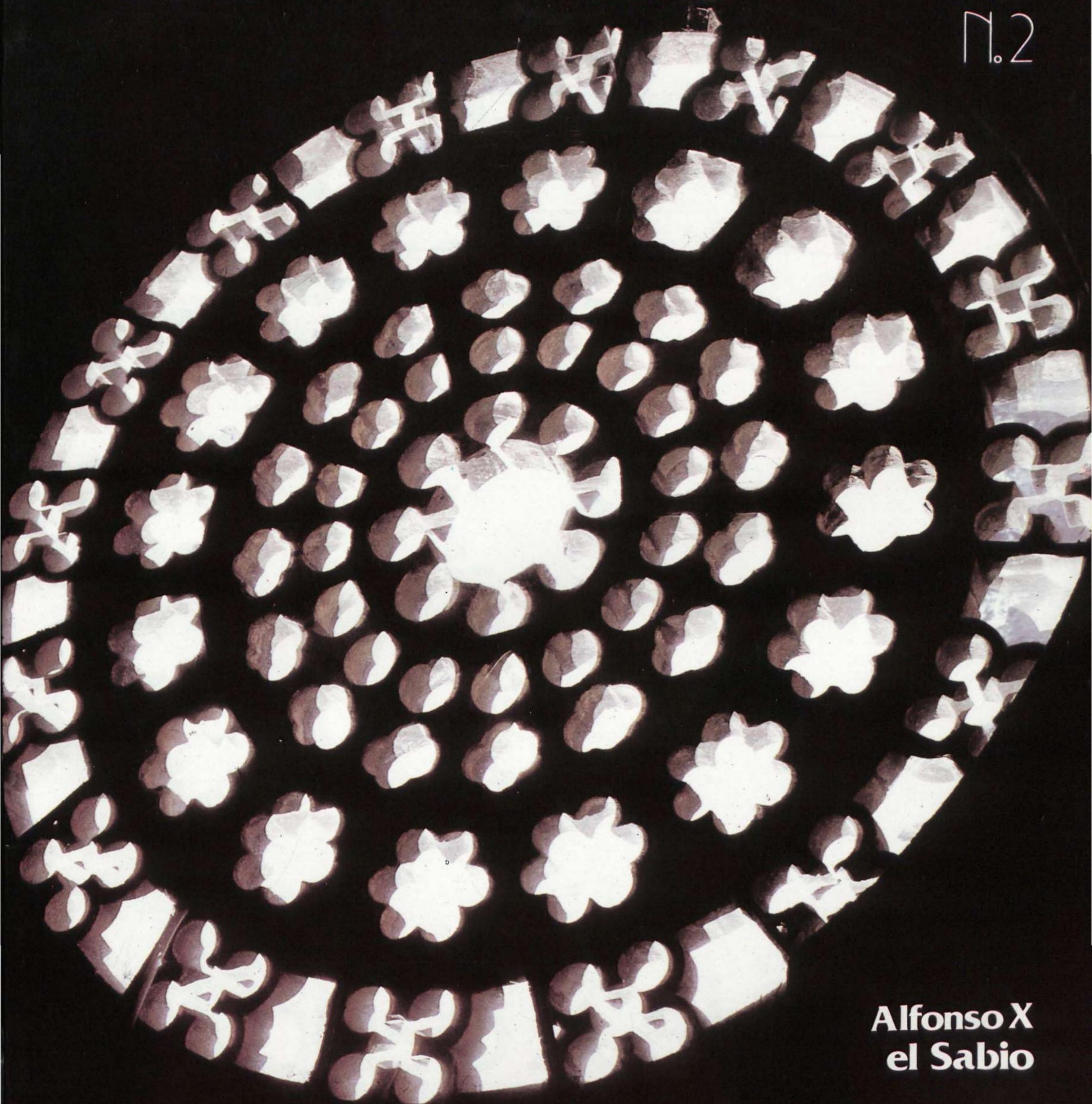


FRAGMENTOS

N.º 2



**Alfonso X
el Sabio**

Alfonso X el Sabio



Sumario

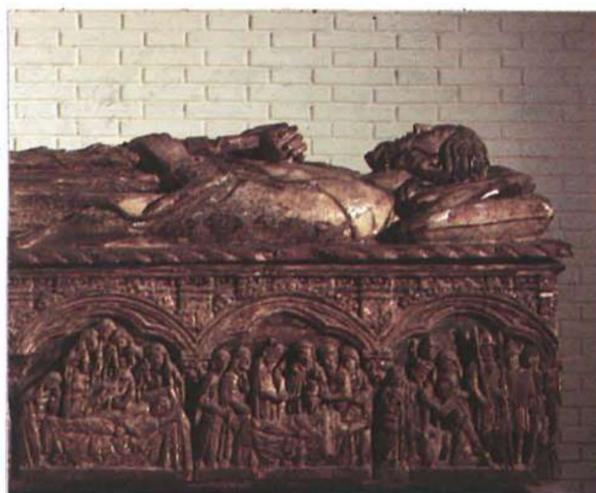
Joaquín Yarza Luaces

«Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos»

La preocupación por el sepulcro y la muerte, entre los muchos asuntos de las Partidas, no es de las menores. En la Partida Primera se le dedican 20 leyes del Título XIII. Alfonso X pareció manifestar poca satisfacción ante la tumba ostentosa, estableciendo a la par una diferencia entre los que han de dejar sus huesos fuera de la iglesia, aunque estén cerca, y los que pueden enterrarse dentro. La mayoría han de ser sepultados en los alrededores del recinto sagrado y en el interior los reyes y reinas, así como sus hijos y, junto a ellos, obispos, abades, priores, comendadores de órdenes y ricos hombres, que es tanto como decir los nobles.

Joaquín Yarza Luaces en su estudio ofrece un aspecto del arte como es la sepultura en los años de gobierno de Alfonso X, que responde, dada la índole de los protagonistas, a un tiempo revuelto, inquieto, atractivo, tal vez parcialmente desgraciado, donde el protagonismo del rey, como en tantas otras cosas, dejó una huella profunda, incluso en sus contradicciones y sus fracasos.

Página 4



José Fradejas Lebrero

La Cántiga CVII o de Mari Saltos

En el siglo XIII, el monumento estético sin par de las Cántigas une de modo admirable la Poesía, la Pintura y la Música. En algo más de cuatrocientos poemas se cuentan y cantan milagros marianos ilustrados con «sones» musicales que se utilizaban en las iglesias y con centenares de miniaturas que ayudaban a comprender el sentido poético y, a veces, a penetrar en los aspectos históricos, sociológicos y reales del hecho narrado.

El autor del estudio, José Fradejas Lebrero expone detallada e ilustradamente el contenido de las seis viñetas de la Cántiga CVII o de Mari Saltos, famosísima y típicamente nacional, así como pone en tela de juicio la historicidad del caso en el que una mujer judía, al parecer, acusada de adulterio es condenada a ser despeñada en Segovia y se salva en la caída al ser auxiliada por la Virgen.

Página 20



Ana Domínguez Rodríguez

Poder, ciencia y religiosidad en la miniatura de Alfonso X El Sabio. Una aproximación

La miniatura alfonsí constituye uno de los grandes momentos de la pintura española y uno de los conjuntos de mayor coherencia ideológica y cultural. Su estudio se centra en aquellas obras indudables del mecenazgo regio que son de hecho las de mayor calidad artística e interés iconográfico.

La nueva iconográfica queda subrayada por la imagen del monarca que aparece encabezando sus códices en una miniatura que acompaña el prólogo del mismo.

Ana Domínguez Rodríguez, autora del artículo, recuerda las dificultades del estudio de las miniaturas y previene a los estudiosos del siglo XIII, en los campos de la historia del arte o de la cultura, para que no descuiden este sector en sus relaciones con el arte de la época.

Página 33

María Dolores Lloréns González

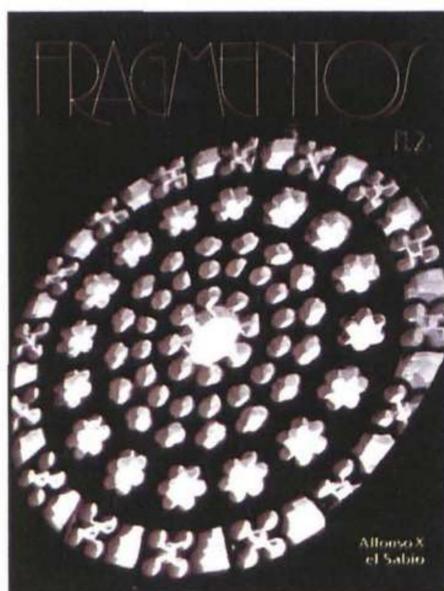
La miniatura monacal y catedralicia en los reinos de Alfonso X El Sabio

En el siglo XIII, en los reinos de Castilla y León, nace una tradición miniaturista de gran esplendor, centrada siempre en las obras surgidas en los talleres reales en torno a la figura de Alfonso X.

Los suntuosos manuscritos que hasta ahora han acaparado la máxima atención han sido en su mayoría de carácter profano, o no litúrgico, cuando el tema es religioso y ejecutados por laicos y no por monjes.

El estudio de María Dolores Lloréns González ofrece una respuesta afirmativa a la existencia de otros libros, los «*scriptoria*», elaborados en monasterios y catedrales, subrayando el marcado contraste entre estos dos tipos de obras tan diferentes.

Página 47



Director

Víctor Nieto Alcaide

Documentación

María Dolores Atero

María del Carmen Yagüe

Coordinación

José Manuel Recio Pastor

REDACCION

Director ejecutivo

Rafael Blázquez Godoy

Redactor jefe

José María Fernández-Gaytán

Diseño y maqueta

Luis Carrillo Sáenz

En este número han colaborado:

Joaquín Yarza Luaces

José Fradejas Lebrero

Ana Domínguez Rodríguez

María Dolores Lloréns González

Fernando Checa

Edita:

MINISTERIO DE CULTURA

Plaza del Rey, 1

28004 MADRID

Redacción:

Revista FRAGMENTOS

Gran Vía, 62 - 1.º izquierda

28013 MADRID

Teléfonos

241 98 34 y 241 93 23

Distribución y suscripciones:

Editora Nacional

Torregalindo, 10

28016 MADRID

Imprime:

Sucesores de Rivadeneyra, S. A.

Cuesta de San Vicente, 28 y 36

28008 MADRID

Depósito legal: M. 22.933-1984

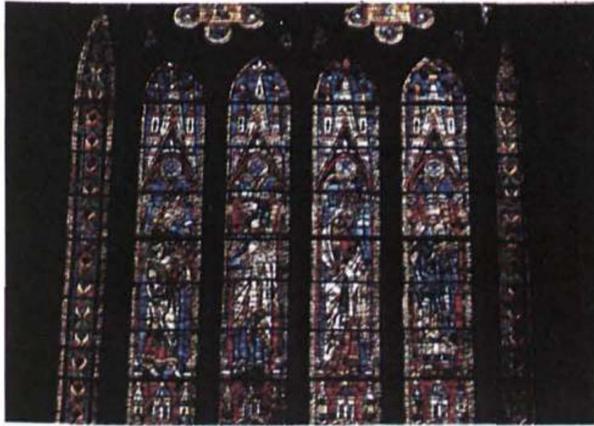
P. V. P.: 300 pesetas

Víctor Nieto Alcaide

La vidriera y el clasicismo gótico en la época de Alfonso X

El papel de Alfonso X como rey amante de la cultura y protector de las artes se ha formado en relación con las obras surgidas del *scriptorium* real, en las que tuvo una participación activa y directa. Sin embargo, bajo su reinado se acometen otras empresas artísticas en las que el Rey Sabio tuvo un importante papel. En el caso de la arquitectura gótica su participación fue importante en edificios como la catedral de León, realizada en lo principal bajo su reinado y con su apoyo. Nuevas soluciones arquitectónicas, propuestas inéditas al problema de la iluminación y la importancia que asume la vidriera como componente arquitectónico son aspectos sobre los que no se ha llamado suficientemente la atención y que contribuyen, de forma decisiva, a perfilar el alcance que tuvieron las intervenciones de Alfonso X en el campo de las artes.

Página 58



Fernando Checa

Imágenes de la Edad Media

Página 71

José María Fernández-Gaytán

Alfonso X, de nuevo en Toledo

Un total de 227 piezas integran la exposición organizada por el Ministerio de Cultura en el toledano Museo de Santa Cruz con ocasión de cumplirse siete siglos de la muerte del Rey Sabio. En este trabajo se realiza un recorrido por la muestra, sus antecedentes y su instalación. Paso a paso, podemos conocer, así, las parcelas elegidas para evocar aquel reinado y aquella época: la familia real, los reinos peninsulares, la Iglesia, la labor jurídica, el comercio, la música y la ciencia. Una etapa histórica no tan plácida como en ocasiones se ha pretendido, pero que, indudablemente, reúne características tan notables como para avalar su proyección en el tiempo.

Página 74

El panorama artístico en el que se desenvuelve la actividad de Alfonso X, como rey protector de las artes y de la cultura, es sumamente complejo y dispar. Cuando sube al trono el 1252 hacía tiempo que se habían iniciado algunas de las principales catedrales góticas, implantando un nuevo sistema arquitectónico de origen francés y el mudéjar adquiere un desarrollo cada vez más extendido, al tiempo que, en numerosos focos rurales, las soluciones constructivas románicas eran todavía un fenómeno vigente. Por otra parte, las conquistas andaluzas llevadas a cabo por Fernando III habían incorporado poco antes ciudades como Córdoba (1236) y Sevilla (1248), cuyos edificios musulmanes incrementaban la pluralidad lingüística existente en el territorio. Fue a partir de este momento cuando se produce un fenómeno que tendrá una importante transcendencia posterior: la valoración de los monumentos musulmanes como realizaciones modélicas. En la *Crónica General*, a propósito del alminar de la Mezquita mayor de Sevilla se alaba «quant grant la beldad et la su grant nobleza es», iniciándose una estimación por los monumentos árabes que se traducirá poco a poco en un mito cultural.

Sin embargo, las empresas promovidas por el Rey Sabio tuvieron una orientación formal precisa y rigurosamente seleccionada. Bajo su reinado, el clasicismo gótico se afirma como arte oficial de carácter regio, a través de los libros miniados que se realizan en el *scriptorium* real y de edificios en los que hay un apoyo directo del soberano.

A pesar de los estudios realizados, el arte de la época de Alfonso X es todavía un fenómeno cargado de incógnitas. El problema del sepulcro y de la muerte, nuevas interpretaciones de la miniatura en relación con la ciencia y la literatura, el desarrollo de la miniatura en ámbitos distintos del oficial y cortesano o nuevas experiencias que se desarrollan en el campo de la arquitectura del clasicismo gótico, son algunos, entre los muchos temas que aún están por resolver. Coincidiendo con el centenario de la muerte de Alfonso X y de la exposición que con tal motivo se ha celebrado, este número de *Fragmentos* intenta, analizando aspectos diversos del arte de una época caracterizada por la pluralidad lingüística, contribuir a develar la significación de fenómenos complejos y contradictorios que hacen del arte de este reinado un fenómeno vivo y dinámico en propuestas y realizaciones.

V. N. A.



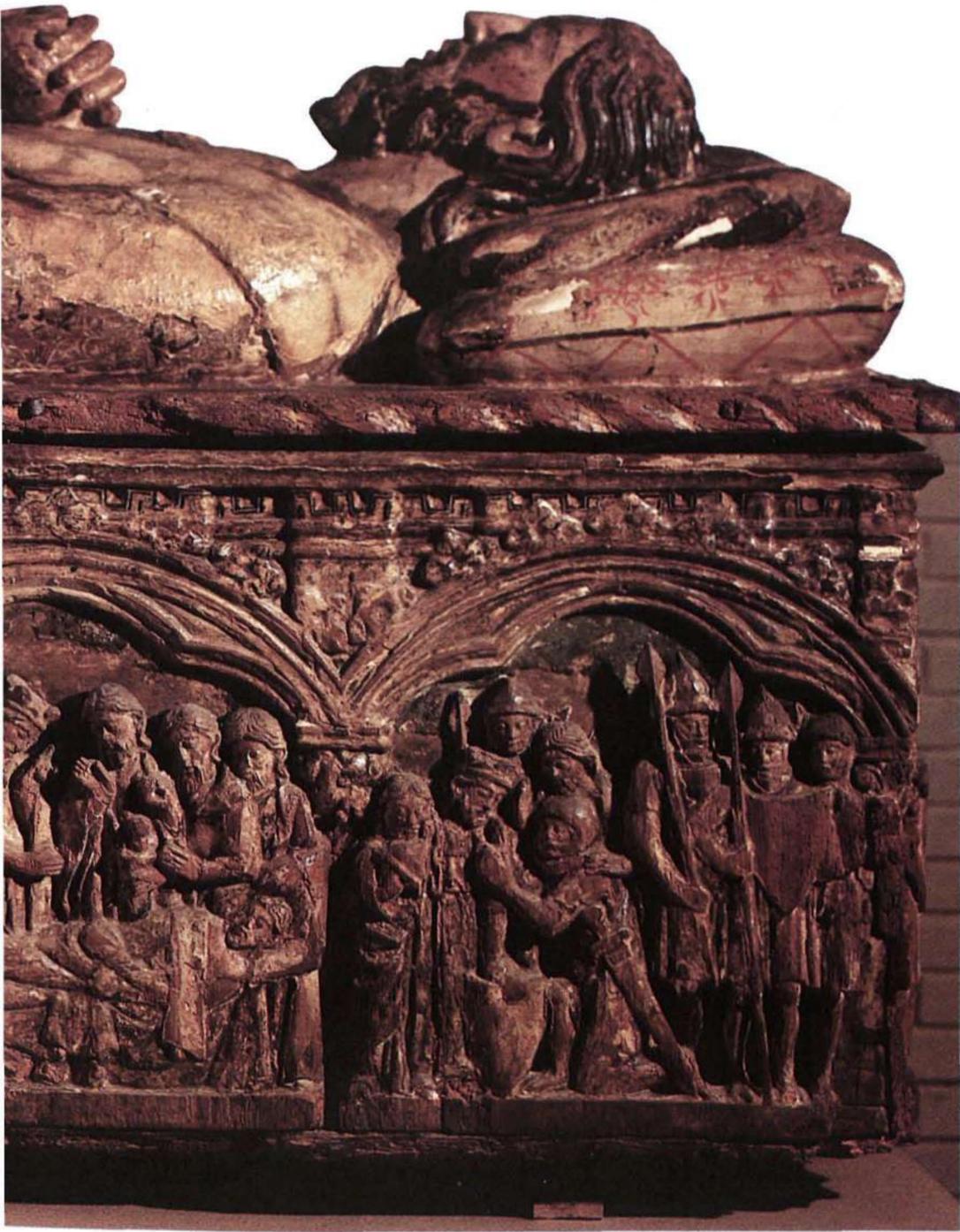
Sepulcro de Vileña.

«Despesas fazen los omne guisas en soterrar los

JOAQUIN YARZA LUCES, Catedrático de Historia del Arte en la Universidad Autónoma de Barcelona, Joaquín Yarza inició su labor docente en la homónima de Madrid. Codirige la revista «D'Art», del Departamento de Arte de aquella. Entre sus trabajos recientes figuran unos estudios sobre iconografía («El diablo y el mundo del mal medieval»), una «Historia del Arte» que también ha dirigido, y el volumen dedicado a la Edad Media en la «Historia del Arte Hispánico» (Madrid, Ed. Alhambra, 1980). También ha centrado su actividad en la miniatura del siglo X (Beato de Gerona, Antifonario de León) y románica (Biblia de Burgos), y en la escultura románica (Silos) y renacentista (Navarrete el Mudo, Alonso de Herrera).

Con la esperanza en una vida eterna prometida por la Iglesia, a la que se llega beatíficamente a través de un camino de virtud, se unen en tiempos de Alfonso X la exaltación de la imagen del rey, un aprecio de la honra del linaje y su pervivencia, además de un progresivo individualismo y deseo de fama que alcanza a los dos estamentos superiores de la sociedad (nobles y clérigos). Todo esto incide en la preocupación por la conveniente sepultura en la hora de la muerte, de modo que realmente, «despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos», como aseguraba el monarca en la primera de sus Siete Partidas¹.

Ni es ahora cuando por vez primera los cristianos de los reinos de la Corona de Castilla se preocupan por el enterra-



s de muchas muertos»

miento digno o suntuoso, ni dejarán de interesarse en adelante. No obstante, es época de perfiles tan definidos, en buena parte debidos a la impronta de la personalidad real, que permiten, aunque sólo sea en cierta medida, aislar la idea del sepulcro y su realización práctica. Las Partidas señalaban el marco en que debían darse y resultaban de la voluntad de Alfonso X. La oposición a su política y a su teoría de la realeza, patente en las dos grandes revueltas internas que protagonizaron miembros de su familia muy allegados a él, no dejará de ser acusada en algunos arrogantes sepulcros que son una transgresión consciente por el tono extremado de representación de poder. En otros aspectos, como los que afectan a alto cargos de la Iglesia, la relación con el rey es diferente y menos enfrentada. Son los tonos dominantes o significativos los que serán analizados aquí.



Sepulcro del infante Felipe. Villalcázar de Sirga (Palencia).

No se trata, por tanto, ni de hablar de tipologías sepulcrales, ni de intentar ser exhaustivos en las menciones.

Entre los muchos asuntos de las Partidas, la preocupación por el sepulcro y la muerte no es de las menores. Se le dedican las 20 leyes del Título XIII de la Partida Primera, por completo, pero se mencionan en diversas ocasiones aspectos más concretos. Se aclara al comienzo el sentido religioso de la sepultura, dentro del ámbito cristiano. Es conveniente, se dice, enterrarse en las cercanías de una iglesia y se dan hasta cuatro razones para ello. Su carácter de lugar santo es la primera, a la que se añade la protección de los santos y la facilidad con que los vivos se acuerdan de los muertos al acudir a los oficios sagrados. Pero, además, hay un sentido casi pagano: los demonios tendrán más dificultad de acercarse a los enterrados en estas circunstancias. Quedan fuera de este derecho y privilegio los judíos, musulmanes y herejes, así como los grandes usureros reconocidos o los que se sabe que mueren en pecado mortal².

En el manuscrito de la Primera Partida de la British Library³, una miniatura presenta la ceremonia fúnebre dentro de la iglesia. Es una ilustración de un tipo que se repetirá continuamente a lo largo de los últimos siglos medievales. Oficia el obispo vestido con ropas apropiadas y mitra, acompañado por varios clérigos, uno con incensario, otro quizá con flabellum y un tercero portador de esa cruz de la que hablan que debe acudir a casa de los moribundos las mismas Partidas⁴.

El oficio se lleva a cabo ante varios sarcófagos. Hay que suponer que corresponden a los monumentos preparados para el mero oficio fúnebre, pero se asemejan a algunos de los más sencillos utilizados con carácter permanente por esos años: están separados del suelo y apoyados en varias columnillas que terminan en capiteles vegetales. La tapa o cama es muy simple. No hay rastro del difunto. Mientras ciertos textos franceses hablan de la posibilidad y aun la normalidad de que la cabeza del muerto pudiera verse, las Partidas obligan a lo contrario⁵. Por otro lado, este oficio resulta completamente familiar, porque parece el modelo de lo que será una de las escenas más frecuente en los sarcófagos ricos.

En realidad, las sepulturas comunes aún debían ser más sencillas que las que se encuentran en esta miniatura. Así, la ilustración de una cantiga del manuscrito de El Escorial presenta un cementerio cuyo suelo se cubre con sepulcros sin ningún adorno y con tapa en forma de tejado a dos aguas⁶. Así debía ser para el común de los hombres. Porque también ante la muerte, y esto se va a hacer patente ahora con rotundidad, los hombres son diferentes. Si bien, el rey en las Partidas parece manifestar poca satisfacción ante la tumba ostentosa⁷, establece a la par una diferencia entre los que han de dejar sus huesos fuera de la iglesia, aunque estén cerca, y los que pueden enterrarse dentro. Estos son reyes y reinas, así como sus hijos, y junto a ellos, obispos, abades, priores, comendadores de órdenes, ricos hombres, que es tanto como decir los nobles. Todos aquellos, se indica finalmente, que «fiziessen eglesias de nuevo o monasterios e escogiessen en ellas sus sepulturas»⁸. Queda un margen potestativo para las personas, religiosas o legas, que tengan fama de santidad o buenas costumbres. En la práctica se reduce a la presencia de algún clérigo o de ciertos personajes afectos al monarca, al margen de su origen estamental.

La muerte no iguala a los hombres. La mayoría han de ser enterrados en los alrededores de la iglesia. Algunos, en el interior. El sepulcro de los primeros nunca será más importante que los que se ven en el cementerio de la citada cantiga. Los que constituyen obras importantes en la historia del arte y de las mentalidades son las de los otros. Y en primer lugar, el rey. Alfonso X tuvo un alto concepto del oficio de rey, así como de



Querron algunos omnes mala
miente creyendo q quando mu
ere el cuerpo del omne . q mue
re onvssi el alma con el a q to
do se pierde en uno. Este fue entendimi
ento de omnes desheptados. ca temien q
no auen meiora de ningun otro animal
a Dios fiziera en este mundo. ni auen a

La primera Partida de Alfonso X. British Library.

su propia persona. Una parte de su política se centró en reforzar la imagen y la fuerza real en detrimento de la nobleza. Y esto fue lo que determinó en buena medida el primer levantamiento de ésta, capitaneada por su propio hermano, el infante Felipe. Por este deseo se crea una figura cargada de poder casi sacralizado. Coincide con el «basileo» del siglo X, Constantino Porfirogeneta, en este intento. En ambos casos son cultos, refinados, curiosos de saberes varios, recopiladores y organizadores de talleres de trabajo intelectual y artístico. Pero mientras el bizantino se desentendió durante muchos años de gobernar, Alfonso lo intentó. También se asemeja, incluso buscadamente, a Federico II, con quien estaba emparentado. A él se referirá cuando hable de los principales gobernantes modernos en la «General Estoria»⁹, porque, en cierto modo, era un modelo.

La majestad del rey

«Vicarios de Dios son los Reyes cada uno en su reyno, puestos sobre las gentes, para mantenerlas en justicia e en



Cantiga CLXIV. Alfonso X.

verdad quanto en lo temporal bien assi como el Emperador en su imperio. Esto se muestra complidamente en dos maneras. La primera dellas es spiritual, segund lo mostraron los profetas e los santos... La otra es, segund natura, assi como mostraron lo omes sabios que fueron conoscedores de las cosas naturalmente. E los santos dixeron que el Rey es puesto en la tierra en lugar de Dios, para cumplir la justicia»¹⁰. Esta declaración de principios tiene antecedentes, pero es rotunda. Incluso el rey que se empeñó desesperadamente en obtener la corona imperial, cree que hay algo en la monarquía que supera al imperio. «Sabida cosa es que todos aquellos poderes... que los emperadores han... que esos mismos han los reyes... e mayores. Ca ellos non tan solamente son señores de sus tierras, mientras biven, más aún a sus finamientos las pueden dexar a sus herederos, porque han el señorío por heredad, lo que non pueden fazer los emperadores, que lo ganan por eleccion.»¹¹ Este poder, Alfonso lo quiso ejercer a costa, parcialmente, de la nobleza, que tantos problemas comienza a plantear ya ahora. Incluso el hecho de considerarse vicario de Dios le planteaba el clásico problema de la superioridad del poder eclesiástico. Pare-

ce que en ciertas ocasiones lo resolvió de un modo tajante. Cuando hubo de ser armado caballero prefirió hacer uso de una escultura mecanizada en Burgos, antes de recibir la espada de un inferior¹².

