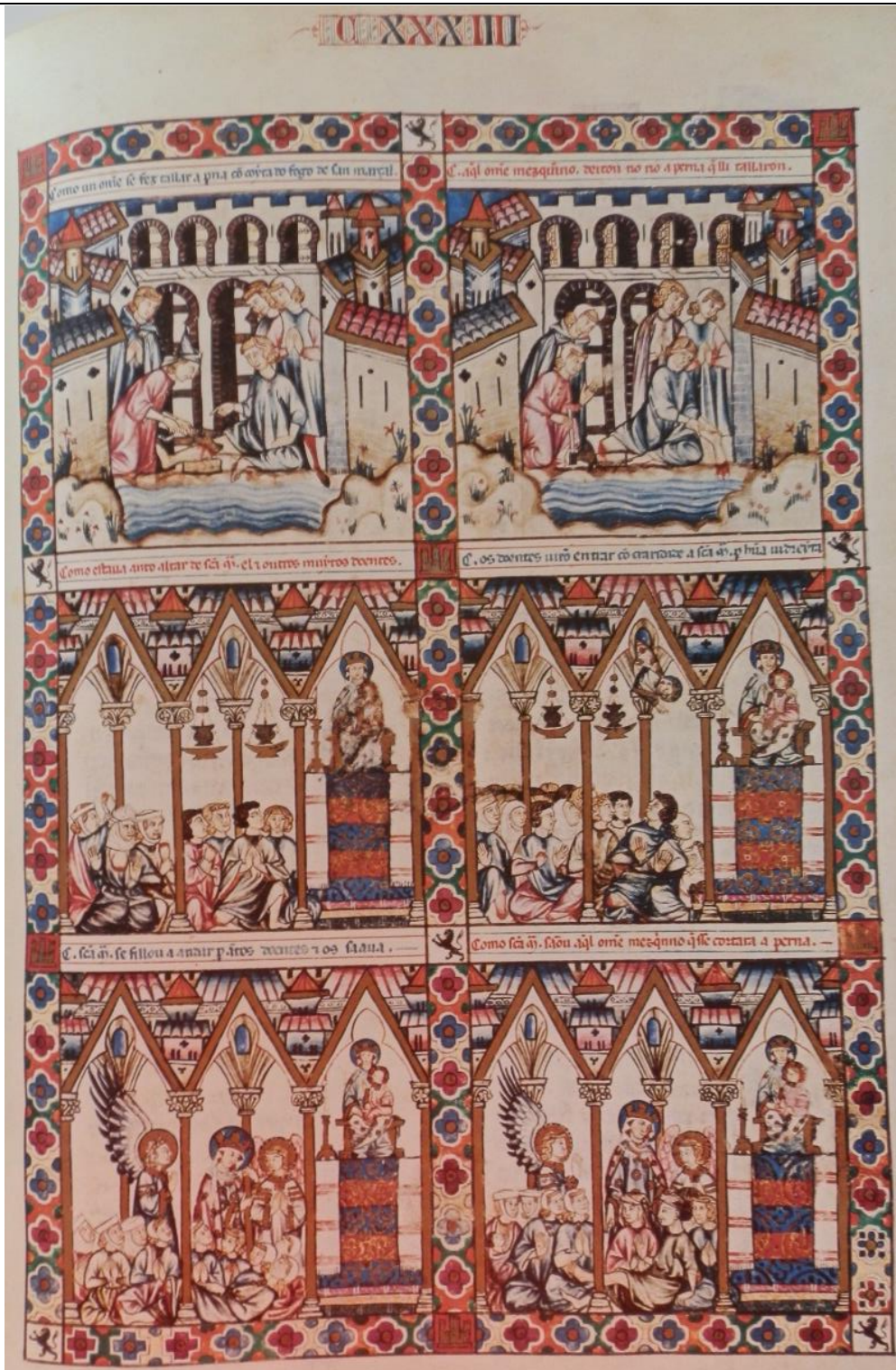


Fig. 8: Cantiga CXXIII. Duplicació de l'aparició de la MaredeDéu en persona i com figura de culte sobre l'altar. En la casella 5 i 6 ella realitza el miracle, i llavors apareix representada com a icona.