Junto a la declaración del valor teórico de la realeza, en Alfonso hay otros aspectos complementarios que tendrán unos resultados palpables en el terreno de las artes. En las Partidas late continuamente la preocupación por la honra del linaje. Es esta una palabra empleada tanto aquí como en la Crónica de su reinado. Cuando se refiere a sus nobles levantiscos les increpa en nombre del buen mantenimiento del linaje. Otro aspecto es el culto que casi dedicó a la memoria de su padre, Fernando III. Finalmente, también tuvo una altísima opinión de sí mismo.

En 1258 ardió una parte del Alcázar de Segovia. El rey ordenó su reconstrucción inmediata con gran lujo. En un ambiente posiblemente mudejarizante se colocaron, además, las imágenes de la totalidad de los reyes de los reinos occidentales hasta, tal vez, Fernando III, quizá el propio Alfonso X. Todos estaban entronizados, con los símbolos del poder que incluían la espada desenvainada. La sala se convirtió en el lugar de



Sepulcro del infante Felipe. Villalcázar de Sirga (Palencia).

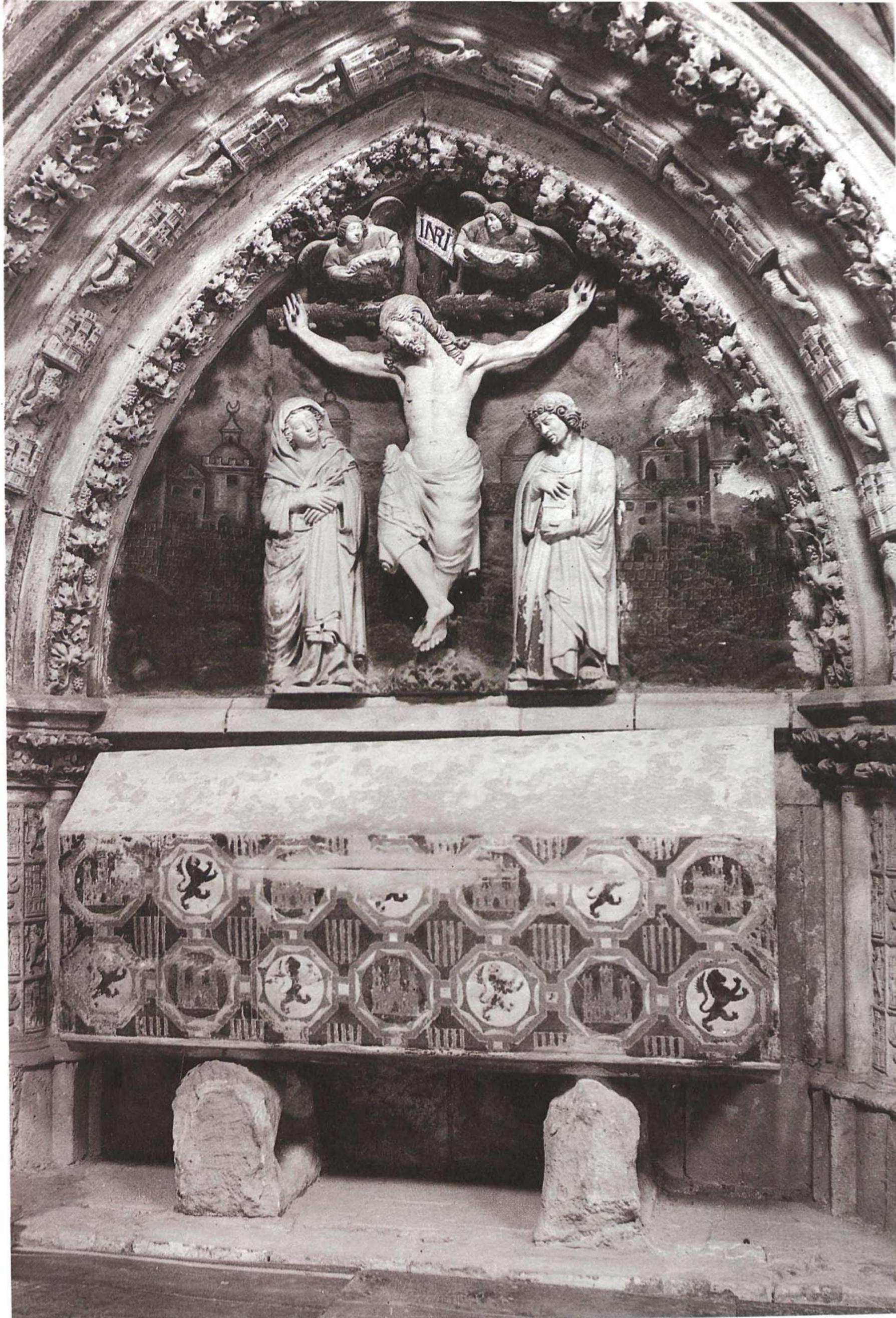
exaltación de la monarquía castellana, completándose luego con los reyes sucesores, prolongándose incluso más allá de la Edad Media. El creador de esto fue él. En las monarquías de la otra corona oriental será en el siglo siguiente cuando Pedro el Ceremonioso lleve a cabo algo semejante¹³. Desgraciadamente, nada queda sino dibujos y miniaturas del siglo XVI y algunos apuntes más fieles, anteriores en poco a su destrucción.

En una obra primera, el Setenario, dedica una buena parte de la Ley segunda a glosar las excelencias de su padre, a través de la utilización obsesiva del número siete, patente por igual en la división de las Partidas¹⁴. En el sepulcro que le dedicó, que será objeto de análisis inmediatamente, todos los años se celebraban actos conmemorativos: «Venían muy grandes gentes de muchas partes de Andalucía a esta honra, e traían todos los pendones e las señas de cada uno de sus logares, e con cada pendón traían muchos cirios de cera, e ponían todos los pendones que traían en la iglesia mayor, e encendían los cirios de muy grand mañana e ardían todo el día, ca eran los cirios muy grandes»¹⁵. También el rey de Granada participaba con el envío de cien peones, que portaban otros tantos cirios que se colocaban rodeando el sepulcro.

Ya se ha hablado de cómo Alfonso había preferido que ninguno lo armase caballero, sino el propio Santiago. En el Setenario, antes de comenzar la loa de su padre, roza lo blasfemo cuando compara su propio nombre, que comienza en Alfa y termina en O, equivalente a Omega, como sucede con el de Dios. Tiene siete letras y cada una de ellas corresponde a los siete dones del Espíritu Santo que, a su juicio, Dios tuvo a bien enviar sobre él¹⁶. Hay que recordar que en el Arbol de Jesé es Jesús, y en otras circunstancias, la Virgen, a quien corresponden los dones del Espíritu. Al hablar de lo que requiere un rey para ser mejor, dedica una ley para explicar que han de tener saberes diversos, como sucedía con él¹⁷. De un modo más o menos elíptico, en la General Estoria se compara con Júpiter¹⁸. Ningún monarca contemporáneo se hizo representar tantas veces y de tantas diferentes maneras en la miniatura como Alfonso¹⁹.

Todo esto tiene un valor cuando atendemos al modo en que decidió que había de ser sepultado su padre, su madre y, luego, él mismo. La ceremonia de la muerte, pues no de otra manera cabe considerarla, y los actos posteriores sociales, tienen un carácter ritual y parateatral, que contradice las afirmaciones y deseos expresados en las Partidas. Seguramente porque con el rey no rigen las mismas leyes. Las últimas horas de Fernando III se describen premiosamente (aunque la redacción de esta parte de la Crónica se debe a la época de su hijo Sancho, las ideas y la documentación estaban ya en posibles borradores de Alfonso X). Recuerdan a las ejemplares de Fernando I. Al final de un acto de humildad, el rey moribundo ordena el canto triunfal del Te Deum. A continuación, «muy simplemente et muy paso, enclino los oios et dio el espíritu a Dios. Et la su alma sea heredada con los sus santos fieles en la gloria de su sancto reyno durable»²⁰. Al saberse la noticia se hacen grandes llantos en Sevilla y en todos los reinos de Castilla y León. Las mujeres se tiran de los cabellos, se arañan, se lastiman los rostros que, en carne viva, se bañan en sangre. Los hombres lanzan altísimos lamentos, se mesan las barbas y los cabellos, se golpean las frentes. Es el llanto llevado a extremos difícilmente superables. Pero si esto parece natural en una sociedad como la del siglo XIII, no es correcto si tenemos en cuenta las prohibiciones de las Partidas al respecto. Sabemos que eran letra muerta continuamente, pero aquí podemos encontrar una nueva justificación de lo transgredido²¹. Es el rey. Se conoce que un buen cristiano ha de alegrarse, porque el alma del rey está en la gloria, pero llora la orfandad del reino y la suya propia.

Al tercer día, el cuerpo entra en la iglesia mayor de Sevilla, la antigua mezquita convertida en santuario principal. Pero es ella la que se beneficia al recibir el cuerpo real. Sabemos que en el siglo XIII, ciertos monasterios se prestigian al conservar los restos de los grandes héroes castellanos, Fernán González y el Cid Campeador. Y en este momento, el castellanismo de la dinastía es manifiesto²². Del mismo modo la propia iglesia se



Sepulcro de Fernando de la Cerda. Monasterio de las Huelgas (Burgos).

honra al convertirse en lugar de reposo de un gran monarca, Fernando III, que además es padre de Alfonso. El obispo pronunciará en el acontecimiento el sermón laudatorio.

Poco después debieron comenzar los preparativos para disponer la tumba apropiada. A estas alturas existían diversos panteones reales en León, Compostela, Leire, etc. Asimismo, en Francia, se había potenciado el lugar utilizado para tal fin desde la época merovingia, la abadía de Saint-Denis²³. Estatuas yacentes de los diversos soberanos se esculpían en estilo gótico en un deseo de resaltar aún más la monarquía francesa y la misma abadía. Algunos reyes se beneficiaban de un tratamiento especial si su historia lo requería, como el rey Dagoberto. En Compostela, la rama leonesa escindida de la castellana, a la muerte del emperador Alfonso VII, había escogido la catedral como panteón y escultores relacionados con el Maestro Mateo realizaban las primeras estatuas yacentes conservadas de la Península. El último rey era Alfonso IX a cuya muerte las dos coronas se habían unido definitivamente bajo el mando de Fernando III. Comienza la etapa más castellanista de la Edad Media occidental. El panteón de Saint-Denis y el de Compostela debían ser los modelos; a imitar el primero y a superar, por razones obvias, el segundo²⁴.

El nuevo lugar elegido para tal fin estaba directamente vinculado a la familia de Alfonso: la ciudad de Sevilla, conquistada por su padre, y preferida por él. En una cantiga se hace eco del sepulcro elegido²⁵. Seguramente, los sarcófagos se situarían bajo arco solio, no sabemos si pintados. Pero, sobre todo, mandó ejecutar dos estatuas del rey y su esposa sentados en trono bajo baldaquino. Se habla de piezas recubiertas de placas de plata y con las vestiduras recamadas de joyas. También los tronos estaban recubiertos de plata y el baldaquino de plata dorada. Estaban ante la Virgen. Cuando Alfonso X murió, su estatua, en idénticas condiciones, se vino a unir a las anteriores. Incluso se ha sugerido el nombre del orfebre que pudo haber realizado aquella obra²⁶.

Lo primero que destaca en el sepulcro es la manifestación buscada de la majestad de los reyes. El baldaquino es un signo de distinción sagrada que puede aplicarse al rey o al emperador en casos concretos. La estatua sedente en trono lo representa con todos los atributos simbólicos de su poder. La muerte se ha dejado a un lado. Es así como estaban los reyes del Alcázar de Segovia y así se les ve en los grandes Cartularios de los siglos XII y XIII (Tumbo A de Santiago de Compostela, Libro de las Estampas de León) o en el momento de ejercer la justicia en la portada de la catedral de León. No se trata, a la hora de hacer una pieza de rica orfebrería, del mero gusto por lo suntuoso propio de toda la Edad Media. Alfonso X había llamado la atención en las Partidas a todos los que querían dedicar demasiados esfuerzos y gastos en los sepulcros. Sin embargo, al hablar de cómo debía vestir el rey insistía en que «los sabios antiguos establecieron que los reyes vestiessen paños de seda, con oro e con piedras preciosas, porque los omes los puedan conocer, luego que los viessen, a menos de preguntar por ello». Otros objetos preciosos han de adornar los tronos y las sillas de los caballos. Sólo a ellos corresponde y «ningund ome non deve provar de los fazer». El rey no debe permitírsele²⁷.

Hasta ahora, nada especial aludía a que el sepulcro estuviese en lugar sagrado o a imágenes salvíficas o promesa de vida espiritual. Prima, por tanto, la majestad «post mortem» sobre otra consideración. Cuando lo sagrado aparece, no es casual que sea la Virgen quien lo protagonice. Con la modificación de la mezquita en iglesia se debieron hacer otras obras. Posiblemente entre ellas se pudieron tallar diversas imágenes. Una



Cantiga LXV. Alfonso X.

cantiga (CCCXXIV) tiene como actores al rey, la Virgen y un mudo, y como escenario, la capilla funeraria. Ya Alfonso había enterrado allí a sus padres («El Rei con amor grande, que avia do logar, porque seu padre'e sa madre, fezera soterrar»).

La Virgen «era tan fremosa e de tan boa façon, que quen quer que a viia, folgava-ll'o coração». En la fiesta del nacimiento de la Virgen, Alfonso asistía al culto, cuando la multitud le rogó que trajera a la capilla esa famosa imagen. No se hizo rogar. En cuanto se aposentó la Virgen en su nueva estancia, un mudo allí presente comenzó a hablar milagrosamente. Estamos ante un hecho sobrenatural protagonizado por el rey en cierta medida, tanto como por la Virgen, en un lugar que, de este modo, se hacía todavía más importante. Los reyes, enterrados en sepulcros en que se multiplicaban los escudos de Castilla y León, estaban sentados en actitud mayestática ante una escultura milagrosa de la Virgen, a quien Alfonso X había dedicado su obra más personal²⁸. Junto a todo esto, nada referente al duelo por la muerte o cualquier otra mención a sus consecuencias. Los reyes en Saint-Denis están yacentes sobre la cama de sus sepulcros. En Compostela, también. Más adelante se arrodillan, orantes. Es infrecuente que sean estatuas sedentes las que se coloquen.

Uno de los conflictos del reinado del rey Sabio nace con la muerte del heredero, Fernando de la Cerda, al dudar sobre quién era entonces el heredero. El infante fue enterrado en el monasterio de Las Huelgas, próximo a Burgos. Era una fundación real y fue panteón de Alfonso VIII. Seguía siéndolo de varios infantes. El príncipe había sido el heredero, pero no llegó a ser rey. Fue enterrado en tanto que infante. Su sepulcro, aún hoy bien conservado, puede verse en la iglesia. Se ha dispuesto



Catedral de León. Sepulcro del Obispo Martín Rodríguez.

un gran arco apuntado con fuerte derrame resaltado por tres arquivoltas que cobijan el sarcófago. Este es sumamente sencillo. Termina en dos aguas, es completamente liso y sólo lo ocupan repetidas las armas y blasones de Castilla, León y Cataluña-Aragón, como corresponde al príncipe, hijo del rey de Castilla y León y de la reina, de origen real de la otra corona (hija de Jaime I). Dentro de su dignidad, parece como si se hubiera respetado la voluntad del rey expresa en las Partidas: no mucho lujo, nada de escenas dolientes, sobriedad y carácter sagrado del monumento. Además, exaltación del linaje. En este punto se han traspasado todos los límites al uso. Las armas no sólo están sobre el sarcófago. En las jambas se repiten de nuevo los castillos y los leones, dejadas las barras. Pero, lo más llamativo es que la arquivolta central, flanqueada por dos vegetales que, tal vez tengan también algún sentido, está ocupada de nuevo por castillos y leones. El escultor ha jugado con las formas de modo que los castillos recuerdan los doseles de las arquivoltas de las portadas, mientras los leones ocupan el lugar de las imágenes. Sospecho que esta abundancia de castillos y leones repetida en la Puerta del Claustro de la catedral de Burgos y luego en la del Perdón de la de Toledo tiene algo que ver con Alfonso X en su origen y difusión.

El aspecto puramente soteriológico lo cubre el Calvario formado por el Crucificado de tres clavos, la Virgen y San Juan, además de los dos ángeles en la parte superior. Más lejos de este ideal de austeridad, pero aún dentro de límites perfectamente lícitos, el sepulcro de la infanta Berenguela, en el mismo monasterio, es una de las obras más notables del arte funerario del período. La infanta había muerto poco antes que el rey (1279) e inmediatamente debió trabajarse en su sepultura. La forma es similar a la de Fernando de la Cerda, pero la escultura cubre el frente, los costados y aún la cama a dos aguas. El ciclo es exclusivamente religioso. En sí es merecedor de un estudio detallado²⁹, no solamente por su calidad y riqueza iconográfica, sino porque es poco frecuente dentro de lo europeo contemporáneo³⁰. Sin embargo, recoge una tradición ya anterior justamente en los reinos de la Corona.

El sepulcro del noble

En efecto, la nobleza de ambos reinos, pero especialmente la castellana, había puesto especial cuidado en elegir lugar de reposo para sus restos. Ciertos monasterios, varios de los cistercienses, habían sido construidos en terrenos cedidos por algunos de ellos, a cambio, entre otras cosas, de ser lugar de enterramiento familiar. Un caso bien conocido, pese a las desgracia que se ha supuesto su abandono, es el de la familia de los Téllez de Meneses, vinculados al Císter. Son tierras de su propiedad, cedidas anteriormente a la familia por Alfonso VIII, las que sirven de asentamiento a los monasterios de Santa María de Palazuelos y Santa María de Matallana³¹, aunque la construcción del segundo está más directamente relacionada con la familia real. En el de Palazuelos se enterraron nobles de diversas procedencias, entre ellos los Téllez de Meneses. Algunos sepulcros son anteriores a los años de gobierno de Alfonso. Se recordará que éste hacía en su primera Partida una alusión clara a los ricos hombres, que podían ser enterrados en iglesias de monasterios que habían fundado o protegido con ese fin.

En los primeros se encuentra el yacente sobre la cama o bien sólo hay escudos de la familia. Sobre el frente, cuando se conserva, el centro lo ocupa la Maiestas divina con el Tetramorfos y a los lados, bajo arcaadas, los doce apóstoles por parejas. Es una vieja distribución presente en la escultura monumental,

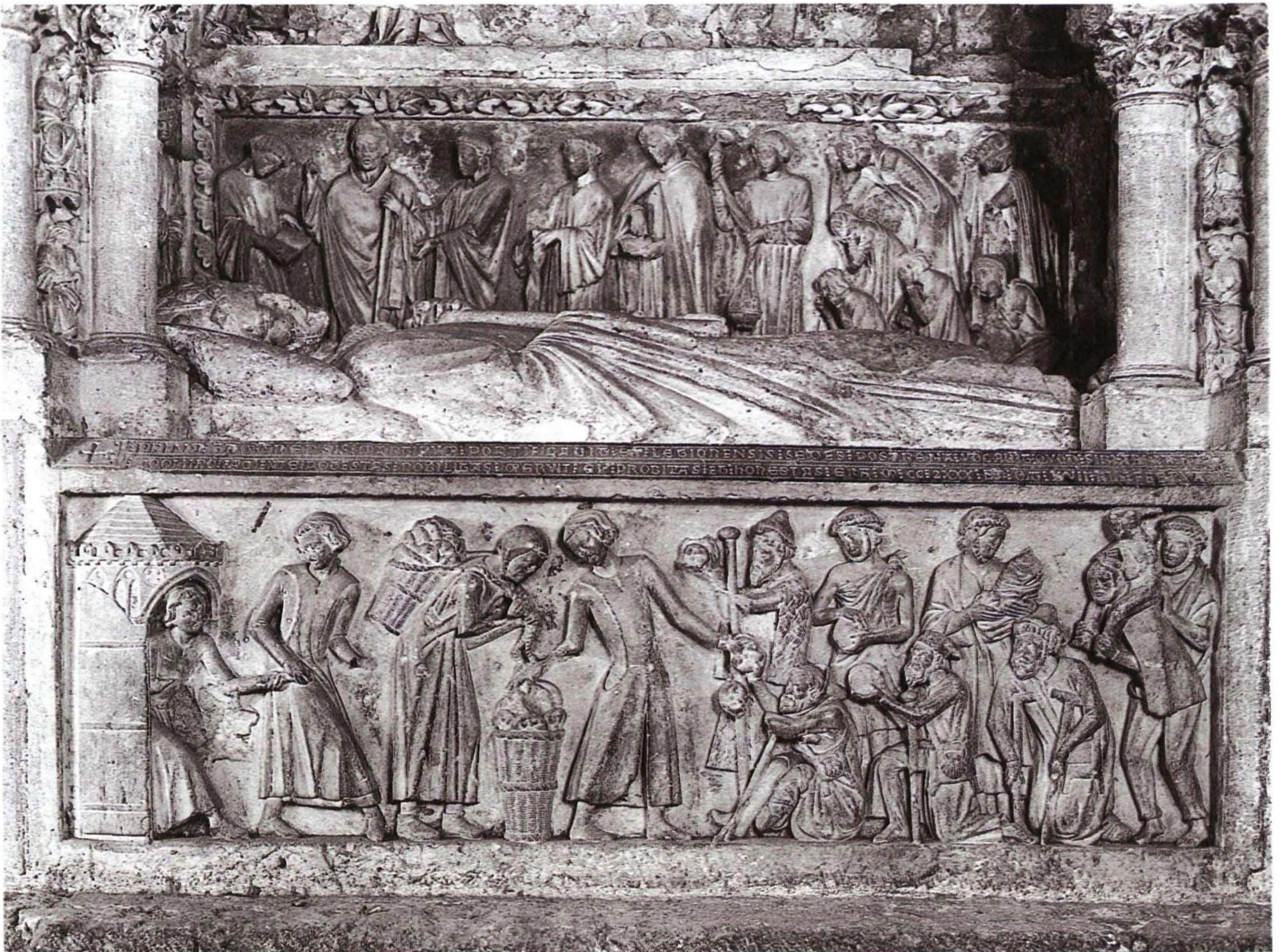
en la orfebrería o la miniatura³². El sepulcro implica un reconocimiento del linaje, una exaltación del muerto y una petición de clemencia a Dios en la hora del Juicio, esperando seguro dentro de los muros de un lugar especialmente santo.

Pero si pasamos de estos primeros ejemplos, ya digo que anteriores a la llegada al trono de Alfonso X, a los siguientes del mismo monasterio, la situación ha cambiado. Se ha fechado en las cercanías de 1300 el magnífico sepulcro de un miembro desconocido de la misma familia, que hoy en día, ante la destrucción del viejo monasterio se ha trasladado al museo Diocesano de Valladolid³³. Se repite el yacente sobre la cama, pero ahora, una pierna cruza sobre la otra. El sarcófago está esculpido por las cuatro caras. De nuevo, el frente se ocupa con la Maiestas con Tetramorfos y los apóstoles. Pero al lado contrario se cubre completamente con el funeral oficiado por un obispo y numerosos clérigos, ante el dolor manifiesto en gestos de los asistentes. En una de las caras laterales, el llanto se hace en privado ante el propio muerto, que, de nuevo, lleva las piernas cruzadas. Arriba, su alma es llevada a la gloria por dos ángeles psicopompos, mientras, aún en alturas mayores, en la gloria, Dios corona a la Virgen. En la otra cara menor, el caballo del noble hace acto de presencia sin caballero, con el escudo hacia abajo, ante la desesperación de varios hombres que se mesan los caballos. Algo había pasado para estas transformaciones tan profundas. A mi juicio, estos cambios se han gestado y alcanzado todo su valor en un grupo de sepulcros esculpidos en tiempos de Alfonso X, cuyo paradigma es el del infante Felipe, director del primer lavantamiento contra el rey.

Cualquier cosa puede decirse del infante, salvo que su vida haya sido monótona. Estudió en París, se decidió que fuera hombre de Iglesia, con varios cargos que incluyeron el de obispo electo de Burgo de Osma y luego de Sevilla. Dejó muy joven la carrera eclesiástica para casar con una princesa noruega. Muerta ésta casó en segundas nupcias con Leonor Rodríguez de Castro, emparentada con los poderosos Laras. Encabezó la revuelta de nobles descontentos contra su hermano, que terminó satisfactoriamente para ellos al ceder el rey a sus pretensiones en 1274. Ese mismo año murió. Relacionado con la Orden templaria, fue enterrado en su iglesia de Villalcázar de Sirga (Palencia). Allí se conserva su notable sepulcro, así como el de su esposa. Únicamente el suyo posee una larga inscripción con su nombre y fecha de muerte, además de indicación de que era hijo del rey Fernando³⁴.

El sepulcro constituye una provocación de insolencia nobiliaria sin parangón en ese momento en Castilla o León. Por supuesto, el infante no tuvo en cuenta ninguna de las indicaciones que sobre la materia había señalado el rey. Donde la transgresión comienza a ser flagrante, al demostrar un mayor interés en destacar el poder temporal del infante y sus privilegios de clase, es en el yacente. Examinadas una a una sus características es posible encontrar paralelos, pero en modo alguno en su conjunto. Está cobijado bajo un arco en mitra apoyado en dos columnas que sostiene un motivo de castillos y formas, indicio probable de que pretende ser un baldaquino o ciborio. En alzado, es el mismo sistema usado por Alfonso en los sepulcros reales de Sevilla, rodeados de todos los signos maiestáticos posibles, como se dijo.

Lleva en su diestra una espada descomunal desnuda, que sobresale fuera del arco. La espada es uno de los atributos de poder ostentado por la mayoría de los reyes del Alcázar de Segovia, aunque les falte el cetro³⁵. En estos tiempos, su valor simbólico crece en importancia, como se ha visto³⁶, por encima de otros signos del poder real. En el pliego de quejas que, en medio de la revuelta, envía el rey al infante, se incluye el hecho de que en el encuentro que ambos habían tenido, «salis-



Catedral de León. Sepulcro del Obispo Martín Rodríguez.

tes a él armados, non commo a señor, mas asi commo si fuédes buscar vuestro enemigo». En un encuentro posterior repitió la insolencia³⁷. En la otra mano está el halcón, distintivo de clase, igualmente, con una buscada inclinación a lo profano que está muy lejos de lo que se entiende que ha de ser un yacente de sepulcro, al menos como se había concebido hasta entonces.

Lleva cruzadas las piernas, aunque no se percibe con claridad al haberse quebrado la parte baja de la derecha que dobla sobre la izquierda. Este detalle se ha discutido desde diferentes perspectivas y se ha hablado de una relación con lo inglés, que es indudable. Algunas veces, aparte otras teorías sobre la relación con caballeros cruzados, se supuso que se trataba de una moda más o menos elegante. En realidad, como ya se había indicado hace tiempo, esta es la postura de los reyes o altos personajes cuando, entronizados o sentados en sillas, se disponen, con todos los signos de poder, a administrar justicia o, simplemente, a presidir algún acto importante³⁸. Se les ve así en numerosas miniaturas y esculturas desde la época románica. Por supuesto, pero esto es menos importante, el infante va

vestido con gran riqueza. Se graban las armas de su linaje sobre su vestido y en su gorro. Es todo lo otro, lo que supone una ruptura respecto al pasado, en la dirección de arrogante demostración de poder.

La urna, que está sostenida por animales, se esculpe en sus cuatro caras. Lo que llama profundamente la atención es que un despliegue tal no cuente con una referencia explícita a lo sagrado. Nada hay de la Crucifixión del sepulcro del infante Fernando de la Cerda o del ciclo de la infancia de Jesús, como en el de Berenguela. Ni aun la Maiestas con apóstoles de los más antiguos sepulcros de Palazuelos. Todo alude a los funerales y a la procesión mortuoria convertida en espectáculo de gran aparato. Los nobles llevan el sarcófago a hombros en medio de muestras de dolor expresionistas, como corresponde a un alto noble, pese a las dudas que la Iglesia tenía sobre los excesos en estos casos, igual que las Partidas. Pero también es cierto que las Cantigas presentan casos en que el señor es llorado por sus vasallos con idénticos gestos, como hemos visto en la cantiga LXV, en donde los protagonistas son varones en su mayoría³⁹.



Catedral de León. Sepulcro del obispo don Diego Ramírez de Guzmán.

Delante marcha el caballo, ricamente cubierto con paños y con el escudo invertido. Es un tema antiguo propio de la nobleza. En Cataluña, Folch de Cardona, en el siglo XIII, alude a esto como una costumbre de sus predecesores⁴⁰. Es bien conocida la importancia del caballo, como signo de clase en la Edad Media. Pero, además, desde antiguo había jugado un papel múltiple, siempre notable, en diversos momentos de la vida de los caballeros, desde protagonizar la imagen heroica hasta asumir un carácter funerario y aun psicopompo en muchas ocasiones⁴¹. Son todas estas funciones las que implícitamente pueden estar presentes en la vieja costumbre señorial funeraria. Sin embargo, aunque tal vez no sea la primera vez real, es aquí cuando se presentan en un sepulcro castellano conservado.

Este impresionante despliegue narrativo, que incluye una muchedumbre difícilmente repetible sobre un sarcófago⁴², tiene siempre como centro de atención al muerto. Apenas asoma en los funerales el elemento sagrado imprescindible. En todo lo demás, el predominio de la repetición fiel de una ceremonia pública no tiene paralelo en los reinos hispanos. Esa desacralización está buscada. El resultado final es uno de los conjuntos funerarios más sorprendentes del siglo XIII, donde el muerto o su viuda han protagonizado un acto de arrogancia, muy similar

al que, en la vida real, realizó el infante contra su rey natural. Hay una notable correspondencia en ambas actitudes. Estamos en el nacimiento de una nueva iconografía, cuyos resultados hemos tenido ya ocasión de percibir en el monasterio de Palazuelos. Pero, por supuesto, los ejemplos son, desde ahora, muy numerosos. En Palazuelos, en Matallana, en Vileña y en tantos otros lugares, a fines del siglo XIII o en buena parte del XIV se repetirá esta iconografía, incluyendo el cruce de piernas, al mismo tiempo que las disputas monarquía-nobleza crecen de tono hasta el triunfo de la segunda con la muerte de Pedro el Cruel⁴³.

El infante Felipe no contó con grandes escultores como los que trabajaban en las catedrales de Burgos y León, o en la iglesia de Sasamón. Pero Pedro el Pintor, Antón Pérez de Carrión, y los otros escultores poseyeron un sentido de la narración conmemorativa, una capacidad de reproducir una realidad de fiesta y ceremonia sin precedentes visibles. Y este aspecto artístico es igualmente interesante. Los escultores se enfrentaron con una temática nueva que supieron resolver perfectamente y con una amplitud ya no repetida en obras posteriores⁴⁴.

Aunque en el infante se mezcla el noble con el religioso, como ocurre tantas veces en la Edad Media, sus circunstancias y carácter son excepcionales. Su sepulcro, se ha visto, es paradigma de la desacralización de un aristócrata. En el terreno contrario se encuentran los numerosísimos enterramientos de obispos y eclesiásticos.

Del obispo al santo

Sería justo que hubieran correspondido a los obispos Mauricio de Burgos y Ximénez de Rada de Toledo las primeras tumbas plenamente góticas realizadas por los excelentes equipos importados del norte de Francia. Sin embargo, no es así. Dejando a un lado al primero, muerto años antes del acceso al trono de Alfonso, que escogió una espléndida pero arcaizante pieza lemosina para su yacente, el toledano, cuya muerte es ligeramente posterior, no pareció esforzarse en ello. El cenotafio que se conserva en el monasterio de Santa María de Huerta (Soria), con el que estuvo unido, ha sido trasladado de sitio y ha sufrido desgastes importantes. A pesar de ello, el yacente da la impresión que conserva aún resabios de esa etapa de arcaísmos barroquizantes románicos⁴⁵.

Tampoco los sucesores de Mauricio debieron prestar atención especial a su sepulcro, si juzgamos por lo que ha llegado a nosotros hasta los años posteriores a la muerte del rey. El del obispo Mateo Rinalt, si las identificaciones son correctas⁴⁶, es de una sencillez extrema. Y poco más puede decirse de Juan de Villahoz o González Contreras⁴⁷.

El lugar donde el sepulcro se cuidó especialmente e incluso se creó un modelo que, con variantes, pareció apropiado para expresar lo que convenía a un obispo, fue en León. El paradigma, si aceptamos que no existió un modelo anterior, ha de ser el modesto pero interesante sepulcro de Rodrigo II Álvarez, muerto en 1232⁴⁸. La mente del que proporcionó el programa temático fue más allá que los escultores que lo llevaron a cabo. Es, como los que vendrán a continuación, del tipo de lucillo, con arco solio cobijando el sarcófago. El frente del mismo está esculpido. Sobre la cama, el yacente, y en el fondo del arco solio (de medio punto todavía), doble registro de imágenes. Finalmente, la arquivolta posee igualmente valor iconográfico. El orden seguido de lectura puede ser doble. Momentáneamen-



Catedral de Burgo de Osma. Sepulcro policromado, 1258.

te, la vista se dirige al yacente y al fondo. Sin embargo, una visión conveniente obliga a modificarlo: de abajo hacia arriba. Lo inmediatamente material, las obras de caridad ordenadas por el prelado a la hora de su muerte dan origen a una animada escena en el frente de la urna protagonizada por quien da limosnas y quien las recibe.

Se trata de una iconografía que va a convertirse en prototipo por considerarse apropiada, pero que en los textos se comprueba que forma parte de las mandas piadosas de otro tipo de personas, laicos entre ellos. Indudablemente es una muestra de virtudes, sobre todo de la caridad, por lo que va de acuerdo con lo que debe ser virtud de obispo, de donde el motivo del éxito ⁴⁹.

De aquí se pasa al yacente sobre el cual la escena de los funerales. Se ha cambiado la disposición respecto a los sepulcros de nobles anteriores ya mencionados. Ahora, la semejanza es mayor con la miniatura de las Cantigas tantas veces citada (cantiga LXV), así como al oficio de difuntos de la miniatura de la Primera Partida del ejemplar de Londres (fol. 82v.). En realidad, lo que se pretende reflejar es el funeral con los parientes lamentándose, haciéndose sobre el cuerpo presente del difunto. En efecto, el sacerdote y los acólitos casi se inclinan sobre el bulto del obispo, mientras detrás se multiplican las actitudes

teatrales de dolor desgarrado. Estamos aún en el nivel de la realidad inmediata de la muerte, aunque se haya introducido la función litúrgica ⁵⁰.

El plano siguiente nos transporta a lo totalmente sagrado: la gran Crucifixión se relaciona con la idea redentora que asegura Jesús con su muerte a los cristianos. La arquivolta se extiende con unos motivos de arquillos lobulados en donde hay varios ángeles. En la clave, el alma es subida al cielo por dos ángeles psicopompos, siguiendo una muy antigua tradición.

El obispo Rodrigo II Alvarez muere bastantes años antes de la subida al trono de Alfonso. Su sepulcro se debió hacer antes de que comenzaran las obras de la actual catedral. Pero se demostró fecundo modelo del porvenir. Martín II Rodríguez (muerto en 1250) y Martín III Fernández (muerto en 1289) lo usaron, mejorándolo. Algunas escenas pasaron a sepulcros de Avila ⁵¹ o a ámbitos de no religiosos ⁵². El sepulcro de Martín II es el más completo y hermoso. También anterior a la catedral actual, aunque contemporáneo de su comienzo, corresponde a los tiempos aquí tratados. Aprovechado de nuevo, como el anterior, se colocó en lugar inconveniente: el tanspetto, la cabeza mirando al norte, cuando debía ser al este. Todo lo anterior ha perdido su modestia de ejecución. La escena del pan entregado es una obra maestra de la escultura gótica hispana. El

alma del obispo va a ser recibida por Dios, que bendice en la parte superior, mientras en lo que pueden ser las enjutas del enmarcamiento del sepulcro, los símbolos de Mateo y Juan.

No hace falta resaltar las diferencias profundas entre la tumba obispal más importante y la de los nobles, cuya trayectoria de enfrentamiento al poder real se ha manifestado con tanta crudeza en la lucha contra el rey y en el sepulcro del infante Felipe. Un cierto orgullo y un deseo de gloria se manifiesta en la riqueza iconográfica, con sus dos temas relativos a la virtud de la caridad y al funeral suntuoso y sentido. Pero lo religioso y trascendente está previsto con igual intensidad.

Si de los obispos pasamos a otras dignidades eclesiásticas se repite la presencia de lo sagrado, aunque nunca se desvincule al deseo de fama y pervivencia en el mundo. El conocido sepulcro del deán Martín Fernández, en el claustro de la misma catedral de León, que ha servido para fijar la actuación temprana del maestro del Juicio de los pies, presenta el ciclo que corresponde a una tumba: Epifanía, Anunciación. En otros contemporáneos se reitera iconografía similar con variantes que deben estudiarse, pero no son cuestión aquí. Si de León pasamos a la catedral Vieja de Salamanca, ningún aspecto radicalmente nuevo, dentro de lo que se está señalando, puede observarse. El análisis de los numerosos sepulcros es de gran interés y nos llevaría muy lejos. Más de lo que conviene en una exposición como la presente.

La imagen del rey y su reflejo en los monumentos funerarios de Sevilla. Las orientaciones de las Partidas y su incidencia en la tumba del hijo del rey. La reacción de la nobleza feudal y el enfrentamiento arrogante del que se supo vencedor, en el sepulcro de Villalcázar de Sirga. La manifestación rotunda del deseo de supervivencia en la memoria de los hombres, unido a la esperanza de una vida espiritual beatífica justificada por las promesas de Cristo, en las tumbas de ceremonia de obispos, chantres y hombres de Iglesia en general. Tal vez quede una última modalidad, escasa, pero significativamente representada.

Toda la Edad Media está llena del culto a los santos, a sus reliquias, a sus cuerpos. Los grandes santuarios lo fueron porque conservaban alguno. Se organizaron los caminos de peregrinación. Sin embargo, dentro del ambiente que rodea a Alfonso, pocas grandes obras que se asemejen por su riqueza o monumentalidad a los cenotafios de Vicente, Sabina y Cristeta, en San Vicente de Avila, o al riquísimo de orfebrería de San Gil en Saint-Gilles-du-Gard. Sin embargo, uno muy notable: el de Pedro de Osma en su catedral del Burgo. Se sabe que debió levantarse hacia 1258. La abigarrada historia de su vida y milagros se narra con delectación ingenua en las diversas caras del sarcófago, pero la imaginería las desborda y se instala en la cama del yacente. No todo puede explicarse, o no se ha explicado, con textos hagiográficos⁵³. Una cierta rudeza se alía gustosamente con un deseo de contar a través de una mentalidad que, yo diría, cabe calificar de popular. Con todas las reservas que supone hablar de un arte popular, cuando se trata de una obra encargada verosímelmente por un obispo o persona afín, para el interior de su catedral, me atrevería a proponer este apelativo, como otra categoría de sepulturas diferente de las anteriores. Que es buscadamente ejemplar, que sirve de modelo de comportamiento y donde el enterrado, al revés de los otros, no podía, en modo alguno, buscar su propia gloria.

Creo que, en conjunto, es mucho lo que ofrece un aspecto del arte como es la sepultura en los años de gobierno de Alfonso X. Y responde, como debe ser, dada la índole de los protagonistas, a un tiempo revuelto, inquieto, atractivo, tal vez parcialmente desgraciado, donde el protagonismo del rey, como en tantas otras cosas, deja una huella profunda, incluso en sus contradicciones y sus fracasos⁵⁴.



Cantiga LXVII.

tes fugit o demo. et o corpore q̄ anima clem̄ ar̄ eles.



Notas

¹ Las Partidas se conservan en varios códices con las normales variantes. Sin embargo, éstas son mayores en dos versiones de la Primera, tanto es así que se habla de redacciones separadas por el tiempo varios años. Generalmente, en las ediciones en uso más corrientes se transcribía la que formaba parte del conjunto de las Siete. En ella, la frase dicha se indica así: «despensas fazen los omes de muchas maneras en soterrar los muertos». Corresponde a la Partida I, Título XIII, Ley XII (sigo el facsímil de 1555 editado por el «Boletín Oficial del Estado»: *Las Siete Partidas del sabio rey don Alfonso el Nono...*, glosadas por licenciado Gregorio López, Salamanca, 1555, fol. 108, facsímil en tres volúmenes, Madrid, 1974). La otra versión, ampliada, supone varias leyes más. La frase corresponde a la número XV de la misma Partida y Título. Se ha editado según el manuscrito conservado en la British Library, Add. 20.787. En la edición se discute la fecha, proponiendo con las dudas de G. Ramos, estudiosa de la miniatura, una tardía, tal vez dentro de la época del sucesor de Alfonso, Sancho IV [Alfonso El Sabio, *Primera Partida* (Manuscrito Add. 20.787 del British Museum), ed. a cargo de J. A. Arias Bonet, Valladolid, 1975, p. 307].

² En la versión ampliada, Ley III. En la otra, Ley II. Por lo demás, las diferencias son mínimas. Esto en lo que afecta a la conveniencia de enterrarse cerca de las iglesias. Respecto a las prohibiciones en la primera, Leyes XI y XII, pp. 304-305. En la segunda, Leyes VIII y IX, fol. 107.

³ Las miniaturas han sido estudiadas desde el punto de vista arqueológico por G. Ramos, pp. XVII-XXXIV, de la ed. citada. La miniatura mencionada está al comienzo del fol. 82v, que corresponde con el del Título XIII.

⁴ Ed. ampliada, *Partida I*, Título IV, Ley XLII, pp. 44-5. En la otra, XLIV.

⁵ El temor estriba en que, ante la vista del difunto, los familiares exterioricen estentóreamente su dolor: «E otrossí defendió que quando toviessen los muertos en la iglesia, que les no toviessen las caras descubiertas. E esto fue porque los omnes en catándolos no se moviessen a aver piedat, de guisa que oviessen a fazer duelo por ellos» (I, IV, XLII, p. 45, ed. ampliada). Pocas variantes en la otra versión (I, IV, XLIII, fol. 27). J. Chiffolleau, «Pratiques funéraires et images de la mort à Marseille, en Avignon et dans le Contat Venaissin (vers. 1280-vers. 1350), en *Cahiers de Fanjeaux*, 11 (1976), p. 278, explica cómo se organiza la procesión funeraria con el difunto, descubierta la cabeza, que va luego a presidir sus propios funerales. Contra lo que pueda deducirse del texto de las Partidas, las Cantigas presentan otra realidad. En la núm. LXXIII se ve cómo el tahúf muerto es llevado por sus amigos y familiares sobre una especie de lecho. Aunque se le ha amortajado, la impresión es que su cara está descubierta. (Citaré las ilustraciones de las Cantigas, salvo indicación contraria, de J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas*, Madrid, 1949, en esta ocasión, lámina 80. El estudio se hizo sobre el códice T-I-I de El Escorial. A él, por tanto, van las referencias.) Más atrás, en uno de los textos más largos, que obligó a dedicar doble número de ilustraciones, el loco que resulta hombre santo y señor del lugar, recibe a su muerte el homenaje de sus vasallos. Está en el interior de la iglesia semidestruida en que vivió, sobre un lecho, más que sobre el mortuorio, y tiene la cara descubierta. Volveremos sobre la escena más adelante (Cantiga LXV, lámina 73).

⁶ Cantiga CLXIV, lámina 179.

⁷ Aconseja que se cuiden más de rogar a Dios de la salvación del alma que «de las sepulturas altas, e pintadas que les fazen, e de las otras sobejanias, que parece que son fechas, más por parecencia de los vivos que por pro de los finados. Ca bien assi cuemo a los buenos no empeece si los sotierren viltadamiento e sin las onrras deste mundo, otrossí no tiene pro a los malos las ufanas ni los enterramientos preciados que les fazen». (*Partida I*, Título IV, Ley XXXIX, pp. 42-43, ed. ampliada.)

⁸ *Partida I*, Título XIII, Ley XIV, pp. 306-7, ed. ampliada. Naturalmente, se establece una diferencia de clase. Por un lado, el rey sabe que se edifican sepulturas suntuosas. Otra ley habla de que se evite el ser enterrados con «ricas vestiduras ni otros guarnimientos preciados», salvo en el caso de ciertas personas principales, aunque no indique quiénes. Además del motivo aducido, de que no benefician en nada a los muertos, se prestan a ser robadas, llegando los ladrones a destrucciones: «crebantando los luzuellos o derribándolos... o desfaziendo las ymáges que estuviessen pintadas y entalladas» (*Partida I*, Título XIII, Ley XVII, ed. ampliada, p. 309.) En la edición general, más breve en ciertos aspectos, se explicita mejor, sin embargo, a quién corresponde vestir con riqueza: rey, reina, alguno de sus hijos, caballeros, obispos y clérigos (Idem, Ley XIII, fol. 109). Las penas impuestas a los que roban los sepulcros son de dos tipos, que obedecen no sólo a la índole del delito, sino a la persona que verosíblemente puede cometerlos. A los que llevan «las piedras e los ladrillos que eran puestos en los monumentos, para fazer alguna lavor para si», se les condena a deshacer su obra, a entregar el terreno al rey y al pago de 10 libras de oro. Se entiende que son personas de cierta alcurnia. Por el contrario, los que roban las vestiduras son ladrones comunes y pueden ser condenados a muerte si hacen uso de armas (*Partida VII*, Título IX, Ley XII, folio 35.)

⁹ F. Rico, *Alfonso el Sabio y la «General estoria»*, Barcelona, 1972, p. 114.

¹⁰ *Partida II*, Título I, Ley V, fol. 4.

¹¹ *Partida II*, Tit. I, Ley VIII, fol.5

¹² B. Palacios, *Los símbolos de la soberanía en la Edad Media Española. El simbolismo de la espada*, en VII centenario del infante don Fernando de la Cerda (1275-1975), Instituto de Estudios Manchegos, 1976, p. 292, siguiendo a

A. Ballesteros, *Alfonso el Sabio*, Barcelona, 1963, p. 54. Un análisis de la imagen del rey a través de la obra y los hechos de Alfonso el Sabio en J. Gimeno Casaldueño, *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV*, Madrid, 1972, p. 24 y ss., mucho más detallado de lo que se puede decir aquí.

¹³ Un estudio completo y reciente sobre estas obras y las copias del siglo XVI, en F. Collar de Cáceres, «En torno al Libro de retratos de los Reyes de Hemando de Avila», en *Boletín del Museo del Prado*, IV, núm. 10 (1983), pp. 3-35.

¹⁴ *Alfonso el Sabio, Setenario*, ed. K. H. Vanderford, Barcelona, 1984, Leyes II a IX, pp. 8-16, especialmente Ley V, donde habla de las siete virtudes con que Dios lo adornó (fe, esperanza, caridad, justicia, mesura, nobleza y fortaleza).

¹⁵ *Crónicas de los reyes de Castilla*, I (B. A. E.), Madrid (1953), *Crónica del rey don Alfonso Décimo*, capítulo IX, p. 8.

¹⁶ Alfonso el Sabio, *Setenario*, Ley I, p. 7.

¹⁷ *Partidas*, II, Título V, Ley XVI, fol. 15.

¹⁸ Rico, *Op. cit.*, pp. 97 y ss.

¹⁹ Entre la bibliografía, los estudios de Ana Domínguez, singularmente, A. Domínguez, «Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí», en *Goya*, 131 (1976), pp. 287-91; Idem «Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las cantigas)», en *Il Medio Oriente e l'Occidente nell Arte del XIII secolo*, Bologna 1982, pp. 229-239. También, P. Klein, «Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons' des Weisen von Kastilien und Leon (1252-1285): die Illustration der cantigas», en *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter*, 1982 (no consultado).

²⁰ *Primera Crónica general de España*, II tomo, ed. R. Menéndez Pidal y estudio D. Catalán, Madrid, 1977, capítulo 1133, p. 773

²¹ *Op. cit.*, capítulo 1134. Las Partidas son muy duras contra estas manifestaciones de dolor, dando razones para que se eviten: «Pendra muy grande faze Sancta Iglesia a los que fazen duelos desaguisados por los muertos. Ca mandó que a los que rompiessen sus fazes rascándose, quier fuessen, varones o mugieres, que no les diessen los clérigos los sacramentos, ni los recibiesen en la iglesia quando dixiessen las horas, fasta que fuessen sanos de las sennales que fizieran en sus caras». Incluso, cuando los clérigos se presentaran en casa del difundo, si oyen lamentos excesivos deben volverse sin entrar (*Partidas*, I, Título IV, Ley XLII, pp. 44-5, ed. ampliada).

²² J. Yarza Luaces, *La Edad Media* (Historia Arte Hispánico), Madrid 1982, p. 209.

²³ A. Erlande-Brandenburg, *Le roi est mort*, Paris, 1975.

²⁴ S. Moralejo, *Escultura gótica en Galicia (1200-1350)*, Santiago de Compostela, 1975, pp. 16 y ss.

²⁵ Cantiga CCCXXIV.

²⁶ R. del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, 1954, pp. 228 y ss.; R. Cómez Ramos, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, 1979, p. 202.

²⁷ *Partidas*, II, Título V, Ley V, folio 12v.

²⁸ Del Arco, *Op. cit.*, p. 229; Cómez Ramos, *Op. cit.*, p. 172, cree que tal vez podría ser la actual Virgen de la Sede de la catedral sevillana. En cuanto al texto consultado sobre las Cantigas ha sido Alfonso X, o Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. W. Mettmann, Vigo, 1981, 2 vols. La utilizada aquí es la número 324, II pp. 190-1.

²⁹ María J. Gómez Bárcena, «La Anunciación en los sepulcros góticos burgaleses», en *Reales Sitios*, núm. 78 (1983), pp. 65-72.

³⁰ E. Panofsky, *Tomb sculpture*, Londres, 1964, p. 48.

³¹ F. Antón, *Monasterios medievales*, Valladolid, 1942, sobre todo, pp. 167 y ss., C. J. Ara, *Escultura gótica en Valladolid y su provincia*, Valladolid, 1977, pp. 9 y ss.

³² Corresponde a los núms. 1 y 2 de Palazuelos del catálogo de J. Ara, *Op. cit.*, pp. 31 y ss.

³³ Núm 3 de Ara, *Op. cit.* pp. 36 y ss.

³⁴ No será aquí cuestión del sepulcro de Leonor Rodríguez de Castro, a pesar de su indudable interés y puntos de relación con el del infante. Ambos fueron descritos minuciosamente, pero sin estudio, por R. Inclán, «Sepulcro de la infanta doña Leonor, segunda mujer del infante don Felipe», en *Boletín Real Academia Historia LXXIV* (1918, 2.º) pp. 185-200. Contrasta con el más sencillo de la primera esposa, la princesa noruega Cristina, ajena a la situación de enfrentamiento planteada. El cambio radical en este segundo caso, teniendo en cuenta, además, que Leonor sobrevivió a su marido, por tanto debió tener alguna participación en las disposiciones finales de su sepultura, y que era de la familia de los Lara, comprometida en las revueltas nobiliarias. Sobre el sepulcro de Felipe, otro estudio similar incompleto, R. Inclán, «Sepulcro del infante D. Felipe, hijo del rey Fernando III el Santo», en *Idem*, LXXV (1919, 2.º), pp. 143-184. También, Del Arco, *Op. cit.*, pp. 213 y ss.

³⁵ Collar de Cáceres, *Op. cit.*, donde se reproducen todas las ilustraciones, especialmente las del manuscrito de Hernando de Avila, más fieles que otras.

³⁶ B. Palacios, *Op. cit.*, pp. 283 y ss., en relativo detrimento de la corona.

³⁷ *Crónicas*, capítulo XXVIII, p. 24.

³⁸ Desde antiguo fue recogida la tesis del sentido de autoridad del gesto, así como la relación con sepulcros de caballeros ingleses (Antón, *Op. cit.*, pp. 196-7. Panofsky, *Op. cit.*, p. 56, pareció volver a una tesis complicada sobre la

relación con los cruzados, que no es convincente. H. A. Tummers, *Early secular effigies in England. The thirteenth century*, Leiden, 1980, estudia los yacentes de caballeros que en Inglaterra son muy frecuentes entre la segunda mitad del siglo XIII y la primera del XIV, a partir de cuando dejan de representarse. Recoge todas las tesis explicativas (pp. 107 y ss.) decantándose por la opinión de que puede ser una moda nobiliaria. Sin duda, lo fue, pero con un origen significativo). Ara, *Op. cit.*, p. 21, parece decantarse por la tesis de Antón. Recientemente en su repertorio de gestos y actitudes medievales, F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age. signification et Symbolique*, Paris, 1982, p. 229, indica la ambigüedad del gesto en tiempos antiguos, pero «a partir de la segunda mitad del siglo XII, las personas que detentan una autoridad, temporal o espiritual, están representadas cada vez más frecuentemente con las piernas cruzadas, en particular cuando dan una orden».

³⁹ Sobre la antigüedad del tema E. De Martino, *Morte e pianto rituale*. Torino, 1977³. A lo dicho anteriormente sobre hechos y prohibiciones, añadir. F. Español, *Esteban de Burgos y el sepulcro de los Queralt en Santa Coloma (Tarragona)*, en «D'Art», núm. 10 (1984), pp. 148 y 159, con bibliografía. H. s'Jacob, *Idealism and realism. A Study of sepulchral symbolism*, Leiden, 1954, pp. 83 y ss. Sobre el tema del dolor expresado en el arte con diversos gestos, algunos en sepulcros. Y Labande-Mailfert, *La douleur et la mort dans des XII^e et XIII^e siècles*, en «Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII» (Todi, 1967), pp. 293-332. Dentro de lo hispano también abundan las referencias y las prohibiciones textuales al respecto. Por ejemplo, en Burgos recuérdese la prohibición tardía de 1334 de que no se hagan lloros y gestos excesivos en los funerales con penas hasta de excomuniación (Archivo Catedral, libro 63, según T. López Mata, *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950, p. 267).

⁴⁰ R. del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Aragón*, Madrid, 1945, pp. 533-4. Español, *Op. cit.*, p. 167.

⁴¹ Para ambos temas, ante los que no puedo detenerme aquí, el importante F. Cardini, *Alle radice della cavalleria medievale*, Florencia, 1981. En el segundo, F. Benoit, *L'Héroïsation équestre*, Aix-en-Provence, 1954; ambos con los antecedentes que siguen teniendo valor ahora.

⁴² Actos públicos no tan multitudinarios, pero con espectadores en edificios. en *Cantigas*, XII, lámina 15, 4.^a min, CXXXVI, lám. 151 (ed. Guerrero).