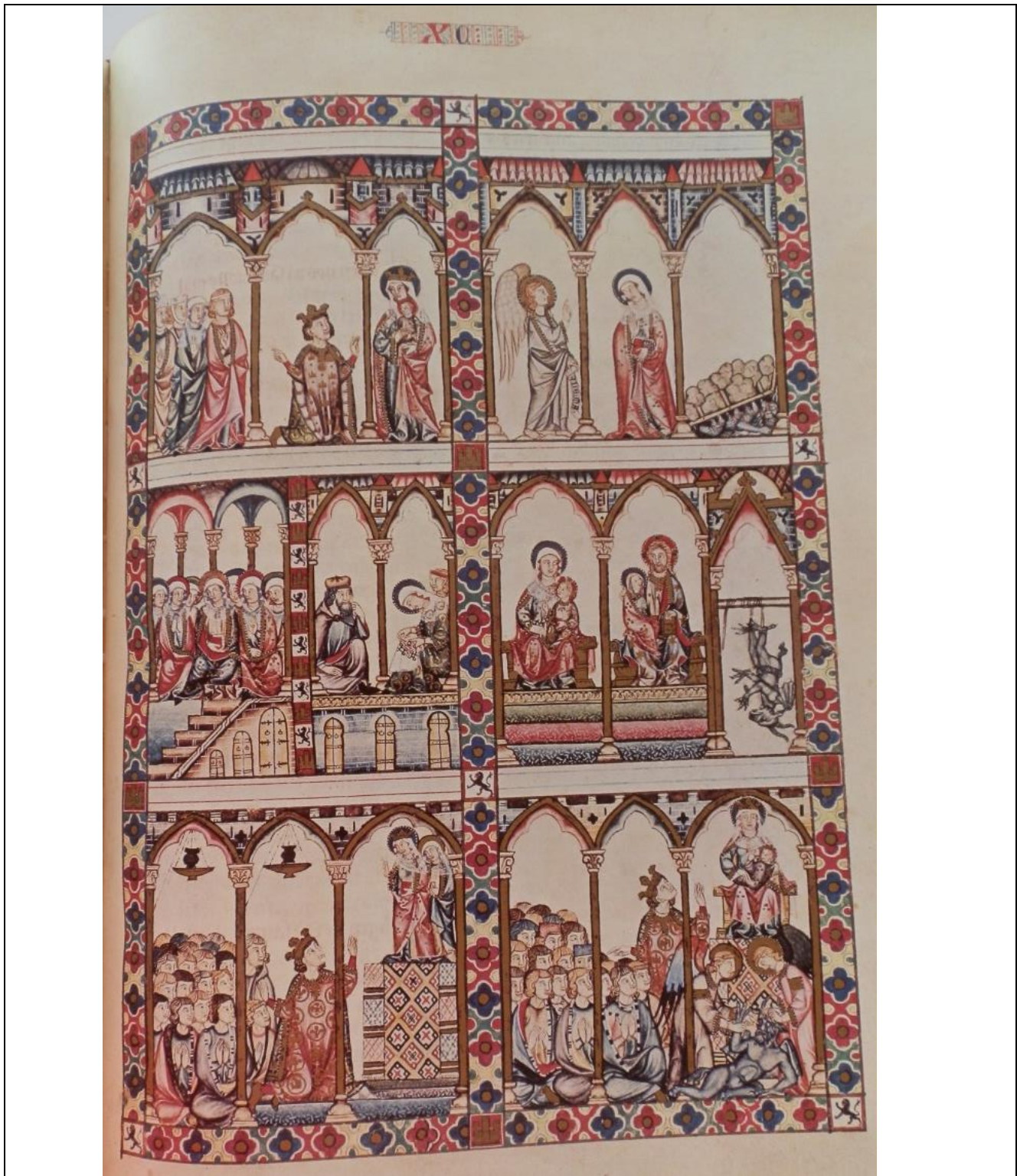


Fig. 9: Cantiga XC. Creació d'una nova iconografia de la Trinitat Binaria. On s'exalta el personatge de Maria com a filla del seu propi fill.



Fig. 10: Cantiga L. Corredempció de Maria al Judici Final. El rei Alfonso X apareix representat intervenint com a trobador-sacerdot, davant la Marededeu i Crist, predicant com un intermediari entre la divinitat i els fidels, prescindint del clero.