⁴³ Es evidente el interés de estos sepulcros en lo estilístico e iconográfico, pero no era mi propósito más que señalar los hitos significativos. Otro ejemplo de tumba desacralizada, en la lastra de Thiébaux Rupez, muerto en 1260 (St. Memmie, cerca Châlons-sur-Marne), con el difunto a caballo y halcón en la mano, mientras hay dos perros a los pies. Pero incluso aquí, sobre la figura hay dos ángeles, con lo que no se elimina tan radicalmente lo sagrado (s'Jacob, *Op. cit.*, p. 19, fig. 3).

⁴⁴ Sobre el problema aún sin resolver de procedencias y maestros en torno a este grupo de sepulcros, A. Durán, J. Ainaud, *Escultura gótica (Ars Hispaniae VIII)*, Madrid, 1956, pp. 65 y ss. Ara, *Op. cit.*, pp. 22 y ss.

⁴⁵ J. M. Martínez Frías, *El gótico en Soria. Arquitectura y escultura monumental*, Salamanca-Soria, p. 47.

⁴⁶ López Mata, *Op. cit.*, p. 340.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 282. Murió en 1269, Juan de Villahoz. González Contreras lo hizo en 1267, p. 276.

⁴⁸ En general, para los sepulcros leoneses. A. Franco, *Escultura funeraria en León y provincia*, en «Hidalguía», núm. 92, 93, 94, 96 y 97. Idem, *Escultura gótica en León*, León, 1976, pp. 406 y ss.

⁴⁹ Menos frecuentes y más tardías, algunas escenas similares y simplificadas en la catedral de Burgos (M. J. Gómez Bárcena, *El sepulcro gótico en la ciudad de Burgos en la crisis del siglo XIV*, en «Actas Simposio Centenario Burgos», Burgos, 1984, en prensa). Como ceremonia que forma parte de los actos conmemorativos de la muerte de un noble, prolongados hasta comienzos del renacimiento, C. Beaune, *Mourir noblement à la fin du Moyen Age*, en «La Mort au Moyen Age», Estrasburgo, 1975 (ed. 1977), especialmente, p. 138. En 1319, a su muerte, el infante Juan, hijo de Alfonso, dice que a los pobres que asistan a su entierro se les de pan, carne o pescado y vino. Ver, M. Martínez y Sanz, *Historia del templo catedral de Burgos*, Burgos, 1866 (reimp. Burgos, 1983, p. 52).

⁵⁰ Hasta qué punto es letra muerta la prohibición de los duelos desaforados se comprueba en la iconografía normalizada de las tumbas de los obispos leoneses, tomadas como modelo en Avila (nota 51), que incluyen siempre como tema básico el planto. Este, en lo literario, era, por otra parte, un género establecido. Recuérdese, por ejemplo, en la segunda mitad del siglo XII, el comienzo del de Sancho III: «Llora Castilla mísera, llora por el rey Sancho».

⁵¹ F. Español, *Op. cit.*, p. 156, nota 65, ha visto el tema en el sepulcro de don Hernando, muerto en 1292, algo posterior a los leoneses.

⁵² M. J. Gómez Bárcena, *Op. cit.*

⁵³ Martínez Frías, *Op. cit.*, pp. 133 y ss., hace una detallada descripción, aunque no acaba de explicar la presencia de escenas que parecen de vida cotidiana, p. 137, aunque pudieran tener que ver con comida funeraria.

⁵⁴ Insisto en que, muy a propósito, han quedado descuidados aspectos importantes de lo funerario de la época de Alfonso X. Por ejemplo, la misma ceremonia de este tipo en el sepulcro del infante Felipe y de su segunda esposa merece un análisis iconográfico detallado, porque por extensión y detalles significativos no tiene paralelo en esas fechas, ni en Castilla ni, tal vez, en Europa. Otro tanto cabe decir del monumento-tipo de los obispos leoneses. E igual de otros grupos. Como no existe, no se ha indicado presencia de lo macabro tardío, ni de la vanidad de la vida. Las Cantigas, donde tanto se habla de muerte, sólo presentan un tema que puede calificarse de tal. Un hombre piadoso es servido, sin saberlo él, por el diablo, que se ha apoderado del cuerpo de un hombre muerto. Un obispo ayuda a descubrir la superchería. Nada indicaba que el muerto tuviera que ser un casi esqueleto. Sin embargo así se le ve, en actitud como danzante en la ilustración de El Escorial (Cantiga, LXVII, lámina 75, 6.^a min.). Texto de Alfonso X, o Sabio, *Cantigas*, I, pp. 298-301. Un «de contemptu mundi» se encontraba como texto en un sepulcro de características muy especiales, porque era de un niño. El texto en R. del Arco, *Sepulcros de la Casa Real de Castilla*, p. 212.

Barcelona, 20 de julio de 1984.

La Cantiga CVII o de Mari Saltos

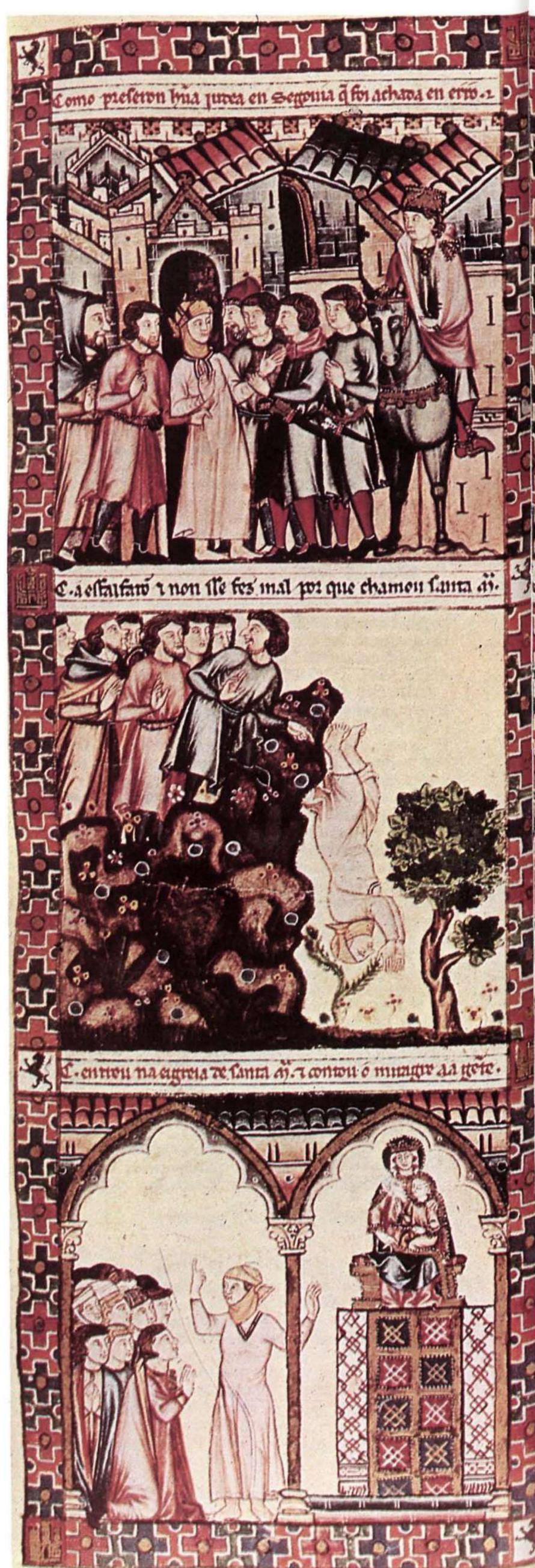
JOSE FRADEJAS LEBRERO, *Catedrático de Universidad y de Enseñanza Media ha sido director de Instituto en Ceuta, Talavera de la Reina y Madrid; Director del Colegio Integrado del Colegio Universitario Arcos de Jalón, de la Universidad Complutense y Subdirector del Colegio Universitario Domingo de Soto, de Segovia. Profesor agregado de Literatura de la Universidad Complutense; Catedrático en las Universidades de Sevilla, Valladolid y la UNED. Profesor visitante de la UPR de Puerto Rico y conferenciante en varias universidades. Es autor de un centenar de trabajos sobre literatura medieval y folklore y ha editado clásicos, cuyas son Geografía Literaria de la Provincia de Madrid, Ceuta en la Literatura, Bahlul y Walter de Aquitania, Ensayos épicos: El Cid, El cerco de Zamora; ediciones de La hija de Celestina y la Ingeniosa Elena, de Salas Barbadillo, y versiones modernizadas de El Sendebarr y el Libro de la caza de las aves, de don Pedro López de Ayala y artículos sobre Berceo, Espinel, Calderón, Galdós y un largo etcétera.*

Las *Cantigas* son un monumento estético sin par en el siglo XIII europeo, ya que en él se unen de modo admirable poesía, pintura y música. Algo más de cuatrocientos poemas que cuentan y cantan milagros marianos, ilustrados con «sones» musicales que se utilizaban en las iglesias y con centenares de miniaturas que ayudaban a comprender el sentido poético y, a veces, a penetrar en los aspectos históricos, sociológicos y reales del hecho narrado poética y pictóricamente.

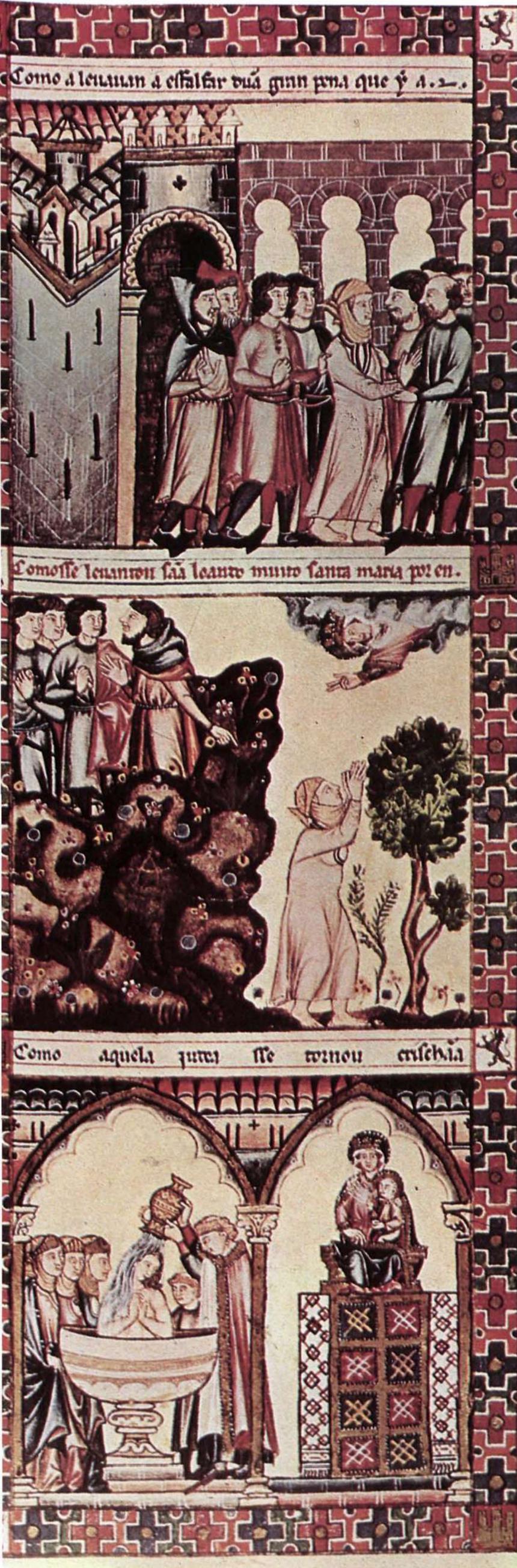
El Códice Escorialense contiene 209 cantigas ilustradas. Las cantigas líricas, que terminan en 0 (10, 20...) tienen una sola viñeta cuadrada y representan una o dos figuras, generalmente con instrumentos musicales. Esto hace de ellas un precioso testimonio organográfico-musical. Las cantigas terminadas en 5 se ilustran con una doble página miniada con doce viñetas; excepcionalmente, la 145 sólo tiene seis cuadrillos.

La primera cantiga está ilustrada con ocho viñetas enmarcadas en una orla, pero pronto debió verse o la pequeñez de las miniaturas o el excesivo costo, y el resto de las cantigas se ilustraron con seis cuadros de unos diez centímetros de lado.

Nuestra cantiga CVII sigue esta norma: tiene seis viñetas en forma de retablo gótico que muestra así la secuencia de la historia.



Cantiga CVII.



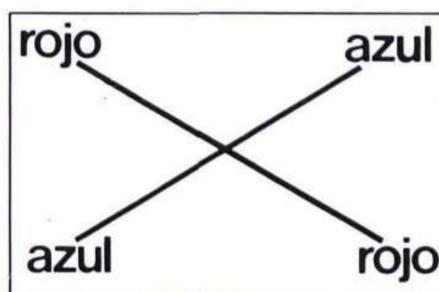
1	2
3	4
5	6

Las seis viñetas están dispuestas horizontalmente de forma binaria: 1-2, 3-4, 5-6. Son tres espacios, levemente variados, pero seis acciones: algo así como secuencias cinematográficas impresionistas.

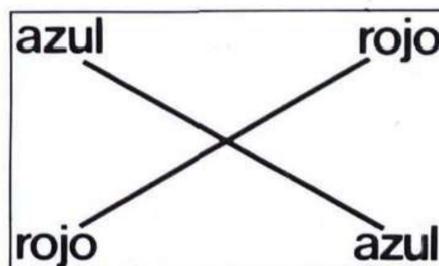
Cada una tiene en la parte superior una cartela con un texto resumen que no procede directamente del poema y que obliga, al utilizar el mismo tipo de letra, a dejar amplios espacios en blanco en la viñeta n.º 6 por ser más breve el contenido.

1.ª viñeta. En la cartela dice: «*Como preseron huna judea en Segovia que foi achada en erro*». La escena es multitudinaria, seis peatones y un caballero rodean a una mujer —Mari Saltos—. Dos de los peatones con capucha, azul a la izquierda, roja a la derecha. Un peatón descubierto, a la izquierda, con túnica roja, y sin armas visibles agarra de la ropa a la mujer. ¿Será el marido acusador? A la derecha tres ¿sayones? llevan armas, dos —también descubiertos—, vestidos de azul. Se observa un contrabalanceo de gorros: azul-rojos, túnicas: rojas-azules. Y al caballero, tocado y con manto rojo, no se le ven armas. ¿Será el juez? ¿Será el caballero enamorado que no puede intervenir? La cara es bastante hierática y no permite percibir si expresa indiferencia —juez— o dolor —enamorado—. Curioso: ni la acusadora, ni ninguna otra mujer aparece.

2.ª viñeta. La cartela reza: «*Como a leuauan a esfalfar duna gran pena que y a*». Es, sin duda, la viñeta más interesante, ya que nos presenta el Acueducto —la «obra de romanos» que decía don Miguel de Unamuno o «el puente del diablo» de la leyenda popular— de una forma peculiar: con *arcos de herradura*, lo cual nos demuestra que el miniaturista no conocía *de visu* el monumento y, por otro lado, nos hace pensar o que tiene un sentido arcaizante de la arquitectura —lo cual no parece lógico— o que era un mudéjar. No era extraño que los miniaturistas fueran mudéjares, y Gonzalo Menéndez Pidal observa varias concomitancias entre las miniaturas de la *Biblia de Jerusalem* y las *Cantigas*, lo cual podría abonar la hipótesis de que alguno de los miniaturistas —y éste en particular— fuera mudéjar.

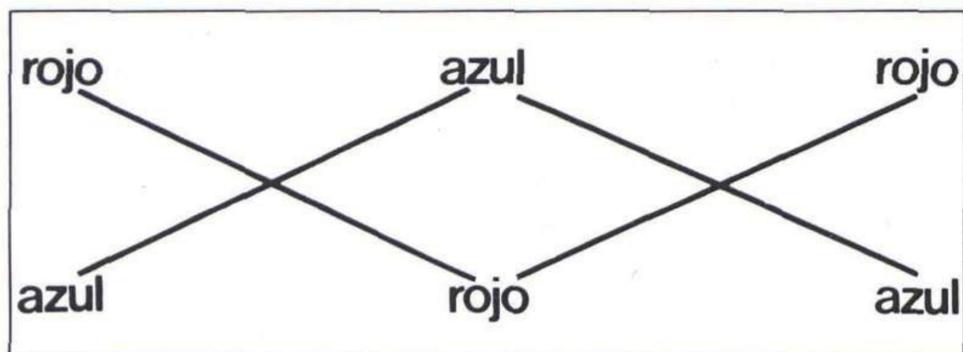


Ha aumentado la turba —al aparecer— airada de los acusadores; ha habido un movimiento artístico, los dos hombres con capuz están a la izquierda; ante ellos otros dos, destocados, vestidos de rojo y azul, pero contrapeados con los anteriores en forma de aspa:



Al lado derecho de la mujer otros cuatro hombres destocados; solamente se ven dos cuyas vestiduras azul en primer plano y roja en segundo, forman otra aspa:

con los de la izquierda. Uno de los espectadores es calvo, el vestido azul; quizá puedan verse en éste y en los encaperuzados ciertos rasgos judíos por lo barbitaheño. El juego de colores es más expresivo y geométrico en esta viñeta que en la anterior.



3.^a viñeta. La frase de la cartela es: «E a esfalfaron et non sse fes mal porque chamou Santa Maria».

Sobre unas peñas siete espectadores, tres de cuerpo entero y de los otros cuatro solamente las cabezas, contemplan cómo cae —de cabeza— una mujer; no tiene, al parecer, las manos atadas. No se forma una «pompa» (como de paracaídas) que en la caída la defienda; hay, pues, un efecto real milagroso. Ya en tierra, un árbol —«la figueira»— y un retoño. El aspecto de las rocas, oscuro y con anfractuosidades, no permite un sentido de la perspectiva, pues el vertical cuerpo invertido de la condenada ocupa la casi total altura de las rocas.

Una nueva nota de color, aparece uno de los espectadores vestido de azul, otro de rojo y un tercero de paño pardo; la siniestra oscuridad de las rocas está salpicada de florecillas rojas y azules con leves toques blancos; en el suelo hay, también, algunas florecillas; el cielo es claro y sereno.

4.^a viñeta. Leemos en la cartela: «Como see leuantou sãa loando muito Santa Maria por en».

Ligeramente variado el perfil de las rocas, ¿hay movimiento del punto de vista del espectador? Cuatro espectadores, tres de cuerpo entero y una cabeza: el orden de colores es inverso a la viñeta anterior, pardo, rojo y azul, como si fueran vistos en un espejo: el miniaturista ha dado movilidad a la escena.

En el suelo, la condenada, sana y salva, de pie y en actitud orante mira al cielo donde, entre nubes, se ve la Virgen que la bendice: es una aparición rápida y escueta, como la oración de la despeñada, pero suficiente e impresionista.

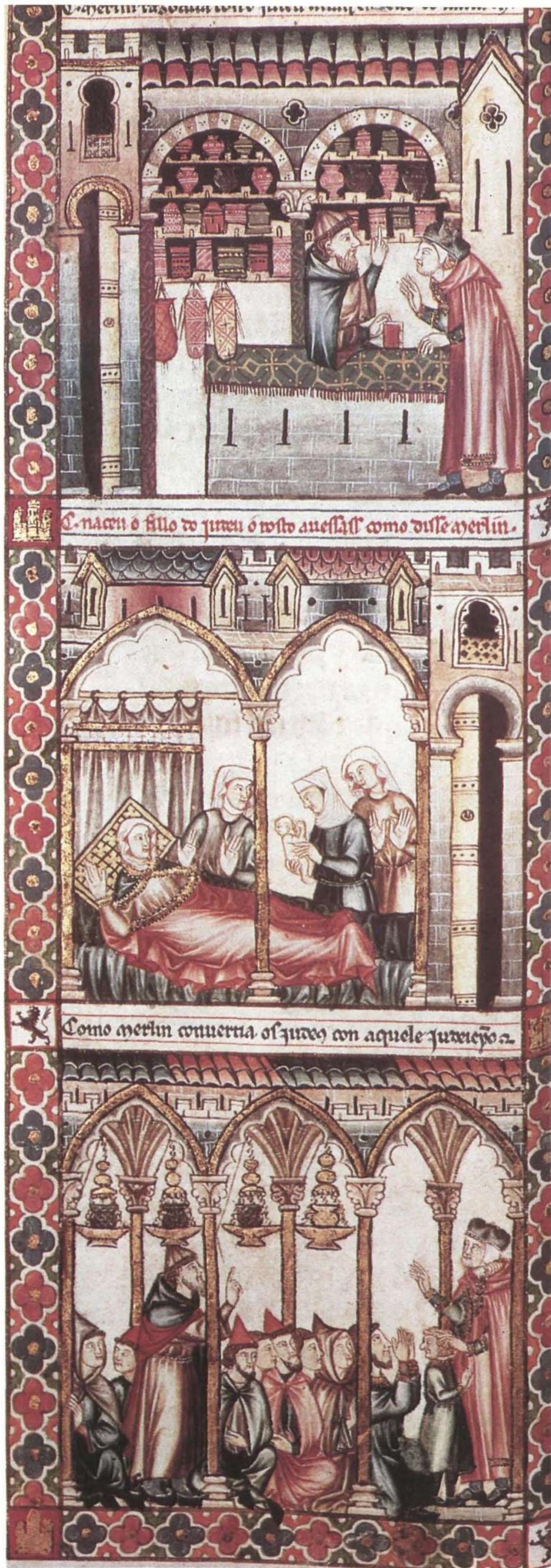
La «higuera» se ha estilizado un tanto, ha crecido, como el retoño, que se ha desplazado para acercarse a la higuera: ¿se ha movido el artista? ¿Está mirando desde abajo? Hay, sin duda, un afán de movimiento.

Las viñetas tercera y cuarta, sensiblemente iguales, forman como el eje entre las dos superiores y las dos inferiores, teniendo como centro la figura de la mujer: en la tercera, cabeza abajo y en la cuarta de pie. Pero en esta última, la aparición de la Virgen en su brevedad hace resaltar la potencia del Cielo, donde aparece, por consecuencia, el sentido milagroso.

5.^a viñeta. La cartela dice: «E entrou na eigreia de Santa Maria et contou o miragre a a gēnte».

Bajo un tejazoz, rojo-azul-rojo, dos arcos lobulados: en el de la derecha, y sobre un altar, la Virgen con el Niño; bajo el de la izquierda, hombres y mujeres, tres en primer plano arrodillados; cuatro cabezas en segundo plano, y coronillas sombreadas al fondo, todos en actitud reverente. Una mujer —Mari Saltos— en actitud oratoria explica a la gente el milagro, la maravilla que en ella ha acaecido.

Mari Saltos, en estas cinco viñetas, ha estado vestida con sólo la camisa —blanca—, ¿símbolo de la pureza de su vida y de su honestidad? Siempre ha tenido cubierta la cabeza, no es



Cantiga CVIII.



doncella en cabellos, es mujer casada; el pañuelo, incluso, le tapa la garganta.

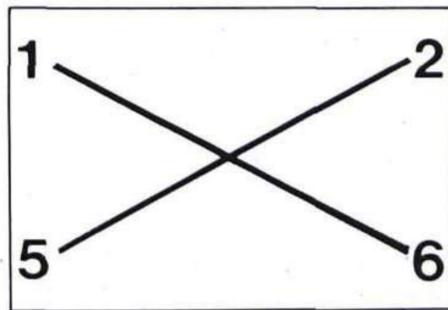
6.^a viñeta. En la cartela se lee: «Como aquella judea sse tornou crischãa».

Casi la misma escena anterior; obsérvese que el tejazoz ahora es azul-rojo-azul en contraposición con la viñeta anterior. Varía la escenita bajo el arco lobulado izquierdo que ha ampliado su dimensión: la realidad de la ligera ampliación se observa en los lóbulos del arco, cinco en la anterior, siete en ésta.

En el centro una pila bautismal, dentro de ella —desnudo el torso y en cabellos— Mari Saltos; a la izquierda tres damas, tocadas y vestidas de azul-rojo-azul, contemplan cómo un sacerdote, con capa pluvial roja, vierte un jarro de agua sobre la cabeza: las aguas están marcadas por líneas azules onduladas. Al fondo, detrás del sacerdote que administra el bautismo, un acólito —de menor tamaño (¿un monaguillo?)— con cierto sentido de perspectiva.

Es preciso anotar dos aspectos: uno el carácter binario, las tres primeras viñetas se distinguen por la ausencia de la Virgen, mientras que en las tres últimas, ora en aparición (número 4),

ora en imagen, están presididas por la Virgen María. Contraste significativo; como lo es, también, el segundo aspecto: otro nuevo sentido de la composición en aspa:



En la viñeta 1.^a una multitud de *hombres* acompañan a la mujer, y un caballero; en la 6.^a, un grupo de *mujeres* acompañan a la neófita, y un sacerdote; en la 2.^a, *aspecto airado* de la multitud; en la 5.^a, *aspecto reverente* de los que escuchan a Mari Saltos.

No hay realidad descriptiva: los arcos de la muralla y del acueducto —viñeta segunda— son de herradura y al menos en el monumento no corresponden con la verdad arquitectónica. Suponer que la teoría de tejados —viñeta primera— corresponda a una realidad segoviana me parece atrevido; la representación de las peñas —sean las «grajeras» o no— puede corresponder a la realidad, pero lo que sí es indudable es que el interior de la iglesia, la vieja catedral —que estaba en la plaza del Alcázar—, no es representación de la realidad, pues aparece casi exactamente igual en la cantiga 108 (viñeta 6.^a) donde se bautiza —de la misma manera— a un niño judío. Esta forma de bautizar, desnudo y en una pila, en medio de la iglesia, parece un tanto extraña y por ello pienso que tiene un carácter simbólico, pues el bautismo por inmersión no se haría en una pila con pedestal; para el acceso había que arriesgar el neófito a una caída y, sin embargo, el bautismo por aspersion, en una pila, era lo normal para un infantito, o para un adulto, con el fin de que no se derramara el agua por la iglesia.

La realidad de las representaciones puede quedar, y creo que en este caso queda, enmascarada por la fantasía y deseo de representar más bellamente los actos sin ninguna vinculación con las formas cotidianas. Hay pues, un idealismo y una fantasía recreadas por manos del artista que atiende más a su poder creador que a la objetividad costumbrista.

La tolerancia religiosa de Alfonso X se muestra en *Las Partidas* (Partida VII, Títulos XXIV y XXV) y en *Las Cantigas*, ora por modo jurídico, ora por modo milagrero.

Alfonso X narra y canta sucesos maravillosos en la conversión de infieles y descreídos: ora de un Soldán (Cantiga 18), ora de un caudillo moro (c. 46), ora de un mudéjar de Consuegra (c. 192), ora de un hereje (c. 306), ora la de un hombre gentil pero limosnero (c. 335) o, en fin, la de un novicio que se había dejado penetrar de la herejía cátara (c. 365).

Para María no existe acepción de personas y lo mismo salva a una mujer mora, con su hijito en brazos, al caer de la muralla, que tiene un buen número de cantigas dedicadas a la conversión de judíos: el niño judío salvado de un horno ardiendo (c. 4); el niño asesinado y resucitado (c. 6); la imagen habla en el pleito de un cristiano y un judío (c. 25); libera de los ladrones a un judío que se hará cristiano por ello (c. 85); la parturienta judía acude a la Virgen y se salva (c. 89).

Pero, sin duda, algunas de las cantigas más significativas son las dedicadas a la salvación de inocentes expuestos a graves accidentes o injustos castigos. Salvar a culpados sería un hecho de amor, pero salvar a inocentes lo es, además, de justicia, amor y vigilancia que sobre el ser humano, creyente o no, tiene la Virgen María. No en vano es considerada como abogada de los afligidos y quien quiera que invoque su nombre ha de recibir su auxilio y ayuda. El culto vasallático no necesitaba más que una mera invocación para recibir la ayuda de la Señora, de quien, con solo el pensamiento, te declaras vasallo.

Alfonso X tenía una cierta predilección por Segovia; con sentido humanístico hace reconstruir el acueducto, con sentido legendario corren las noticias de haber pensado que él podía organizar mejor el mundo y el condigno castigo expresado en una horrisona tormenta en la misma Segovia. Pero además en esta ciudad sitúa varias cantigas más. La número 18: los gusanos de seda tejen una toca a la Virgen, recuerdo de la actividad textil de los perales segovianos, cuyos paños finos dieron lugar al mote de «refinos» que se daba a los segovianos aún en el siglo XVII. La número 31: el buey perdido que se presenta voluntaria e instintivamente en la iglesia: la ciudad era campo también, y en los arrabales vivían los labradores. La número 215: una imagen robada por una algara mora y de la cual los infieles tratan de deshacerse a espada, fuego o anegada, es devuelta sana y sin mácula por el rey de Granada: época en que las razias eran frecuentes y los musulmanes cometían toda clase de tropelías —o se les atribuían—, pero algunos, como el rey granadino, tienen un delicado respeto por *leila Marien* y —a pesar de la doctrina coránica— por sus imágenes. Las curaciones de segovianos son también frecuentes; en la número 276, Santa María del Prado sana a un montero del rey sobre quien ha caído una campana desprendida de la espadaña de la iglesia. Recordemos que Alfonso X es gran cazador, y a la caza dedica varias cantigas y aun legisla «como el rey debe ser mañoso en caza» porque la caza no sólo es una preparación militar sino un modo de entrar en contacto con los súbditos. En la 282, un mozo cae de un sobrado y se hiere gravemente, María le salva; un típico accidente del mundo agrícola que tiene su correspondencia antitética en la número 314: un caballero segoviano ciego recupera la vista por intercesión de María.

Todos los estamentos de la época: el labrador (número 282), el defensor o caballero (número 314), el orador que bautiza a Mari Saltos (número 107); campo, ciudad, iglesia, todo gira en torno a María en esta época teocéntrica y mariológica.

Y aquí es donde se sitúa nuestra cantiga CVII, famosísima, típicamente nacional, no tiene —que sepamos— repercusiones en el exterior, no figura en los grandes repertorios de milagros marianos. Es un asunto doméstico que ha pervivido tradicionalmente desde el siglo XIII hasta hoy en el recuerdo de los segovianos, y aunque sólo existen tres versiones medievales, hay una treintena de redacciones diversas hasta el siglo XX.

Nos permitimos dudar de su historicidad a pesar de la credibilidad del Rey Sabio, porque —como veremos más adelante— hay serias dudas de su veracidad y porque un caso semejante —una vestal acusada de haber perdido la inocencia es condenada a ser despeñada y se salva en la caída— es contado por Lucio Anneo Séneca el Viejo o el Retórico en sus *Controversiae* 1, 3, 1 y siguientes. Algo, pues, semejante a nuestra cantiga, que el poeta segoviano Alonso de Ledesma (1562-1633) resume en esta décima:

«Soy una Iudia casada
por hermosa perseguida,
no quise ser querida,
y pago sin ser culpada.
A muerte soy condenada
porque a despeñar me embía
quien celos de mi tenía:
O princesa soberana,
pues vales a la christiana
vale agora a esta Iudía.»

que en síntesis es lo que dice nuestra Cantiga CVII: «Como Santa María guardou de morte hũa judea que espenaron en Segovia (e), porque sse acomendou a ella non morreu», es tradicional y folklóricamente conocida como Mari Saltos, aunque nunca se supo su nombre y solamente en el siglo XVII (Alcalá Yáñez) le atribuyó el de Ester, quizá porque le sonara muy judío y que al ser bautizada ella cambió por el de María y el pueblo la apodó «del Salto», y de aquí, abreviado, Mari Saltos.

Sólo tres versiones medievales se nos conservan: I, nuestra poética cantiga en catorce estrofas zejelescas octosílabas: 8a, 8a, 8a, 8b — 8b, 8b. Y dos en prosa latina.

II, de Rodrigo de Cerrato o el Cerratense, escrita al parecer hacia 1276 y III, Fray Alonso de Espina, quien la incluye en 1459, y con un fuerte sabor antisemita, en su *Fortalitium Fidei* en cuya edición de Lyon en 1511 se halla en el Libro III, Consideración 10, folios 221v-222r. Esta versión se difundió ampliamente y fue punto de partida de múltiples versiones y variantes (*).

El suceso se da como histórico, y unas veces se atribuye su acaecimiento al año 1204 (Alcalá Yáñez, 1615) o al de 1228 (Baeza, 1864) aunque el resto de las versiones, y bajo la fe de Rodrigo de Cerrato, lo fechan en 1237 y le sigue, incluso, Alca-

(*) *Versiones de Mari Saltos.*

Juan de Pantigoso, *Relación de la translación que se hizo* (1523); García Ruiz de Castro, *Comentario sobre la primera y segunda población de Segovia* (1550); Alonso de Villegas, *Flos Sanctorum y Fructus Sanctorum* (1592); Fray Juan de Orche (Lorenzo Calvete), *Historia de la vida del glorioso San Frutos, patrón de la ciudad de Segovia y de sus hermanos San Valentín y Santa Engracia* (1616), *Manuscrito autenticado con muy bastantes probanças* (1612); Simón Díaz Frías, *Encenias de la devotísima ermita y nuevo santuario de la Madre de Dios de la Fuencisla, y solemnísimas fiestas* (1614). En este libro se contienen los poemas de Antonio Ordóñez (tercetos), Diego de Ortiz (tercetos), Diego de Colmenares (tercetos) y Alonso de Alcalá Yáñez (tercetos). Este mismo Alcalá tiene tres versiones: *Milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla* (1615); *Alonso, mozo de muchos años*, P. II (1626); *Verdades para la vida cristiana* (1632); Alonso de Ledesma, *Romancero y monstruo imaginado* (1616); Diego de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia* (1637); Juan de Zabaleta, *La Virgen de la Fuencisla* (1662); Francisco de San Marcos, *Historia del origen* (1692); Antonio Ponz, *Viaje de España*, T. X.; Tomás Baeza González, *Historia de la imagen* (1864); Cabarro, *María del Salto o El milagro de la Virgen* (representada en 1887); Valentín Picatoste, *Descripción e historia política, eclesiástica y monumental de España* (1890); Mariano Grau, *María del Salto, el milagro de la Sinagoga*; Gabriel María Vergara y Martín, *Tradiciones segovinas* (1910); *Novena en honor de Nuestra Señora de la Fuencisla, inspirada en la de don Tomás Baeza* (1966); María del Carmen Garrido, *Milagros de Segovia* (1971); José Antonio Flórez Valero, *Senderos de Segovia (octosílabos)* (1973); Hilario Sanz y Sanz, *Diccionario de la Historia eclesiástica de España* (1975).



Cantiga CVIII, sexta viñeta.

lá Yáñez en sus otras versiones; no así Tomás Baeza, y no sé el porqué, ni lo razona. A Alfonso X debieron contárselo como ocurrido en su juventud y con una fe viva y ciega se lo creyó, y tuvo la habilidad poética —que quizá transmitió al miniaturista— de estilizar la canción en los siguientes términos:

I. Una judía fue encontrada en «yerro»

¿Cuál fuera? No lo expresa la cantiga, aunque tuvo que ser un delito gravísimo.

Según el Cerratense, la hermosa judía es amada por un caballero casado, cuya mujer se siente despreciada; difama a la judía y con testigos falsos hace que la condenen. Para Fray Alonso de Espina —cuyo grado de novelización es mayor—, que considera, también, falsa la acusación, la hermosa judía era casada y devota —en secreto— de la Virgen, por lo cual su marido se solidariza con la acusación.

Parece, pues, un problema de adulterio. Ahora bien, si en el caso que nos cuenta Séneca el Viejo el castigo es el despeñamiento, en el siglo XIII y según el derecho contemporáneo hay unos datos que considerar: *El denunciante*: la esposa del caba-



Cantiga XVIII.



Cantiga XVIII, cuarta viñeta.

llero enamorado. Según el *Fuero Juzgo* (Libro III, Título IV, Capítulo XIII) y *Las Partidas* (Partida VII, Título XVII, Ley II) solamente podían denunciar el adulterio los parientes próximos a la mujer pero no al marido: «(el marido) pueda acusar a su muger de adulterio si lo ficiere, et ella non a él...» (Partida VII, Título XVII, Ley I).

Por tanto, tuvo que buscar la connivencia del marido de la acusada para poder llevarla a los tribunales, aspecto jurídico racional que sólo Fray Alonso de Espina advierte.

El castigo. Según el derecho del siglo XIII, no era tan cruel la pena como en Roma, y en la cantiga:

«La muger que ficiere el adulterio, maguer le fuese probado en juicio, debe ser castigada et ferida públicamente con azotes, et puesta et encerrada después en algún monasterio de dueñas» (Partida VII, Título XVII, Ley XV).

Sabido es que la Ley judía reservaba la lapidación para estos casos (S. Juan VIII, 1-II), y, sin embargo, se opta por el despeñamiento, como en Roma.

Es cierto que el *Fuero Juzgo* (Libro III, Título IV, Ley XII) lo deja al arbitrio del marido:

«La muiet que faze adulterio, ella y el adulterador deven ser metidos en poder del marido della.»

Secuelas. Las tres versiones medievales demuestran que la acusada era inocente, pero ninguna de ellas se hace eco de las consecuencias jurídicas:

«Si (el acusador) lo non probare, debe haber la misma pena que ella habié si le fuere probado» (Partida VII, Título XVII, Ley III).



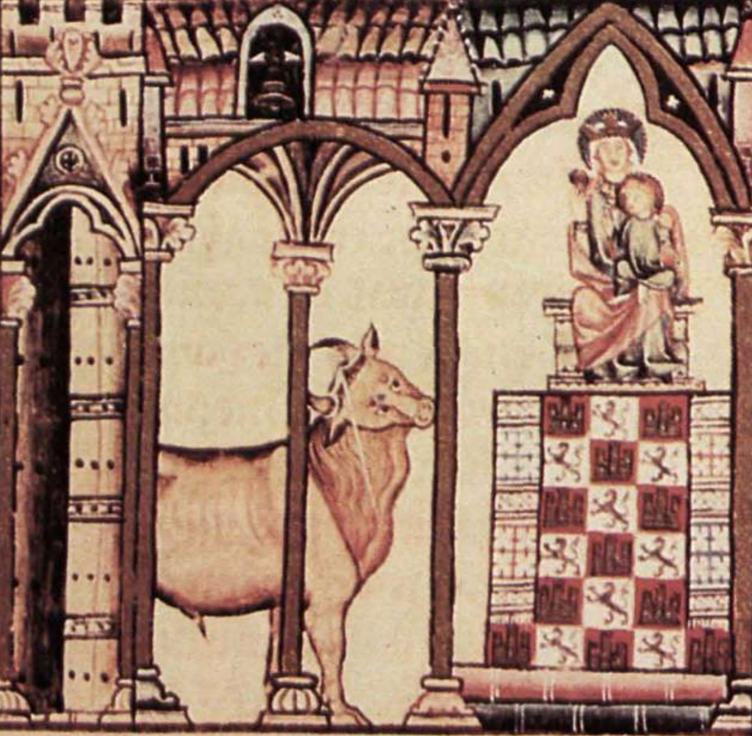
C. uedô fãa a uaca que o altêio comrou a scã .m. de villa luga



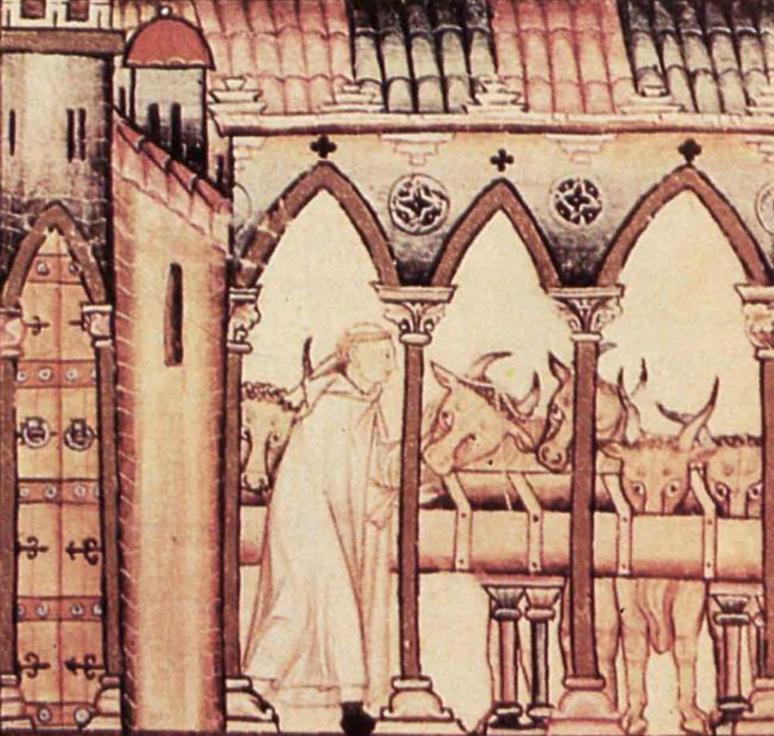
C. o altêio leuaua a ueder o almallo qmrou a s. m. r. fugull



C. o almallo enrou n eigrã te uilla luga r se parou ato altar.



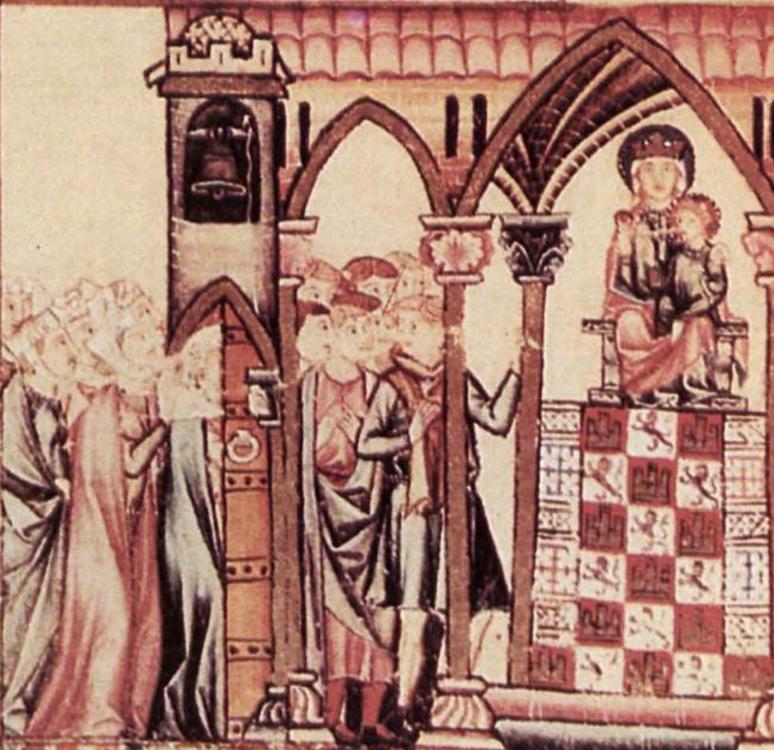
C. semereu na estabua con os outros uis r o fãre pessou tel

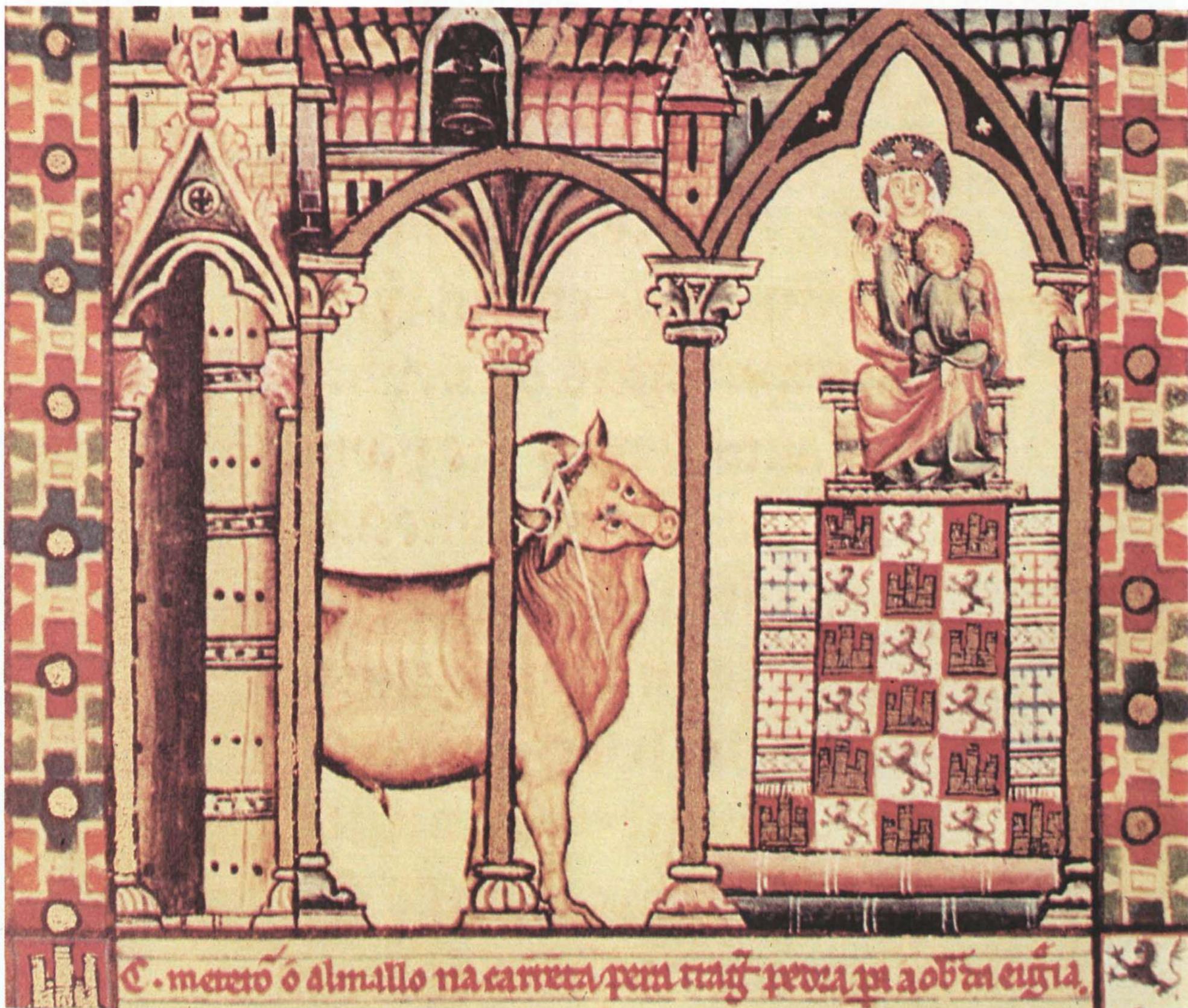


C. mero o almallo na carreta pem tag peca pa a o d r eigrã



Como o altêio comrou a agente comoll auêra co o almallo





Cantiga XXXI, tercera viñeta.

Estas reflexiones nos imponen más conclusiones: a pesar de las fechas (1204, 1228, 1237) tenemos que inferir que nunca ocurrió tal hecho, porque no se atiene al sentido jurídico imperante y sí parece más bien una adaptación del hecho romano relatado por Séneca el Viejo y acomodado en Segovia.

Don Alfonso, buen jurista, viendo los posibles errores, opta por callar la causa real y el proceso de la misma que no concierne con el derecho hispano. Los despropósitos jurídicos pertenecen ya a la credulidad del Cerratense y de Fray Alonso de Espina. Don Alfonso no tiene empacho en castigar, con la misma pena al acusador de un inocente —el padre de un niño judío (cantiga núm. 4), por tanto tampoco lo había de tener aquí. Pero la suficiente sabiduría en derecho no le permite hacerlo porque comprende que no puede ser cierto y sí que su credulidad puede aceptarse en relación con el *yerro* (sin acusadores marido y mujer del caballero), que queda indefinido.

En consecuencia, tenemos que ver en esta cantiga una transposición del hecho narrado por Séneca el Viejo sin ninguna realidad vital enraizada en la Segovia del siglo XIII.

No es el puro espíritu racionalista, sino el análisis sociológico lo que nos impone esta conclusión. La leyenda, adaptada por el pueblo, o quizá, expresada por un sacerdote u obispo en un sermón, tomó carta de naturaleza —antijurídicamente— en Segovia sin base ninguna en la realidad.

II. Es llevada a una peña muy alta para despeñarla

Ni don Alfonso, ni el Cerratense —quien sólo dice «rupes a sinistra»— localizan el lugar de la ejecución. Es nuevamente el novelesco Fray Alonso de Espina quien con afán verosimilista y

aun localista, nos lleva a las Peñas Grajeras, que después se situarán junto a la ermita de la Virgen de la Fuencisla.

III. Se dirige a la Virgen y se le ofrece en perpetuo servicio

Don Alfonso parece querer decir que fue una petición mental de socorro, mientras que el Cerratense nos expresa la petición: «Santa Maria, adiuuame sicut scis me ab hoc peccato in nmunem», mientras que Fray Alonso de Espina expresa el deseo de servirla siempre en su iglesia, sin duda la Catedral vieja, situada en la explanada del Alcázar, hoy desaparecida.

IV. Los judíos la dejan en camisa, atadas las manos (a la espalda, dice el Cerratense) y la despeñan

En su caída, según el Cerratense, ve una paloma (¿el Espíritu Santo?) y desciende a tierra con las manos desatadas. Para Fray Alonso de Espina, es la Virgen quien la recibe en sus manos y la deposita ilesa en tierra.

He aquí el milagro, que es transgresión de la ley natural. Un cuerpo arrojado desde una altura debe estrellarse contra el suelo y, sin embargo, no ocurre así, lo cual se atribuye a milagro.

No obstante, debemos poner atención al hecho de que le han dejado la camisa por decoro:

«Na camisa a leixaron»

y ésta pudo hacer pompa, y actuar como paracaídas, *avant la lettre*.

Observemos, por tanto, algunas noticias, cuando Diego Duque de Estrada se escapa de la cárcel de Toledo a principios del siglo XVII:

«Yo tenía la capa de paño puesta, siendo mi intención, si escapaba sin rumor, irme como paseando. Llevábala con fiador y la misma turbación me hizo asirme de la capa, la cual, haciendo pompa como una campana, me bajó derecho y dando por fortuna en un muladarcillo los pies, no me hice mal en ellos, no habiendo caído violentamente porque el vuelo me entretuvo.»

Poco tiempo después, cuenta Cervantes en *Persiles y Segismunda*, que yendo hacia Roma, al pasar por Francia, les ocurrió un percance. Y dice así:

«¡Apartaos, señores, que no sé quien baxa bolando del cielo, y no será bien que os coja debaxo!

Alçaron todos la vista, y vieron baxar por el ayre una figura, que, antes que distinguessen lo que era, ya estava en el suelo, junto casi a los pies de Periandro, la qual figura era de una muger hermosísima que auiendo sido arrojada desde lo alto de la torre, sirviéndole de campana y de alas sus mismos vestidos, la puso de pies y en el suelo sin daño alguno: cosa posible sin ser milagro.»



Cantiga CVII, tercera viñeta.



El racionalismo cervantino puede admitirse en 1616, pero en el siglo XIII se niega toda posibilidad y es más creíble la presencia de la Virgen, que deposita en tierra a la joven, o de una paloma, el Espíritu Santo, que le ayuda en tan difícil situación.

No obstante, el sentido providencial o milagrero persistirá en el maestro Tirso de Molina. En *Los lagos de San Vicente* se vale de una humilde mata de tomillo, para salvar a Pascual en una caída fortuita:

- Pascual: Huéronseme dambos pies.
¡Válgasme Santa Casilda!
- Carrasco: ¡San Vicente sea contigo!
- Todos: ¡Jesús!
- Pascual: Todo me bazuco;
Tomillo, a ser vos sahuco
sino es que hué cabrahigo
la remembranza de Judas
representa Juan Pascual,
Mari Pabros, sin dogal
me ahorcan, las tocas viudas
vos poned.
- Mari: ¡Triste suceso!
- Carrasco: Hombre, encomiéndate a Dios.
- Pascual: Encomendaos por mi vos
que yo no esté para eso.
El mi tomillo salsero,
vuélvete me chinal,
que de tu tomillo y sal
componer ni nombre chero.
Tomé de la Sal seré;
mi mujer será Tomasa,
Tomillos los de mi casa
mi apóstol Santo Tomé.
Santa mora y ya cristiana,
Casilda la emirtañesa,
la amorosa, la infantesa,
la virgen, la toledana,
doleos la santa de mi
pues vine con vos del Tajo...
Parece que va acia a bajo,
dando el tomillo de si.
Descuélgome poco a poco
(Vase alargando el tomillo
y él bajando)
- Mari: ¡Milagro!
- Todos: ¡Milagro extraño!
(Llega abajo)
- Pascual: Del mi suelo, año buen año;
con los hocicos vos toco.
(Besa el suelo)

Lo cual coincide, en cierta medida con lo que se narra en los *Cuentos del Vampiro* (p. 46):

«Aquel malvado, queriendo dar muerte a su mujer... la precipitó en un barranco ...[la mujer] sobrevivió, pues había logrado aferrarse a unas lianas... y logró salir poco a poco de la hondonda sosteniéndose en ramas y arbustos.»

En el Romanticismo, Víctor Hugo huye del sentido milagrero, pero no del maravilloso, que es otra forma de racionalidad lo que escapa a la realidad, y así en la *Légende su beau Pécopin et de la belle Bauldour (Le Rhin, Lettre XX)* el Califa, celoso, manda despeñar a Pécopin, quien gracias a un talismán, vuela por los aires y desciende suavemente en una playa solitaria. Hemos pasado de lo maravilloso-cristiano (milagrero) a lo maravilloso-poético. Simplemente, hemos racionalizado el sentido, despojándolo de connotaciones ideológicas.

VI. Se bautiza y siempre fue creyente

El Cerratense nos dice que desde entonces fue creyente y se llamó María de Salto o Mari Saltos, y Fray Alonso de Espina le sigue, pero añade que se bautizó en «Santa María Maior», que vivió «in ecclesia multo tempore», cuidando y limpiando el templo y llegó a tener espíritu profético.

Conclusión. Este bello, aunque local, poema es una muestra más de la agilidad poética con que Alfonso X manejaba el gallego. Pero, por otro lado, nos plantea un problema sobre la historicidad de la cantiga, ya que por su origen y su juricidad no parece que ocurriera jamás, pero el crédulo pueblo medieval le dio acogida y la conservó secularmente. Todo el material folklórico o literario era bueno para aplicárselo a la Virgen y ensalzarla, y Ella pagó con creces, dejando que siguiera a través del tiempo la fama de protagonistas que quizá no existiera más que en la fantasía y en el corazón de los creyentes.