## 6.1 Procedència de les il·lustracions

Fig. 1: VV. AA. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.* Edilán. Madrid. 1979. Cantiga LXXVI

Fig. 2: VV. AA. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.* Edilán. Madrid. 1979. Cantiga CLXXXV

Fig. 3: VV. AA. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.* Edilán. Madrid. 1979. Cantiga CV

Fig. 4: VV. AA. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.* Edilán. Madrid. 1979. Cantiga CXXXV

Fig. 5: VV. AA. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.* Edilán. Madrid. 1979. Cantiga CVII

Fig. 6: VV. AA. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.* Edilán. Madrid. 1979. Cantiga XLV

Fig. 7: VV. AA. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.* Edilán. Madrid. 1979. Cantiga XLVI

Fig. 8: VV. AA. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.* Edilán. Madrid. 1979. Cantiga CXXXIII

Fig. 9: VV. AA. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.* Edilán. Madrid. 1979. Cantiga XC

Fig. 10: VV. AA. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial.* Edilán. Madrid. 1979. Cantiga L

## 7. Bibliografía

- CHICO PICAZA, M<sup>a</sup> Victoria. 1983. “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. 215-223.

2009. “El estilo pictórico del *Scriptorium* Alfonsí”. Dins Catàleg de l'exposició *Alfonso X el Sabio*. Editorial Regional de Murcia. Murcia. 246-255.

2011. “Composición pictórica i características del estilo”. Dins *Alfonso X EL Sabio 1221-1284, Las Cantigas de Santa María, Vol. II*. Editorial Colección Scriptorium. Madrid. 411-442.

2012. “Praxis y realidad en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María”. *Codex Aquilarensis* 28. 2012. 149-168.

2012-2013. “Composición pictórica en la miniatura del Códice Rico de las Cantigas de Santa María”. Dins *VIII Semana de Estudios Alfonsíes*. Editorial Alcanate. Murcia. 161-189.

- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana. 1998. “*Compassio* y *Co-redemptio* en las Cantigas de Santa María. Crucifixión y Juicio Final”. *Archivo Español de Arte* LXXI-281.17-35.

- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura. 2011. “El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”. Dins *Alfonso X el Sabio 1221-1284, Las Cantigas de Santa María Vol.II*. Editorial Colección Scriptorium. Madrid. 2011. 43-78.

2012-2013. “Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio”. Dins *VIII Semana de Estudios Alfonsíes*. Editorial Alcanate. Murcia. 79-115.

- FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ, Inés. 2011. “Las cantigas de Santa María en el marco de las producciones alfonsíes: semejanzas y diferencias”. Dins *Alfonso X el Sabio 1221-1284, Las Cantigas de Santa María Vol.II*. Editorial Colección Scriptorium. Madrid. 2011. 5-15.

- GARCÍA CUADRADO, Amparo. 1993. *Las Cantigas: El Códice de Florencia*. Editorial Universidad de Murcia. Murcia.

- GUERRERO LOVILLO, Jesús. 1949. *Las Cantigas, estudio arqueológico de sus miniaturas i arqueología*, Editorial Consejo Superior de Investigaciones científica Instituto Diego Velázquez- Sección de Sevilla. Madrid.

- LÓPEZ SERRANO, Matilde. 1987. *Cantigas de Santa Maria de Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla*. Editorial Patrimonio Nacional. Madrid.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús. 1988. *Alfonso X el Sabio, Cantigas*. Editorial Cátedra Letras Hispánicas. Madrid.
- SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío. 2009. “*Como a Virgen Santa paresceu, paresçia*: Las empresas marianas alfonsíes i la teoría neoplatónica de la imagen sagrada”. Dins Catàleg de l'exposició *Alfonso X el Sabio*. Editorial Regional de Murcia. Murcia. 357-365.
- VV. AA. 1979. *Cantigas de Santa Maria. Ed. Facsímil del Códice T. I. 1 de la Biblioteca de San Lorenzo del Escorial*. Editorial Edilán. Madrid.
- YARZA LUACES, Joaquin. 2007. *La miniatura medieval en la Península Ibérica*. Editorial Nausícaa, Madrid.