BIBLIOGRAFIA

- Alfonso X el Sabio, *Cantigas de Santa María*, editadas por Walter Metmann, 4 vols., Coimbra, 1961.
- Cervantes Saavedra, M., *Persiles y Segismunda*, Ed. Schviel-Bonilla, Libro III, Capítulo XIV. Madrid, 1914. T. II, p. 141.
- Cuentos del Vampiro*, Barcelona, 1980, p. 46.
- Duque de Estrada, D., *Comentarios del desengañado de sí mismo*. Clas. Cestalia, pp. 152-153. Madrid, 1983.
- Fita, F., «La judería de Segovia», *BRAH*, IX, 1886.
- Ledesma, A.,: *Romancero y monstruo imaginado*. Madrid, 1616. Folio 36r.
- Marqués de Lozoya: *Seis estampas de la vida segoviana del siglo XIII*. Correo Erudito, Año II, Entrega 9, pp. 332-334.
- Menéndez Pidal, G., «Los manuscritos de las Cantigas», *BRAH*, CL, pp. 25-51, 1962.
- Prieto, M.ª R., *Estudio analítico de los Milagros de Nuestra Señora de la Fuencisla, grandezas de su nuevo templo y fiestas que en su translación se hicieron por la ciudad de Segovia de quien es Patrón, de Alcalá Yáñez y edición de la obra* (tesis doctoral), 4 vols. Madrid, 1982.
- Tirso de Molina, *Obras*, Ed. Catarelo. Madrid, 1907. T. II, p. 54a.



Poder, ciencia
y religiosidad en
la miniatura de
Alfonso X el Sabio.
Una aproximación



Ristoral que fue mas compli
to relos otros filosofos. el q mas
natural mente mostro todas las
cosas por razon uerdaiera. 7 las fi
zo entender complida mente se
guno son: dixo que todas las cosas que son se los
ueles se mueuen 7 se enderitan por el mouuimeto
de los cuerpos celestiales por la uertud que an dellos
segund lo ordeno dios que es la primera uertud: 7
donde la an todas las otras. Et mostro que todas
las cosas del mundo son como trauadas. 7 reciben uer
tud unas otras. las mas uiles delas mas nobles.
Et esta uertud parescen unas mas manifesta.

Fig. 1. Lapidario de Alfonso X (El Escorial). Aristóteles como autor adoctrinando a sus discipulos. Abajo presentación del libro al rey.



Fig. 2. Primera Partida (Museo Británico). Alfonso X como autor. El rey presenta el código de leyes a Dios.

ANA DOMINGUEZ RODRIGUEZ, Licenciada en la Universidad de Valladolid, con un estudio sobre urbanismo (*Urbanismo vallisoletano en torno a 1500: murallas, puertas, arrabales y puentes*, Madrid, 1976), se doctoró en la Complutense (*Iconografía de los Libros de Horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional*, curso 1974-75) con una tesis que ha publicado parcialmente. Desde 1973 ha estudiado la miniatura de Alfonso X, participando en numerosos congresos internacionales. Una beca Humboldt le permitió escribir *Arte en el Lapidario* (Madrid, 1982) con el facsímil de Edilán, reeditado como *Astrología y Arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*, Madrid, 1984). En la actualidad es profesora titular del Departamento de Historia del Arte (Facultad de Geografía e Historia) de la Universidad Complutense.

Llamamos miniatura alfonsí a aquellas pinturas que acompañan a los códices que proceden del círculo de Alfonso X el Sabio y se escribieron y pintaron por encargo regio. No incluimos, por tanto, en este concepto ni las pinturas que se realizaron posteriormente en los libros dejados inacabados a la muerte del rey Sabio en 1284, como la segunda parte de la *Estoria de España* (Escorial, ms. X.1.4), ni aquellas otras que ilustran copias tardías de algunos de sus textos y que en ocasiones se apartan abiertamente de la iconografía del original alfonsí (mss. de las *Partidas*, Biblioteca Nacional de Madrid 12.793 y Vit. 24-6), aunque en otras la siguen con total fidelidad, salvo pequeños errores derivados de la incomprensión de las imágenes o de los inevitables estilos de época¹.

El estudio de la miniatura alfonsí se centra, pues, en aquellas obras indudables del mecenazgo regio —en el prólogo de las mismas se recuerda en qué consistió la labor del rey— que son de hecho las de mayor calidad artística e interés iconográfico, dejando a un lado aquellos libros cuya relación con el monarca se ha mantenido a través de tradiciones orales más o menos fidedignas. Es el caso de los dos *Fuero Juzgo* —de Murcia y de la Biblioteca Nacional de Madrid— o del códice que en mi opinión es el probable original de la *Tabla de las Constelaciones de Ptolomeo verificadas por Alfonso el Sabio*².

Pues dejando a un lado —para estudios de erudición y de puntualización— los hechos excepcionales y dudosos nos encontramos con que la miniatura alfonsí constituye uno de los grandes momentos de la pintura española y uno de los conjuntos de mayor coherencia ideológica y cultural. El ingente esfuerzo editorial patrocinado por el rey Sabio iba acompañado de unas tareas pictóricas en cuyo arte no hay un antecedente único: no hay nada semejante a la empresa alfonsí en el Reino de Castilla y León, ni hay tampoco un modelo concreto. Del volu-

men de la pintura alfonsí nos dan una idea los datos siguientes: las *Cantigas* se proyectaron en dos ejemplares distintos, uno con sólo 41 miniaturas (Escorial, b.1.2) y otro (Escorial T.I.1 y Florencia, B.R.20: inacabado) con unas 400 miniaturas distribuidas en viñetas, dando un total de 2.400 viñetas. El códice primero de las *Cantigas* se terminó y el segundo, no³.

La miniatura alfonsí no es, por tanto, la prolongación de una empresa anterior, pues en la llamada Escuela de Traductores de Toledo, los centralizadores de la cultura eran los obispos —en vez del rey— y su mecenazgo no fue acompañado de unas realizaciones similares en los códices. Sin embargo, en la obra cultural alfonsí, las imágenes eran muy importantes y de hecho nos revelan —lo mismo que los textos y con la misma intensidad— unos datos muy significativos sobre los intereses y valores que se proclamaban oficialmente en la corte del rey. Uno de los hechos importantes a tener en cuenta es precisamente que existe una discrepancia entre los valores culturales y religiosos que proclaman las miniaturas alfonsíes y los que se reflejan en las catedrales de Burgos y León que se suelen relacionar con Alfonso X el Sabio.

La nueva iconografía queda subrayada en primer lugar por la imagen del monarca —muy frecuente en sus códices— que aparece encabezando el libro en una miniatura —a veces dos— que acompañan el prólogo del mismo. En la mayoría de los casos, esta miniatura representa la imagen del rey —pudiéramos decir el retrato del mismo, aunque no es de carácter fisionómico— que aparece en dos funciones diferentes, aunque siempre rodeado de la solemnidad regia y a veces casi imperial. Unas veces es la escena de presentación o dedicación del códice y representa la entrega del libro terminado por el autor o traductor al monarca, como en la letra inicial del *Primer Lapidario* (Escorial h.I.15). En otras ocasiones es el retrato de

guardar entre los esposos
q separen pues q las arras
son dadas p el pmetimien
to fecho como manda la
ley. e se casan os otros. E si

por enfermedad. o por vo
luntad dambos quisier en
trar en orden deus fecho como
es dicho e la ley de fuso. **q se
caba el. iij. libro. e comienza el. iiii.**



- E**l primer grado.
- E**l segundo grado.
- E**l tercer grado.
- E**l quarto grado.
- E**l quinto grado.
- E**l sexto grado.
- E**l septimo grado.
- E**l primer grado. **pu**
- ma** **i** **e** **y.** --

En el primer gra
do de fuso es con
tenido el padre.
la madre. de vu
so el fuso. e la fiza. En estos lo
ayuntados otras mil personas.
Del segundo grado. ij. ley.
En la linea de fuso del se
gundo grado. es contenido
el auuelo y el auuela. En la
linea de fuso el tataro y la



meta. De trauesso el hermano.
 eta hermana. las quales pso
 nas son dobladas. El auuelo. e
 la auuela. de pre del padre. e de
 pre de la madre. El nieto eta
 nieta de pre del hijo. El herma
 no y la hermana asy de pre del
 padre cuemo de la madre. y y
 estas psonas son dobladas. Co
 mosi en los otros grados siguen
 tos estas psonas. Del segundo gra
 do son dichas dobladas. por q lo
 dos auuelos de la pre del padre.
 e dos de pre de la madre. e dos nie
 tos de pre del hijo. e dos de la hija.
 E de trauesso uiene el hermano.
 y la hermana del padre. y el her
 mano. y la hermana de la ma
 son lamados tios. y y ellos otros
 son doblados. Ley antigua. **Del**

en el tercero **cuarto grado. iij.**
grado uiene de suso. El bi
 sauuelo eta bisauuela de suso
 el bisnieto eta bisnieta. De trau
 esso el hijo eta hija. del hermano.
 e de la hmana. y el hijo eta hija
 del tio e de la tia. y el hermano eta
 hermana del auuelo. e de la auuela.

asy de pre del padre cuemo de la
 madre. aqui no podemos nos
 mas espalar a dar de cuemo es di
 cho. **Del quarto grado. iij.**

En el quarto grado uiene
 de suso el trauesso auuelo. eta
 trauessa auuela. E de suso. el trau
 esso. eta trauessa. De trauesso.
 el nieto eta nieta del hermano
 e de la hmana. e el hijo eta hija
 del tio e de la tia. e el hermano e
 la hermana del auuelo e de la au
 uela. asy de pre del padre cu
 mo de la madre. aqui no pode
 mos nos mas explannar de cu
 emo es dicho. **Del quinto gra**

do. v.
do uienen de suso el quar
 to auuelo. eta quarta auue
 la. E de suso uiene el qdrni
 eto. eta quadrueta. De trau
 esso el bisnieto. eta bisnieta.
 del tio. e de la tia. de pre del pa
 dre. e de pre de la madre. El er
 mano eta hermana del bisn
 uelo de pre de la madre. aqui
 no podemos nos ni por escripto
 ni por uozes mas declarar.

de la bisauuela de parte del
 padre

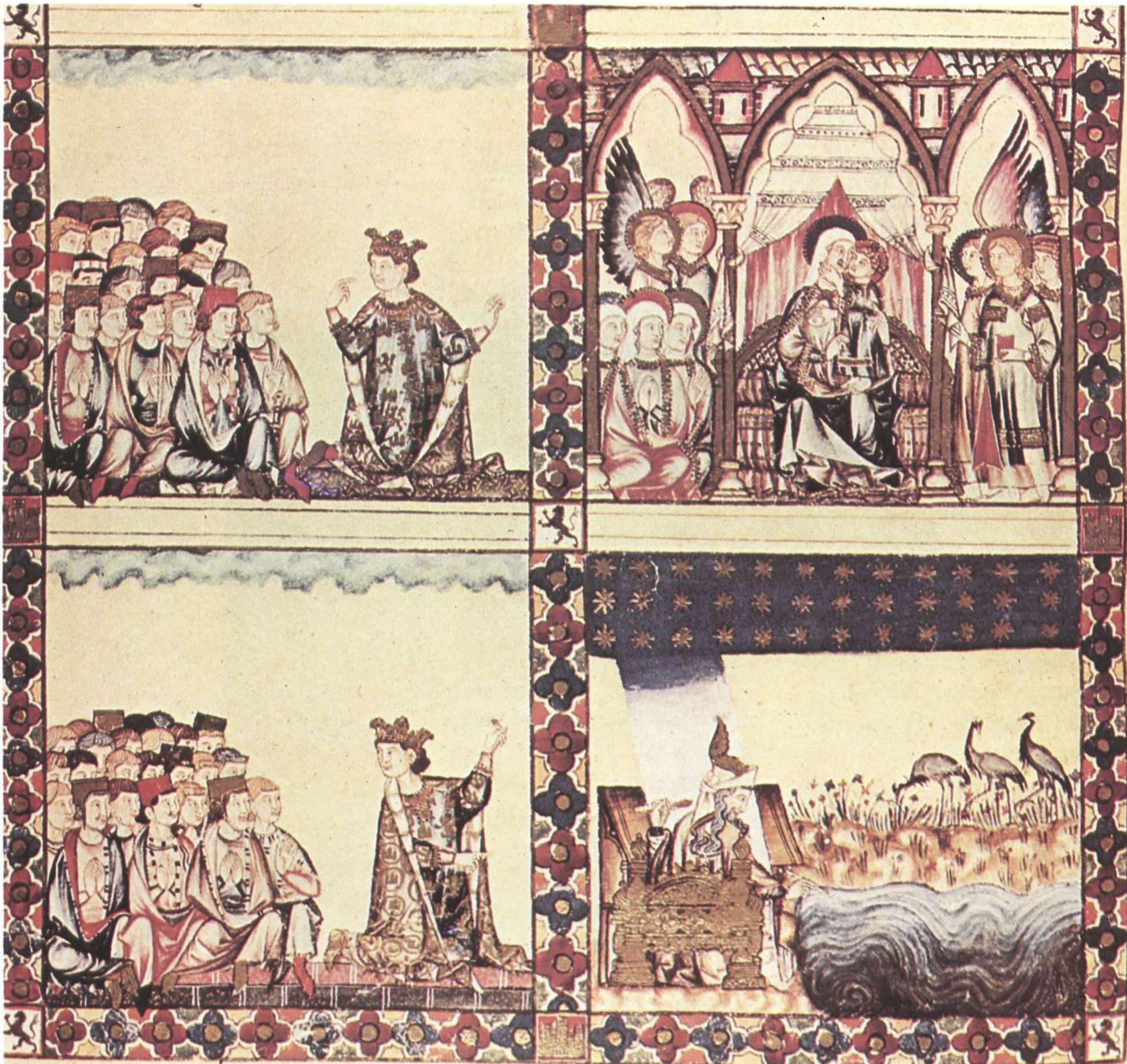


Fig. 4. Cantiga CX. El rey trovador señala a la Virgen de la Humildad y al Sabio hermético.

autor en el que el propio don Alfonso, sentado en su solemne sitial, con el dedo índice enhiesto aparece dictando a unos escribas que se sientan en el suelo a la turca. En esta imagen, el rey se quiso representar a sí mismo como Sabio, que en el marco de la cultura hermética en el que se inserta la obra alfonsí es la figura jerárquicamente más elevada, pues en ella, las ciencias se aprenden por trasmisión del Maestro o Iniciador a los Discípulos. En esta imagen del rey como autor se expresan sus ideales de sabiduría, que quedaron recogidos en el prólogo del *Libro de las Cruces*: don Alfonso, elegido por Dios entre todos los príncipes de su tiempo por su mayor sabiduría y entendimiento, se esforzó en iluminar los saberes que se habían perdido en la tierra, y, por voluntad de Dios, conoció que la

ciencia y el saber que se refieren a los cuerpos celestiales, y a sus influencias sobre las terrenales, eran muy necesarias a los hombres. Por todo ello, como un nuevo Salomón en su búsqueda de la ciencia, mandó traducir ese libro⁴.

Otro texto del siglo XIII nos indica que el personaje sentado en un sitial y presidiendo el comienzo del libro es el filósofo, el Sabio iluminado en el momento que explica a los otros que le escuchan sentados el axioma o principio revelador que recorre el libro⁵. La imagen del rey como autor que aparece en las *Cantigas* (Escorial T.I.1 y b.I.2), *General Estoria* (Vaticano, ms. Urb. lat. 1283), *Estoria de España* (ms. Y.I.2 de El Escorial), *Primera Partida* (Londres, British Museum, ms. add. 20.787) y *Libro de los Juegos* (Escorial, T.I.6), fue sin duda buscada



Los es comu-
nico e medi-
taçabamie-
to de todas
las cosas del
mundo. e si
ninguna
non puede
ser. **C**apitulo
el su nombre
son fechos e
por el su poder
no son cria-
das e gouer-

nadas. e por la su bondad son mantenidas.
Onde todo ombre que algun buen fe-
cho ouiere de comenzar. **P**rimero deve
adelantar e poner adios en el rogandole
e pidiendole merced que le ayude e le de
saber e voluntad e poderio para que lo
pueda bien acabar. **P**or ende nos do
alfonso por la gracia de dios Rey de castilla
e de leon e de. **E**ntendiendo e viendo
los grandes logares que aenen los fechos
de dios en este mundo e los bienes que del
resaben en muchas maneras e señalada-
mente en la muy grand loor que les haze
queriendo que sean llamados fechos que
es el su nombre. **E** otro si por la iusti-
cia que han de fazer para mantener los
pueblos de que son señores q es la su o-
bra. **E** conosaendo la muy grand car-
ga que les nasce en esto si bien non lo fi-
zieren. non tan sola mente por el miedo
de dios que es poderoso e justiaero a cu-
yo iurysio han de venir e a que non se
pueden escusar nin por ninguna mane-
ra esconder nin desuyar que non resaba
la pena que mereçieren. **M**as avn e
por la verguenca e ahruenta de las gen-
tes del mundo que juzgan las cosas
mas por voluntad que por derecho. **E**
viendo nos grand voluntad de nos gr-
dar de estas dos cosas e ahruentas e del
daño que por ellas nos podria venir. e
citando otro si la muy grant merced que
dios nos hizo en querer que viniésemos
del linage onde venimos e del grand lo-
gar en que nos el pulso faziendo nos
señor de tantas buenas gentes e de ta-
grandes tierras como el quiso meter

lo nro señorio cataremos carreras por
que nos e los que despues de nos en nu-
estro señorio regnaren sepan los dere-
chos para mantener los pueblos en ius-
ticia e en paz. **E** otro si por q los ente-
dimientos de los ombres son departi-
dos en muchas maneras pudiessen a-
cordar en vno con fazon verdadera e de-
recha para conoser primera mente a di-
os cuyos son los cuerpos e las animas
que es señor sobre todos e de si a los seño-
res temporales de quien resaben bien
fecho en estas maneras cada vno en su
estado e en su mereçamiento. **E** otro
si por que fiziesen aquellas cosas que fue-
sen tenidas por buenos de que les pudiel-
se venir bien e se guardassen de fazer ierro
que les estoviesse mal e de que les pudiel-
se venir daño por su culpa. **E** por q todos
estas cosas non podrian fazer los ombres
complidamente si non conosaessen cada
vno su estado qual es e lo que conuiene
que haga en el e de lo que se deve guardar
e otro si de los estados de las otras cosas a
quellos que deuen obedescer. **E** por esto
fablamos de todas las otras razones q
a esto pertenescen. **F**izimos ende este
libro por que nos ayudassemos del e los
otros que despues de nos vniere. conosa-
ciendo las cosas e viendo a ellas cierta-
mente. **E** a muyto conuiene a los fechos e se-
ñaladamente a los de esta tierra conoser
las cosas segun son e estremar el derecho
del tuerto e la mentura de la verdat. **E**
a el q esto non sopier non podria fazer la
justia a bien e complida mient q es dar
a cada vno lo que le conuiene e lo q me-
reçer. **E** por que las nuestras gentes
son leales e de grandes coraçones por el
so es mester que la lealtad se mantenga
con la verdat e la fortaleza de las volun-
tades con derecho e justia. **E** a los
fechos sabiendo quales son verdaderas
e derechas fazer las han ellos e non co-
sintian a los otros que passen contra e-
llas segun dixo el Rey salamon q fue
muy sabio e justiaero que quando el Rey
estoviere en su cathedra de justia a q co-
el su catamiento se delaten todos los ma-
les. e despues que lo el entendiere gr-
dara a si e a los otros daños. **E** por el



Fig. 5. Copia del siglo XV de las Partidas (Biblioteca Nacional).



Fig. 6. Cantiga CX. Virgen de la Humildad.

especialmente de acuerdo con los ideales del monarca. Con ella se separó el rey Sabio de la de otros soberanos anteriores a él o coetáneos como San Luis de Francia, que aparece en el trono llevando simplemente los atributos de poder, una esfera y un cetro rematado en flor de lis. La imagen de don Alfonso como legislador que vemos en una miniatura de la *Primera Partida* (Londres, British Museum, ms. add. 20.787, f.1) lo representa en el trono con la espada en la mano y es una iconografía adecuada para las obras legislativas que se copiará, por tanto, en el *Cartulario de Tojos Outos* (Archivo Histórico Nacional, ms. 1.302) del siglo XIV. En el *Ordenamiento de Alcalá* (Biblioteca Nacional, ms. Res. 9), el personaje que preside, sentado en un trono y enarbolando la esfera y el cetro no es el rey Sabio sino Afonso XI, el antecesor de Pedro I, para quien se escribió el código a mediados del siglo XIV⁶

Estas imágenes exhiben además, por la solemnidad y el lujo con que el monarca aparece rodeado, ciertas connotaciones imperiales, acordes con la aspiración de Alfonso X al Imperio Romano Germánico. En la *Primera Partida* (Londres, British Museum, add. ms. 20.787) se suceden tres miniaturas en los comienzos del código que reflejan con un lenguaje iconográfico muchos de estos aspectos: en el folio 1, el rey aparece con la espada en la mano y rodeado de cortesanos, como legislador, de acuerdo con la tradición occidental y castellano-leonesa; pero en el folio 1v. hay dos miniaturas que exhiben los nuevos ideales del rey Sabio: en una como autor, dictando a sus escribas (fig. 2), y en la otra, arrodillado recibiendo el código de Dios en lo alto o entregándoselo (fig. 2). En cualquiera de los casos, esta imagen de dedicación o presentación del libro por el rey a Dios tiene una carga ideológica muy notable: acorde con



Fig. 7. Cantiga CX. Rey trovador.

los ideales del gibelinismo no existe un intermediario eclesiástico entre Dios y el legislador (fig. 2). Es el mundo opuesto a las miniaturas del *Fuero Juzgo* del Ayuntamiento de Murcia, en donde el código legal lo tiene el obispo, pero no hay que olvidar que los castellanos que se sublevaron contra don Alfonso y que aceptaron al hijo rebelde don Sancho como rey quisieron volver al *Fuero Juzgo* como código legal⁷. En las *Partidas* (Biblioteca Nacional, ms. Vit. 4-6), que fueron copiadas en el siglo XV y pertenecieron a don Alvaro de Estúñiga, la imagen inicial se modificó totalmente para hacerla ortodoxa, traicionando así los ideales del rey Sabio, y en ella aparece entre el rey arrodillado y Cristo entronizado una figura del papa como intermediario en la transmisión del poder legal⁸ (fig. 5).

La nueva ciencia es el hermetismo, conjunto de saberes de tradición helenística que reaparecen en Occidente en diferentes

grados a lo largo de la Edad Media y que se dirijan al hombre, en primer lugar, proponiéndole unos ideales de salvación en los que la ciencia, la filosofía, la religión estaban íntimamente unidos. En el hermetismo, el secreto en la transmisión del saber era importante y mucha de esta ciencia se fue heredando en las diferentes cortes europeas desde el siglo XIII al XVI. La astrología suponía una explicación científica para el mecanismo del Universo, que aunque dependiente de Dios, como motor supremo, poseía unos mecanismos —ciencias naturales— que era necesario conocer. En las constelaciones y planetas, que poseían cualidades depositadas allí por Dios, residía la explicación de los seres terrenales —el microcosmos— que en sus diferentes eslabones (animales, vegetales, minerales) dependían de ellos. Los *Lapidarios* alfonsíes fueron recopilados y escritos de acuerdo con esta concepción del Universo, que sin duda alguna dejaba a



Fig. 8. Cantiga CLX. El rey trovador señala a María en el cielo y predica sobre la Virgen de la leche.

un lado mucho de lo sobrenatural y metafísico, que ocupaba, por ejemplo, a los escolásticos y buscaba encontrar una explicación racional para el universo. En la astrología radicaba esa explicación, y, por ello, don Alfonso tuvo como una de sus misiones la investigación sobre los instrumentos científicos adecuados (*Tablas de las Constelaciones y planetas*, elaboración de unos mapas del cielo y una esfera, *Libros del Saber de Astronomía*)⁹. Las imágenes de constelaciones y planetas eran tan importantes para esta ciencia como el utillaje científico e instrumental, pues en ocasiones, el Sabio debía intentar incidir en la naturaleza, modificando los males procedentes de los astros. Talismanes, sortijas y objetos mágicos fabricados en determinadas circunstancias eran los instrumentos adecuados y de

ellos recogió una amplia información el rey Alfonso en un libro que se conserva en fragmentos en la Biblioteca del Vaticano (*ms. Reg. lat 1283*)¹⁰.

Esta ciencia, que no es nueva, pero encierra la novedad de su reaparición en el Occidente cristiano o mejor dicho de unas de sus reapariciones, no va a ser abordada aquí, sino únicamente mencionada y puesta en relación con una de las viñetas de las Cantigas (Escorial, ms. T.I.1), en donde aparece íntimamente relacionada con la nueva iconografía religiosa y con otra de las imágenes del rey, como trovador y predicador.

Se trata de la cantiga 110, en cuyas viñetas inferiores aparece el rey trovador, a la izquierda —arrodillado, con atuendos regios y predicando o recitando ante un grupo de cortesanos—,



y las imágenes nuevas, en lo científico y en lo religioso, a la derecha. En la viñeta cuarta aparece la Virgen con el Niño, solemnemente entronizada entre grupos de ángeles y de santas y bajo un baldaquino de cortinajes (fig. 4). Es casi un antecedente de las Vírgenes en Maestá del Trecento italiano por esta solemnidad, pero, además, su iconografía es especialmente moderna. Se trata de una modalidad de la Virgen de la Humildad, que aparece amamantando a su hijo en una escena intemporal. En las versiones del siglo XIV —las más conocidas hasta el punto de que Meillard Meiss las creyó creación sienesa—, la Virgen se sienta en el suelo, como ejemplo de la virtud de la humildad. En la cantiga 160, la Virgen, sentada en el lecho, amamanta a su hijo (fig. 8) y en la cantiga del folio 120v. del ms. B.R. 20 de

la Biblioteca Nacional de Florencia, el lecho de la Virgen, desde el cual alimenta a su hijo, se encuentra en la gruta de la Natividad, en Belén. La solemnidad con que don Alfonso señala esta imagen —realmente audaz para la religiosidad de la época— adquiere casi el carácter de un manifiesto si pensamos que, como Georgiana Goddard King dijo, tuvo su origen entre los franciscanos espirituales, alejados de la ortodoxia por dictaminación papal en diferentes momentos del siglo XIII.

Esta imagen de la *Virgen de la Humildad*, inspirada en los Evangelios apócrifos de la Infancia (armenio y árabe)¹¹, ofrecía nuevas posibilidades de salvación para los fieles, a los que la religiosidad del siglo XIII más dogmática y menos sensual les llegaba seguramente cargada de amenazas. Por lo menos eso

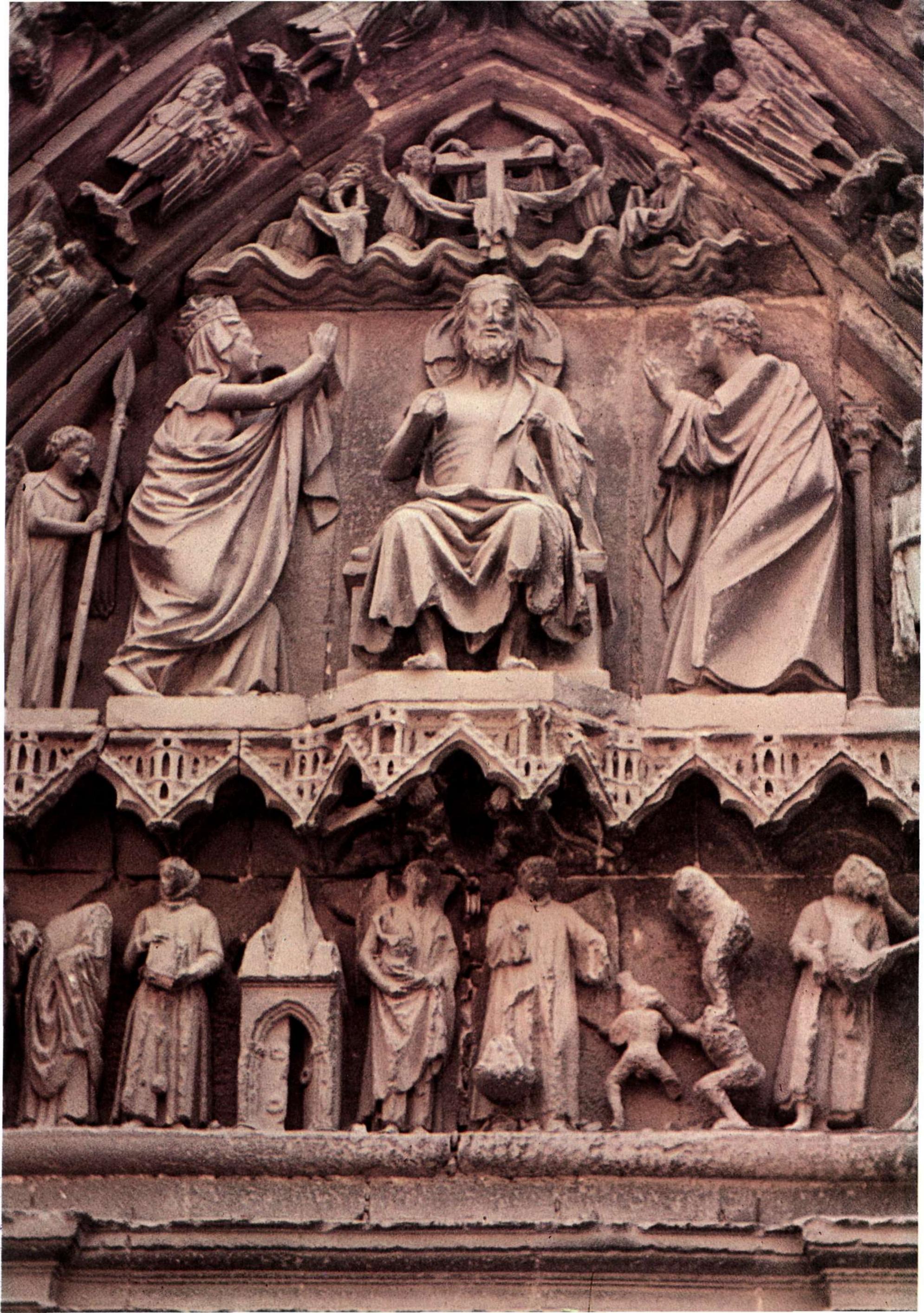




Fig. 10. Cantiga LXXX.

sucede con la escena del *Juicio Final*: en la Puerta de la Coronería de la Catedral de Burgos (fig. 9), los rigores de Cristo juez apenas son suavizados por las peticiones de piedad de la Virgen y San Juan, arrodillados, pero en la cantiga 80 (quinta viñeta), la Virgen abre su escote y exhibe ante el juez el pecho desnudo con que lo alimentó (fig. 10). Cuando hablé por primera vez¹² de estas escenas me referí ya a su modernidad, pues ambas van a ser utilizadas con frecuencia en el arte bajomedieval, pero en cuanto a sus orígenes, si bien parece existir un cierto franciscanismo, no he podido llegar más lejos (por el momento). Lo importante es señalar cómo la permisividad en la corte alfonsí (un rey gibelino ¿?) permitía mejor esta nueva religiosidad casi revolucionaria en el siglo XIII.

En la cantiga 110, el rey trovador señala en lo alto a la Virgen de la Humildad, pero en la viñeta inferior apunta a una representación de la nueva ciencia astrológica. Se trata de un sabio, con barbas y gorro oriental como los del Primer Lapidario, que sentado en un pupitre y con la pluma en la mano parece dispuesto a escribir sobre el admirable espectáculo del macrocosmos y el microcosmos. En lo alto se ve el cielo azul tachonado de estrellas (pueden ser constelaciones o planetas) y en lo bajo se representan las aguas del mar y un fragmento de tierra con piedras, flores y hierbas y tres zancudas, representantes de los tres reinos del microcosmos, animal, vegetal y mineral (fig. 4).

El sabio que escribe sobre la relación macrocosmos-micro-



Fig. 11. Rey trovador convertido en Virgen.

cosmos y la Virgen de la Humildad constituyen como un resumen o manifiesto de la ciencia y religiosidad defendidas por el rey Sabio. Y por eso aparecen en paralelo, aunque en un significado literal pudiéramos pensar que ilustran el poema a la Virgen al que acompañan y que refiere que la excelencias de María son tantas que ni siquiera podrían ser descritas por un hombre que viviese siempre y que utilizara como pergamino el cielo estrellado y como tinta el mar.

Notas

¹ Sobre la copia fidedigna de manuscritos astrológicos alfonsíes en los siglos posteriores veáanse mis estudios sobre *Un ejemplo de revival de la astrología alfonsí en el Renacimiento. Dibujos inéditos de Alfonso Berruguete en una versión del Lapidario* (Biblioteca Nacional, ms. 1197) que incluye un retrato de don Diego Hurtado de Mendoza, en IV Congreso Español de Historia del Arte, Zaragoza, 1982 (en prensa), y *Pervivencia de la astrología islámica en el arte cortesano europeo de los siglos XIII al XVI*, XXVI Congreso Internacional de Historia del Arte, Viena, septiembre de 1983 (en prensa).

² Sobre este códice vid. *Pervivencia...* y *Un nuevo manuscrito con pinturas del rey Sabio: original y copias de la Tabla de las Constelaciones de Ptolomeo verificadas por el rey Alfonso*, en V Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, 3-5 de noviembre de 1983 (Madrid) (en prensa).

³ Vid. J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949; G. Menéndez Pidal, *Los manuscritos de las Cantigas. Como se elaboró la miniatura alfonsí*, Bol. de la Real Academia de la Historia, CL (1962), pp. 25-51. Para una bibliografía más amplia A. Domínguez Rodríguez, *Imágenes de la mujer en las Cantigas de Santa María*, en *La imagen de la mujer en el Arte Español*, Madrid, 1984, pp. 29 y ss. Algunos de los datos aquí expuestos aparecen en mi estudio *La miniatura del «scriptorium» alfonsí en las Jornadas de estudios alfonsíes de Granada*, abril de 1984, (en prensa).

⁴ A estos problemas me referí por primera vez en *Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí*, «Goya», 131 (1976), pp. 287-291. Y también en *Astrología y Arte en el Lapidario de Alfonso el Sabio*, Madrid, 1984. Vid. también Rafael Cómez Ramos, *The portrait of Alfonso X el Sabio in the first Cantiga*, en el Symposium internacional sobre las Cantigas de Santa María, New York, 1981 (en prensa).

⁵ Vid. *Astrología y arte en el Lapidario de Alfonso el Sabio*.

⁶ Así aparece San Luis, junto a la reina Blanca de Castilla, en ms. 248, f. 8 de la Biblioteca Morgan de Nueva York (fragmento de una Biblia moralizada, probablemente la de Toledo). Mi opinión sobre el Ordenamiento de Alcalá se basa en el origen del texto que el propio manuscrito recoge y no menciona en absoluto al rey Alfonso el Sabio. *Discrepo por tanto, de otras opiniones seguidas en Alfonso X. Toledo, 1284-1984*, de diversos autores, aunque la paternidad del catálogo no se menciona.

⁷ Vid. F. Tomas y Valiente, *Manual de Historia del Derecho Español*, Madrid,

Estas nuevas concepciones de la religión y de la ciencia son defendidas por el propio rey Sabio, que aparece representado como trovador o predicador en las viñetas de la izquierda de la cantiga anterior y en muchas otras decenales o de loor. En el Occidente latino y en el siglo XIII solamente un emperador gibelino podía atreverse a representarse a sí mismo con una relación tan directa con la divinidad, como un intérprete de la misma sin intermediarios¹³. En estas imágenes, el rey es trovador y, en parte, también predicador, pero no se aparta mucho de sus funciones de Sabio, al adoctrinar a los que no saben. La heterodoxia de esta imagen del rey trovador —exclusiva en los manuscritos alfonsíes— explica que se empleara en uno sólo de los códices de las Cantigas (el b.I.2 lleva miniaturas de músicos), pero fue incomprendida a la muerte del rey. Por eso, el códice florentino (ms. B.R. 20) muestra en una ocasión (fol. 36) (fig. 11) al rey trovador que el primer maestro alfonsí dejara inacabado —a falta del toque final con la pintura de las caras y las manos—, reconvertido en la Virgen —que habla al obispo y los cortesanos, en vez del rey gibelino— sin tener en cuenta que María era a quien trovaba el rey Sabio y aparece ya en el cielo.

Estas imágenes del rey trovador suelen acompañar a las cantigas decenales —con una religiosidad muy nueva— y es posible sospechar que la desaparición de las miniaturas de las cantigas 40 y 150 de El Escorial (ms. T.I.1) se deba a la audacia de sus imágenes.

Con las líneas anteriores, entresacadas de estudios míos ya publicados o en prensa, he querido participar en este homenaje al rey Alfonso el Sabio y, a la vez, recordar las dificultades del estudio de sus miniaturas por las importantes implicaciones que llevan. Y prevenir para que advertidos de su trascendencia, los estudiosos del siglo XIII en los campos de la historia del arte o de la cultura no descuiden este sector de la miniatura alfonsí y de sus relaciones con el arte de la época¹⁴.

1979, pp. 232-234. Tomado de mi estudio *El Libro de los Juegos y la miniatura alfonsí* (en prensa).

⁸ A. A. V. V., *Alfonso X. Toledo, 1284-1984*, p. 61, en donde se reproduce la copia tardía de las Partidas con esa otra miniatura, aunque no se menciona el cambio de imagen en relación con el original.

⁹ Vid. *Astrología y Arte en el Lapidario de Alfonso el Sabio...* y un estudio sobre la representación de la Esfera (mapas del cielo y globo del cielo) en el círculo de Alfonso el Sabio que aparece en el «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de Valladolid, 1984».

¹⁰ *Astrología y Arte en el Lapidario de Alfonso el Sabio...*

¹¹ La presencia de esta imagen en las Cantigas fue señalada por mí por primera vez en Nueva York (*Symposium internacional sobre las Cantigas de Santa María*, noviembre de 1981, en prensa), titulada *Iconografía evangélica en las Cantigas* y que, tras estar más de un año esperando para su publicación en una revista de arte de la Universidad Complutense, saldrá en *Reales Sitios* en este mes de julio. Sobre la Virgen de la Humildad Vid. G. Goddard King, *The Virgin of Humility*, en «The Art Bulletin», XVII (1935), pp. 474-91, cuya tesis sobre los orígenes en círculos franciscanos y su temprana difusión en España parece quedar confirmada por mi descubrimiento. A ella se opuso Meillard Meiss, *The Madonna of Humility*, XIV Congreso Internacional de Historia del Arte, Basilea, 1936 y «The Art Bulletin», XVIII (1936), pp. 435-465. Y del mismo autor un capítulo en *Painting in Florence and Siena after the Black Death*, Princeton, 1951, que ha quedado como clásico en el tema. La presencia de la Virgen de la Humildad en las Cantigas, unida a otros rasgos procedentes de los Apócrifos, parece dar la razón a Georgiana Goddard King y no a Meiss. Vid. también mi estudio *La imagen de la mujer en las Cantigas*, pp. 35-36.

¹² Vid. *La imagen de la mujer...*, láminas, p. 92 y p. 36.

¹³ Vid. A. Domínguez Rodríguez, *Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)*, en «Il Medio Oriente e l'Occidente nell'Arte del XIII secolo», a cura di Hans Belting, en «Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte» celebrado en Bologna en septiembre de 1979, Bologna, 1982, pp. 229-239.

¹⁴ Quiero agradecer aquí las becas de la Fundación March y Humboldt que me han permitido una larga investigación sobre Alfonso X. Y alguna sugestión de Pérez Sánchez sobre la existencia del Fuero Juzgo y del Hans Belting sobre la Virgen de la Humildad.



La miniatura monacal y catedralicia en los reinos de Alfonso X

M.ª DOLORES LLORENS es profesora de Historia del Arte en la UNED desde hace varios años. Interesada por los temas medievales ha trabajado sobre miniatura española del siglo XIII. Actualmente investiga en el campo de la escultura del siglo XIV. Ha colaborado en la realización de una Historia del Arte básica, así como en la elaboración de catálogos de diferentes exposiciones.

Las referencias a la miniatura castellano-leonesa del siglo XIII, se han centrado siempre en las obras surgidas en los talleres reales en torno a la figura de Alfonso X. Los suntuosos manuscritos nacidos en este ámbito, de carácter profano en su mayoría, o no litúrgico cuando el tema es religioso, como es el caso de «Las Cantigas», y el hecho de haber sido ejecutados por laicos, y no por monjes, han acaparado la máxima atención. Ciertamente son obras de gran importancia artística y especial significación en el arte medieval español. Sin embargo, cabe preguntarse la existencia de otros libros elaborados, como venía siendo tradicional, en monasterios y catedrales. El objeto de estas líneas es dar respuesta afirmativa a esta pregunta, a la vez que subrayar el marcado contraste entre estos dos tipos de obras tan diferentes.

El siglo XIII nace en los reinos de Castilla y León con una tradición miniaturista a sus espaldas de gran esplendor. La labor de los «scriptoria» de estos centros durante los siglos XI y XII es de gran calidad y está a la altura de la miniatura europea, integrándose plenamente en ella. Influencias francesas e inglesas serán las más acusadas dentro de las corrientes extranjeras que llegan a los reinos occidentales de nuestra Península.

En el siglo XIII, fuera de la producción alfonsí, los libros serán ejecutados, igualmente, por eclesiásticos bien dependientes de un monasterio (San Millán de la Cogolla, San Andrés de Arroyo, Las Huelgas, Uclés), o bien dependientes de una catedral (Toledo). Los libros que se iluminan siguen siendo: biblias, evangelarios, martirologios... Y aunque, en general, se ha venido señalando la dependencia de lo francés en todas las artes, es de notar el alejamiento de lo europeo en estos centros, sobre todo en cuanto a ejecución se refiere, cuya pobreza resalta en contraste con la calidad de lo que se hace fuera de nuestras fronteras. Si bien es verdad que en algún caso se puede demostrar el conocimiento de la labor de estos talleres extranjeros, en la recogida de temas y fórmulas iconográficas nuevas.

Es hecho constatado el que monjes y eclesiásticos estudiaron y visitaron diversas ciudades, aportando las novedades arquitectónicas y escultóricas de la Isla de Francia, sobre todo, lo que no deja de sorprender al apreciar la poca fortuna que tuvieron en cuanto a la iluminación de libros, ya que, sin duda, también en este campo las pudieron apreciar.

Se siguen las fórmulas románicas en los motivos decorativos, que se distribuyen normalmente en las iniciales y sólo en ocasiones en los márgenes.

El tipo de decoración que se utiliza es tanto vegetal como animal o la llamada decoración vermiculada.

El motivo vegetal más utilizado es el tipo de flor de lirio, que entró en Europa con la corriente bizantinizante en torno al año 1200. Más sencilla o complicada se combina, generalmente, con



Beato de San Andrés de Arroyo.

bat ba
m filius

secundo.



athanas

Ung: aduso aha mebra. no a db?

F
r
me
ph
q
u







Biblia de Uclés. Ilustración del Apocalipsis.

otras más vegetales de pequeñas hojas onduladas y tallos, o con figuras animales. Se encuentra sobre todo en obras de la primera mitad del siglo.

La figura animal más representada es el dragón que, debido a su forma, permite acomodarse a un marco determinado, casi siempre una inicial. Aparece en casi todos los manuscritos de la época y aunque el dragón, en cuanto a iconografía, tiene un carácter negativo, en nuestra miniatura es siempre un motivo decorativo.

En Francia es común encontrar este tipo de ornamentación, que como una pervivencia también de la fauna románica decora iniciales y márgenes. Allí ha evolucionado hacia unas formas finas y estilizadas (1), mientras que aquí los trazos son torpes y muy toscos.

Otro de los animales fantásticos que aparece con motivo decorativo es la sirena-pájaro. Este animal fantástico es bastante frecuente en la escultura del siglo XII, dado el carácter popular del mismo. No ocurrió igual en la miniatura, donde su aparición fue más escasa, debido posiblemente a que la miniatura es obra de y para clérigos, gentes normalmente cultas. No obstante, en lo románico aparece en la Biblia de Burgos (fol. 62v) y en las



Biblia de Uclés. Evangelista.

obras de Santo Martino de la Colegiata de San Isidoro de León (tomo II, fol. 21) (2). En el siglo XIII, sin embargo, la representación de la sirena-pájaro en la pintura de manuscritos va a ser más frecuente.

Otro de los elementos decorativos tradicionales empleado es el entrelazo, que se utiliza, a veces muy simplemente, como decoración en los extremos de una letra.

El llamado vermiculado es un tipo de decoración que es frecuente encontrar en varios de los manuscritos estudiados. Se aplica en las partes libres de la inicial, en un deseo de cubrir todo el fondo (3). Es un fenómeno que tiene su apogeo en Oriente y Occidente, a mediados del siglo XII, utilizándose como decoración para resaltar las superficies. Este tipo es el que se utiliza en los esmaltes limosinos entre 1170-1180, y cuya inspiración la toma del arte musulmán y, más concretamente, del arte califal hispano-musulmán.

Estos esmaltadores meridionales o limosinos actuaron, al parecer, en el segundo tercio del siglo XII, a modo de talleres itinerantes, tanto al norte como al sur de los Pirineos (en Conques, Silos, Santiago de Compostela, quizá, y, por supuesto, Limousin). Los encargos de los mecenas debieron de contribuir



Biblia de Uclés. Creación.

al asentamiento de estos artistas, que en Limoges, en mayor medida, tuvieron gran actividad en el siglo XIII. En España, la obra de estos esmaltadores debió ejercer bastante influencia en otras artes como la eboraria, orfebrería, etc., adoptando los mismos motivos decorativos. En este sentido, la pintura manuscrita no permaneció ajena a esa influencia, que parece haberla recibido a través de estas artes suntuarias.

En el siglo XII el vermiculado decora ya el Beato de San Pedro de Cardena.

En cuanto a la forma de interpretar la iconografía se utilizan como inspiración los beatos, temas románicos o temas concebidos a la manera gótica, siendo estos últimos los menos numerosos.

La ejecución, como ya se ha advertido, es muy deficiente, utilizando una técnica muy torpe. Los materiales empleados son de mala calidad, pues en muchos casos los colores se han desvirtuado. Las tintas más empleadas son las rojas, azules y ocre. Y es de destacar al respecto el poco empleo del oro, que aparece sólo en los manuscritos de principios o final de siglo, casualmente las mejores obras.



Biblia de Uclés. Moisés.

«SCRIPTORIA» MONASTICOS

De los grandes centros monásticos con actividad en el siglo XII, sólo continúan algunos que parecen apagarse tras el primer tercio del siglo siguiente, debido, sin duda, a la crisis que sufren por aquellos años. Se copian obras sin mucho aporte nuevo, manteniéndose en unas líneas tradicionales y de repetición de formas, sin que dejen de existir, por ello, algunas interesantes. Con todo son obras de mayor calidad que las que se realizaron posteriormente, coincidiendo con el auge de la miniatura alfonsí.

En Uclés (Cuenca) surge un nuevo «scriptorium» con actividad durante todo el siglo. Otros casos como éste no han podido ser detectados, al ignorar la procedencia de varios de los manuscritos.

De los centros cuya trayectoria anterior es bien conocida hay que hablar aquí del de *San Millán de la Cogolla*, donde a principios del siglo XIII se ilumina una voluminosa Biblia (Academia de la Historia, Madrid) con miniaturas a página entera que responden a modelos altomedievales (4), (fig. 1).

En los monasterios de las *Huelgas* (Burgos) y de *San Andrés de Arroyo* (Palencia) se ilustran sendos códices del «Comentario al Apocalipsis» de Beato. Responden a la pervivencia de una



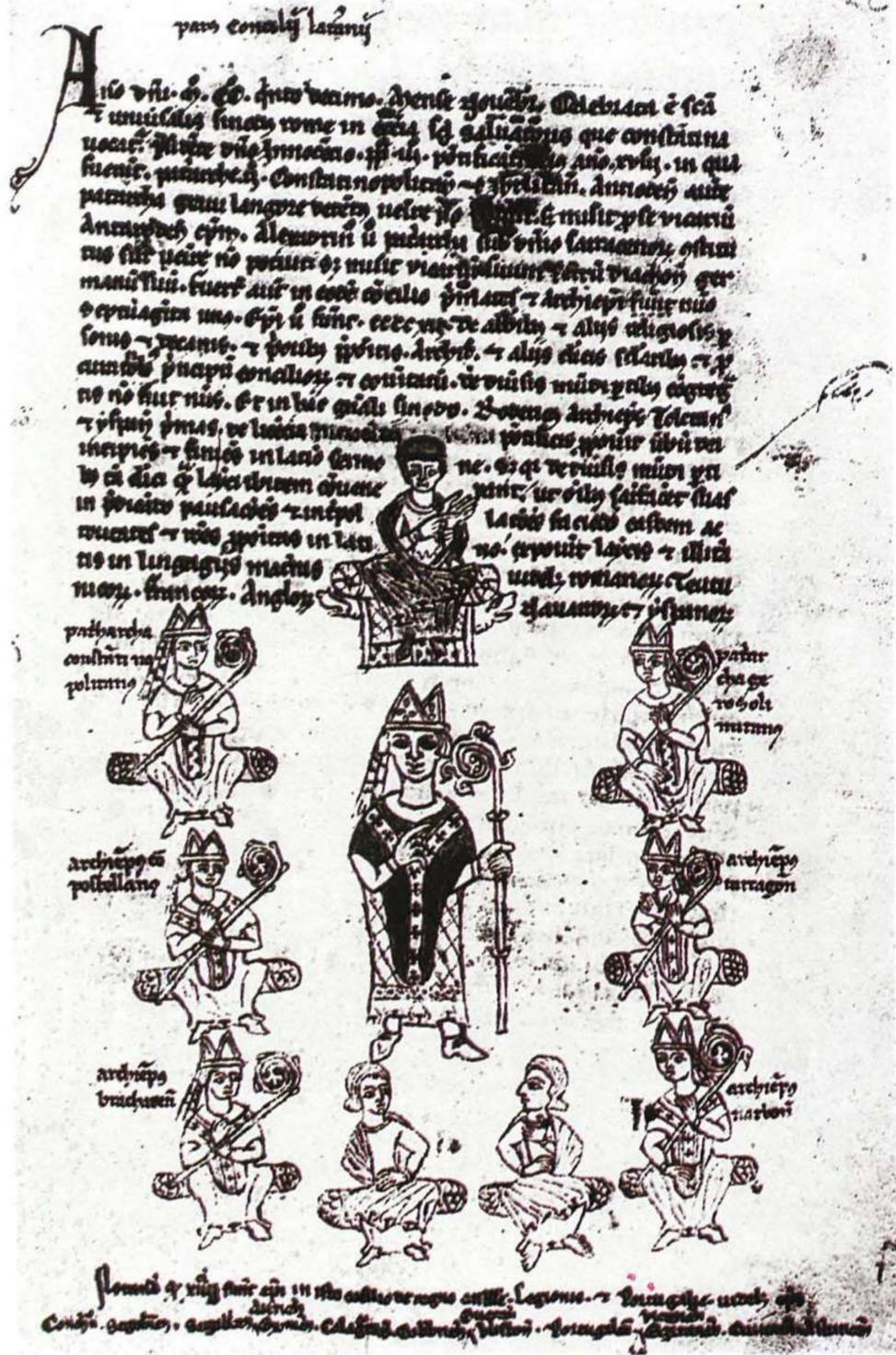
Primacia de la Iglesia Toledana. VII Concilio de Toledo.

tendencia casi concluida y que al final del siglo XII y principios del XIII renace en diferentes puntos de la Península, volviéndose a hacer copias de la obra del monje de Liébana.

En los dos mencionados (5) se advierte ya la disolución de las formas mozárabes, tan peculiares en las pinturas de los beatos. El más avanzado es el que parece proceder de San Andrés de Arroyo. Se han adoptado ya formas góticas, junto a procedimientos pertenecientes a otras técnicas como el esmalte y la vidriera (6) (fig. 2).

En Uclés debió existir un «scriptorium» surgido como consecuencia de la actividad que se desarrolló a partir de su inclusión en territorio cristiano en la segunda mitad del siglo XII. El monasterio de Uclés se concederá a la Orden Militar de Santiago y comenzará a cobrar importancia. No existe, pues, una tradición miniaturista anterior.

Hay varios manuscritos de esta procedencia que corresponden o bien a la primera mitad del siglo, con escasa decoración, o al final de la centuria. De esta última parte es la Biblia (mss. 922-925, Bib. Nac., Madrid), cuya fecha de 1298 sobrepasa los límites de este trabajo. No obstante se menciona como forma de corroborar lo anteriormente expuesto de uso de formas tradicionales con otras nuevas en las proximidades del siglo XIV.



Primacia de la Iglesia Toledana.

El artista de la Biblia de Uclés recoge, de un lado, temas de la miniatura española, como son las ilustraciones del Apocalipsis procedentes de los beatos (fig. 3). Y de otro se inspira en temas europeos, también de antigua tradición, en las miniaturas de los evangelistas (fig. 4). En las escenas del Antiguo Testamento: «La Creación» y «Moisés», adopta formas góticas de fuera de España (fig. 5). Asimismo, asimila motivos decorativos que, aunque de origen francés, están ya arraigados en nuestro suelo. Todo esto tratado, una vez más, con una técnica sumamente deficiente, que hace figurar al miniaturista más arcaico de lo que en realidad es. Esta incapacidad técnica contrasta con el desarrollo y calidad alcanzado por esas fechas en los talleres regios, con los que no se debió mantener ningún contacto.

«ESCRITORIA» CATEDRALICIOS

El trabajo de los «scriptoria» en torno a las catedrales, como León o Burgos, que se puede constatar en el siglo XII, parece cortarse en la siguiente centuria.

En este momento, el taller que funciona con cierta actividad y a lo largo de todo el siglo es de Toledo.



Pronósticos. Juicio Final.

La calidad de las obras surgidas en este núcleo toledano no corresponde con la importancia que se concedió a la fábrica de su catedral, ni a la personalidad de su principal impulsor, el arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada. En 1226 se coloca la primera piedra y, para realizar las obras del nuevo edificio, se traen maestros canteros y arquitectos de cualquier parte de España o del extranjero. No ocurre lo mismo con la miniatura, que ni siquiera avanzado el siglo va a reflejar el esplendor que supuso la alfonsí.

Algo semejante sucedió en el siglo anterior cuando la escuela de traductores logró su mejor momento. La producción miniaturista tampoco fue pareja en este caso. Por tanto, no existía una tradición miniaturista notable arraigada en la ciudad.

La primera obra interesante se encuentra a caballo entre el siglo XII y el XIII y dentro de la corriente bizantina que invade a Europa en el último tercio del siglo XII. Se trata de uno de los códices de la «Vida de San Ildefonso», escrita por San Julián, obra muy difundida en la Edad Media y de la que existen varios ejemplares. Este que nos ocupa parece derivar, en cuanto a las formas, de un códice cluniacense (7). Es, sin duda, la mejor de las obras que componen el grupo de Toledo. En ella se ve aún un deseo de riqueza al emplear el oro en la decoración material,

cuyo uso se hará menos frecuente debido, quizás, al encarecimiento del mismo (fig. 6).

Hasta llegar a la mitad del siglo hay algún manuscrito más importante por su texto que por la calidad de su ejecución, como es el caso de la obra del canciller Diego García, natural de Campos, «Planeta», escrita en 1218 y dedicada al arzobispo don Rodrigo. Sólo contiene dibujos marginales de tipo vegetal y animal a tinta con algo de color, cuya calidad no está en consonancia con el interés del texto.

En 1253 se ilumina, con gran número de ilustraciones, el manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid «Primacía de la Iglesia Toledana». Las pinturas se refieren, en su mayoría, a los concilios toledanos y los privilegios otorgados a esta sede. Se incluye el IV Concilio de Letrán con diversas representaciones. En este concilio, celebrado en 1215, tuvieron lugar una serie de controversias entre varias sedes episcopales acerca de la primacía de la Iglesia española.

Las representaciones de los concilios toledanos ocupan casi la página entera con el mismo tipo de composición en cada una. Bajo un arco polilobulado, sostenido por dos columnas con sendos capiteles, personajes sentados parecen comunicarse de dos en dos. Al no existir la tercera dimensión se disponen en

filas horizontales, unas sobre otras. En la parte superior una figura real y un obispo conversan, sentados en un sillón. Son el obispo de Toledo y el rey que han convocado el concilio. Debajo, los obispos y demás personajes que han acudido al sínodo (Fig. 7).

Hay que considerar de manera especial las miniaturas de los folios 22 al 23v que aluden al texto referido al IV concilio de Letran celebrado en 1215, y convocado por el Papa Inocencio III. La composición es distinta a la de los concilios toledanos. Los obispos y demás asistentes se sientan formando un círculo en cuyo centro hay un obispo de mayor tamaño que el resto, en pie, con mitra y báculo. Sobre él y presidiendo la figura del Papa. El motivo de la inclusión en este códice toledano de un concilio de Letran, se debe a que en él hubo discusiones sobre la primacía de la sede española. Por un lado, la toledana y por el otro, la compostelana, apoyada por la de Braga, Tarragona y Narbona, que dio lugar a que circularan unas versiones muy partidistas. Como representante de Toledo acudió el famoso arzobispo don Rodrigo Ximénez de Rada, que presentó al sínodo documentos y privilegios que le acreditaban como primado de España, subrayando así la obediencia debida de los otros preladados. Pero la primacía se confirmó a Toledo unos años después, en 1218.

Los hechos, recogidos también en otros documentos con más veracidad, están interpretados aquí con una idea propagandística de la superioridad de la sede toledana sobre el resto, constituyendo un singular manuscrito con graciosas, aunque toscas, representaciones.

También a la segunda mitad del siglo XIII pertenece el manuscrito «Pronosticon futuri saeculi» (Bib. Nac., Madrid mss. 4276), escrita por S. Julián en el siglo VII. Es una curiosa obra que trata del origen de la muerte humana y de la resurrección de la carne, basándose y utilizando textos de las Escrituras y de los padres de la Iglesia.

Este es uno de los ejemplos en que conviven temas recogidos de la tradición española como el de Adán y Eva en el Paraíso (fol. 20) (8), o la representación del Juicio Final (fol. 43v) concebida ya a la manera gótica. En esta escena se adopta la figura de Cristo redentor del Evangelio (9), con la idea también de Juez y Dios vivo (10). Este tipo de representación triunfa en el siglo XIII, una vez abandonado en el siglo anterior al Cristo apocalíptico (Fig. 8).

Ya escritores como Honorio de Autun en el siglo XII, en su obra «Elucidarium» y luego en el siglo XIII, Vicente de Beauvais, en su «Miroir Historique», Santo Tomás en la Summa y Jacopo da Voragine, en la Leyenda Dorada, tratan el tema de la segunda venida de Cristo, contribuyendo así a la inspiración de los artistas.

La idea de Redención queda marcada por las llagas descubiertas de Cristo, y por los atributos de la pasión que llevan los ángeles. Estos suelen llevar las manos veladas; aquí cogen directamente los objetos. Se ha perdido la influencia bizantina que hacía cubrir en determinadas ocasiones las manos para coger algunos objetos. A un lado del trono está la columna donde Cristo fue azotado. Se respeta también la colocación que existía en la Crucifixión del porta-lanzas y del porta-esponjas, a la derecha e izquierda de Cristo, respectivamente. Aquí son dos ángeles los portadores de la lanza y la esponja.

La piedad popular hace aparecer en el supremo día a la Virgen y San Juan como intercesores, pues ellos con su ruego aplacarían al divino Juez y salvarían algún alma. Este hecho que no aparece en el texto del Evangelio, debió derivar de la certeza de que María y Juan sí aparecen en la Crucifixión. En definitiva es el tema de la deesis bizantina, recogida por el arte



Pronósticos. Adán y Eva en el Paraíso.

occidental, donde a veces se sustituye a San Juan Bautista por San Juan Evangelista.

Otra tercera miniatura, Cristo entre el león y el toro evangélicos (fol. 22) ilustra el segundo libro, lo mismo que las anteriores correspondían al primero y tercero, respectivamente. Las tres destacan por su mayor tamaño y están enmarcadas en rectángulo (Fig. 9).

Este segundo libro trata de qué manera están las almas de los difuntos antes de la resurrección de los cuerpos. Se habla de la diferencia de los dos paraísos: el terrenal y el celeste. En el celeste están las almas de los beatos separadas de sus cuerpos hasta la resurrección. Se alude al pasaje del Evangelio de San Lucas, en el que Cristo le promete al buen ladrón: «Hoy estarás conmigo en el paraíso».

Dios, entronizado, bendiciendo con la mano derecha y llevando en la izquierda la bola del mundo, ocupa el centro de una composición en forma de rectángulo, cuyos otros elementos son: unas aves que vuelan a su alrededor, y el león y el toro tetramórficos en los ángulos inferiores. Dios está representado de manera tradicional, con nimbo crucífero, barba, entronizado, bendiciendo, y también como cosmócrator. Sostiene con la



rencia a su Evangelio en el pasaje del buen ladrón. El león de Marcos se incluye, sin embargo, para no perder la simetría de la composición. E incluso se podría decir que en lugar de representar una Maiestas con el tetramorfos completo, se ha pintado sólo la mitad.

Contiene, también, la citada obra, pinturas en relación directa con el texto, resultando ininteligible fuera del mismo; numerosos recuadros con figurillas, iniciales decoradas y dibujos marginales. La ejecución del dibujo es muy burda, así como el colorido y la misma letra, en la que se notan variaciones debido, quizá, al trabajo de diversas manos. El hecho mismo de que el número de líneas por folio varían de 21 a 23, denota poca minuciosidad en la ejecución.

Algún manuscrito más se podría citar como perteneciente al núcleo toledano, pero de escaso valor artístico, valgan por tanto, los hasta aquí mencionados para constatar la poca evaluación habida a lo largo de todo el siglo, aun siendo textos de notable interés.

Otra serie de manuscritos de procedencia desconocida se pueden situar al final de siglo. En varios se recuerdan modelos italianos, que han llevado a poner en duda su pertenencia a lo español. En cualquier caso existe un mayor afán de riqueza y finura en la ejecución. El aceptar nuestro origen traería como consecuencia el desmentir que España es heredera exclusivamente de lo francés, como se ha demostrado ya en el caso de la miniatura alfonsí (11).

El distanciamiento existente entre la miniatura elaborada en los talleres laicos en torno a la figura del rey Alfonso X, y de la de los «scriptoria» religiosos es evidente. En estos últimos, dependientes tanto de un monasterio como de una catedral se continúa copiando libros sin introducir apenas novedades. Sobreviven fórmulas románicas junto a otras góticas que denotan un cierto conocimiento de lo que se hace en el resto de Europa. La técnica es tosca y deficiente sin restar, por ello, interés a las obras cuya interpretación en varios casos es muy particular. La aparición de nuevos núcleos no contribuirá en este caso a un mayor desarrollo del arte de la iluminación.

En resumen se podría decir que en Castilla y León durante la primera mitad del siglo XIII, la elaboración de manuscritos en «scriptoria» eclesiásticos, bien sean monacales o catedralicios, utiliza formas aún románicas, y en la segunda mitad del siglo, mientras que en la corte surgen espléndidos talleres laicos, plenamente integrados en el gótico europeo, los núcleos eclesiásticos continúan con las formas tradicionales, incorporando algunos elementos góticos, pero con una técnica muy atrasada. Al final del siglo algunos manuscritos denotan ya una mayor riqueza.

mano izquierda el mundo, en forma de bola. Este está dividido en tres partes, adoptando la idea isidoriana.

Las aves que rodean a Dios significan, siguiendo el texto de San Julián, las almas de los beatos que están en el paraíso celeste esperando la unión de nuevo, con sus cuerpos.

Aparece el símbolo de Lucas, el toro ya que se hace refe-

Notas

(1) Baltrusaitis, J., «Réveils et Prodiges. Le gothique fantastique». París, 1960, pp. 71 y ss.

(2) Yarza, J., «Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII», en Goya, 103, 1971, p. 7-16.

(3) Gauthier, M., «Les decors vermiculés dans les émaux champlevés et limousines et meridionaux», en Cahiers de Civilisation Medievale, 1, 1958, pp. 349-69.

(4) Williams, J., «A castilian tradition of Bible Illustration», en *Journal of Warburg and Courtland Int.*, XXVIII, 1965, pp. 66-85.

(5) Beato de Ilas Huelgas (Pierpont Morgan Library), fechado en 1220, Beato de S. Andrés de Arroyo (Bib. Nac., París N. Acq Lat. 2290).

(6) Mentré, M., «La miniatura en León y Castilla en la Alta Edad Media», León, 1976.

(7) Schapiro, M., «The Parma Ildefonsus a romanesque illuminated manuscript from Cluny and related works», Nueva York, 1964. Hace un estudio del

códice de Parma y de los derivados de él, entre ellos el códice de la Biblioteca Nacional de Madrid (mss. 10.087).

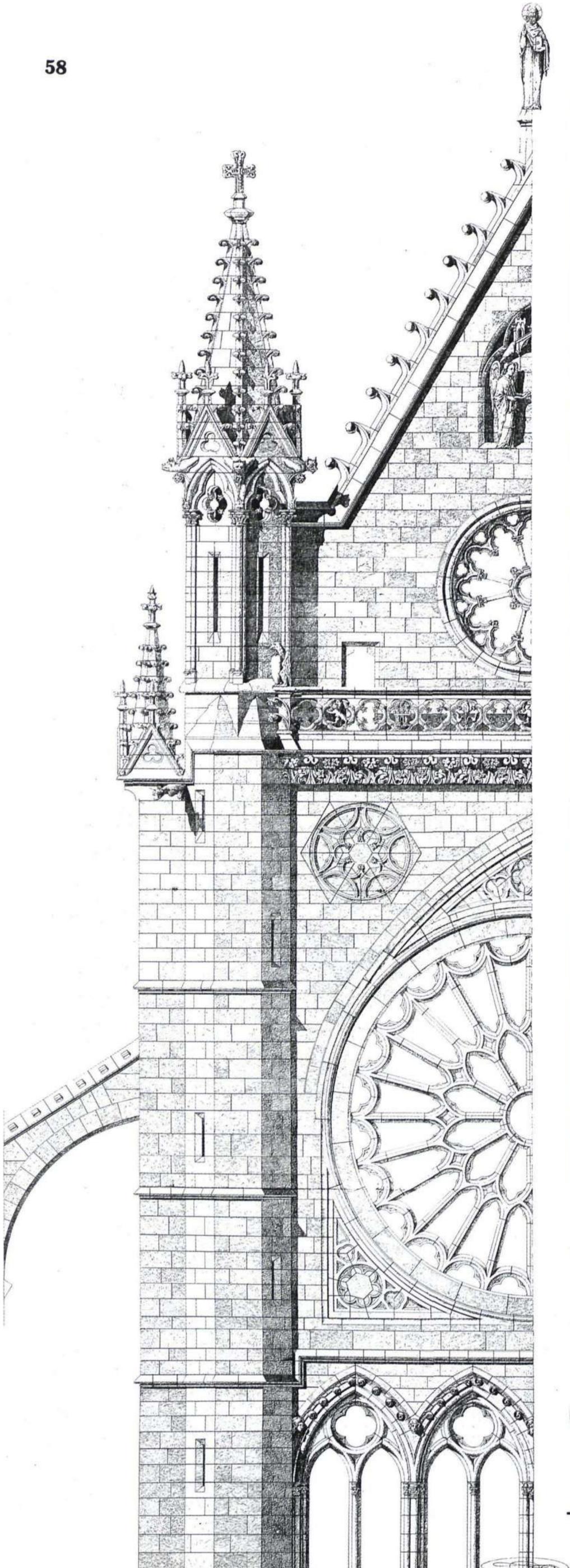
(8) Un precedente sería la Biblia A. de León de 960 en la *Colegiata de S. Isidoro*, en donde existe esta misma descripción (fol. 15v).

(9) Se basa en el Evangelio de S. Mateo 25, 31.

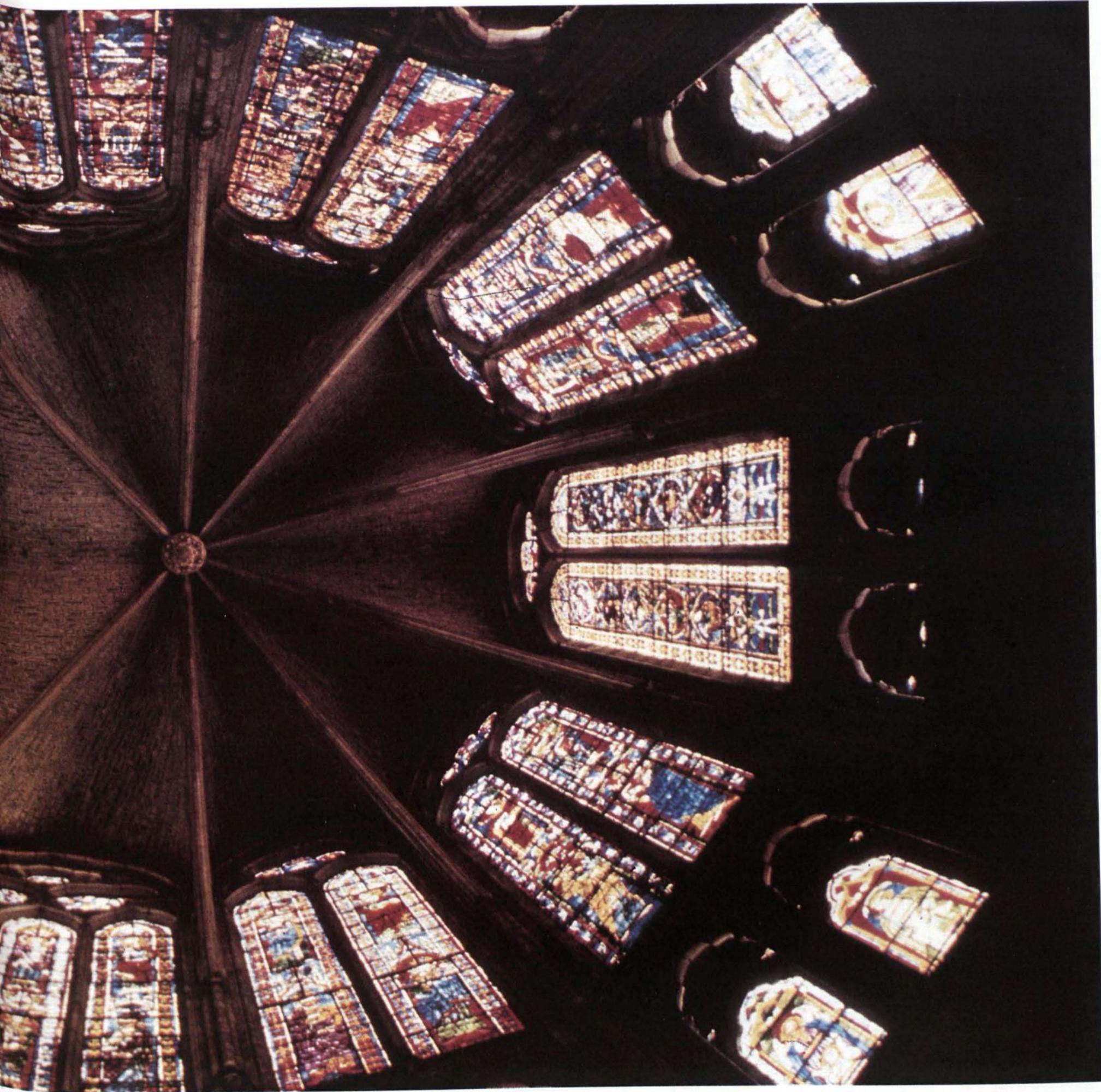
(10) Mâle E., «L'art religieux du XIII^e siècle en France». París, 1969, 2T., tomo II, pp. 398-429.

Réau, L., «Iconographie de l'art chretien», París, 1955-59, 3 tomos en 5 vols., tomo II, 1, pp. 739-741.

(11) Domínguez Rodríguez, A., «Filiación estilística de la miniatura alfonsina», en *Actas del XXIII Cong. Int. Historia del Arte*, Granada, 1973, I, 1976, pp. 345-358. Pone de manifiesto las divergencias con lo francés, encontrando paralelos estilísticos con manuscritos realizados en el sur de Italia para Manfredo, el hijo y sucesor de Federico II.



La vidriera y el
en la época de



clasicismo gótico

Alfonso X

VICTOR NIETO ALCAIDE. Catedrático de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Entre su producción bibliográfica, además de numerosos artículos en revistas especializadas, destacan sus libros **Las vidrieras de la catedral de Sevilla** (Madrid, 1969), **Las vidrieras de la catedral de Granada** (Granada, 1973), **La vidriera del Renacimiento en España** (Madrid, 1970), **La luz, símbolo y sistema visual** (Madrid, 1978) y **El Renacimiento. Formación y crisis del modelo clásico** (Madrid, 1980), este último en colaboración con Fernando Checa.

La imagen de Alfonso X como rey culto, amante y protector de las artes se ha formado en relación con los programas artísticos llevados a cabo en el ambiente cortesano en los que se produjo una intervención directa del monarca. Aunque su actividad como promotor de las artes se centró principalmente en las obras que se realizan en el *scriptorium* real, su participación en otros programas artísticos, en los que su intervención no fue tan directa, fue también relevante. En este sentido, el mecenazgo artístico de Alfonso X tuvo una importante proyección en el campo de la arquitectura, no suficientemente valorada, a través de la cual el gótico, como arte regio y oficial, alcanza uno de sus desarrollos más perfectos y precisos.

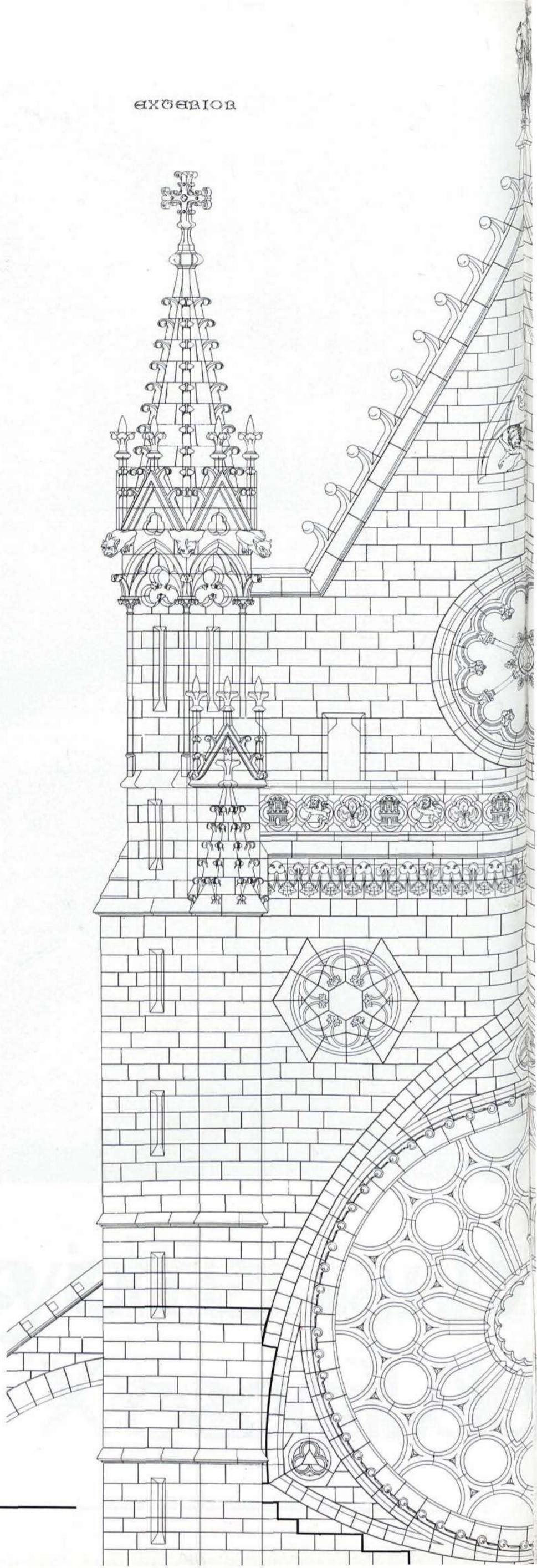
Alfonso X y el clasicismo gótico

Cuando Alfonso X sube al trono en 1252, la arquitectura gótica era un sistema implantado en España a través de las catedrales góticas cuya construcción se había emprendido con anterioridad. Este hecho ha determinado que la arquitectura gótica de su reinado se viese como la continuidad de un proceso en marcha en el que la experimentación inicial había sido desplazada por una práctica académica. El carácter religioso de estas obras, aparentemente desvinculadas por ello del patrocinio oficial, y el hecho de que su construcción se atribuya al impulso dado a la mismas por los obispos, ha desvinculado la figura del Rey Sabio de algunas realizaciones de entonces. Sin embargo, el apoyo dado por los soberanos a estos programas arquitectónicos fue constante y, en algún caso, como la catedral de León que se emprendió bajo el reinado de Alfonso X, intensa y directa, hasta el punto de que existe una estrecha correspondencia con el gusto artístico y las preocupaciones culturales del soberano.

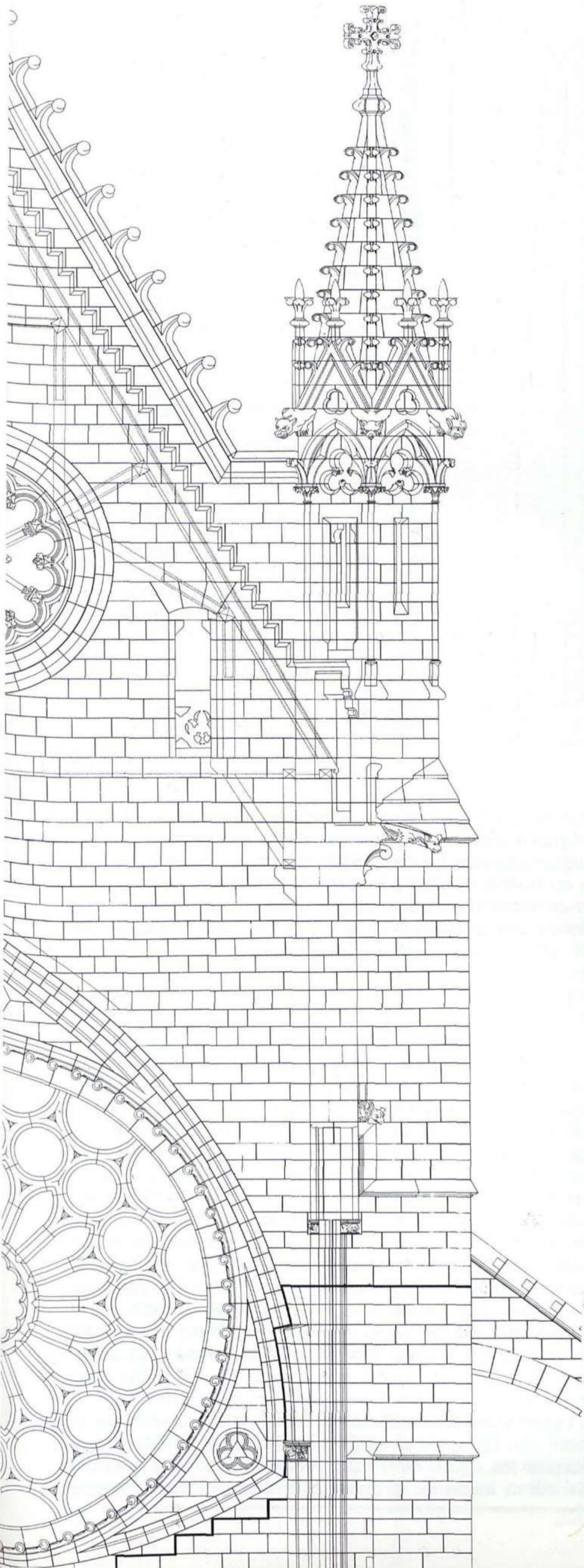
En 1254, dos años después de que subiese al trono Alfonso X, es nombrado obispo de León, Martín Fernández, notario real y amigo personal del rey, que emprende inmediatamente la construcción de una nueva catedral. Siguiendo las trazas del maestro Enrique, que también trabajaba en la de Burgos (1), las obras se iniciaron casi con seguridad en 1255 (2). A partir de entonces las donaciones, privilegios y exenciones otorgadas por Alfonso X se suceden en la construcción de la catedral (3) acreditando un apoyo continuo por parte del rey que facilitó el que las obras pudieran avanzar rápidamente. Así, en 1273, en el Concilio de Lyon ya se habla de concluirla cuando se acuerda conceder indulgencias a quienes ayudasen a la construcción de la «iglesia de Santa María de León cuya nueva obra se realiza con la mayor magnificencia y no puede concluirse sin la ayuda de los fieles» (4). Esto ocurriría no mucho después; en 1288, a la muerte del obispo Martín Fernández, estaba casi concluida y abierta al culto (5). Por fin, en 1303 se pasaban al cabildo las rentas que se habían venido destinando a las obras de la catedral debido «... al buen estado en que ésta, gracias a Dios, se hallaba» (6).

Este ritmo acelerado de las obras no fue un fenómeno frecuente en las construcciones de la época. Las principales catedrales góticas, por no decir todas, no pudieron concluirse en vida de sus iniciadores (7). Sólo la de Burgos experimentó una ininterrumpida continuidad en su construcción, aunque el ritmo de las obras fue más lento que en León (8). En esta catedral, en cambio, lo principal se realizó en poco más de treinta años que coinciden con el reinado de Alfonso X (1252-1284) y el obispado de Martín Fernández (1254-1288). En este

EXTERIOR



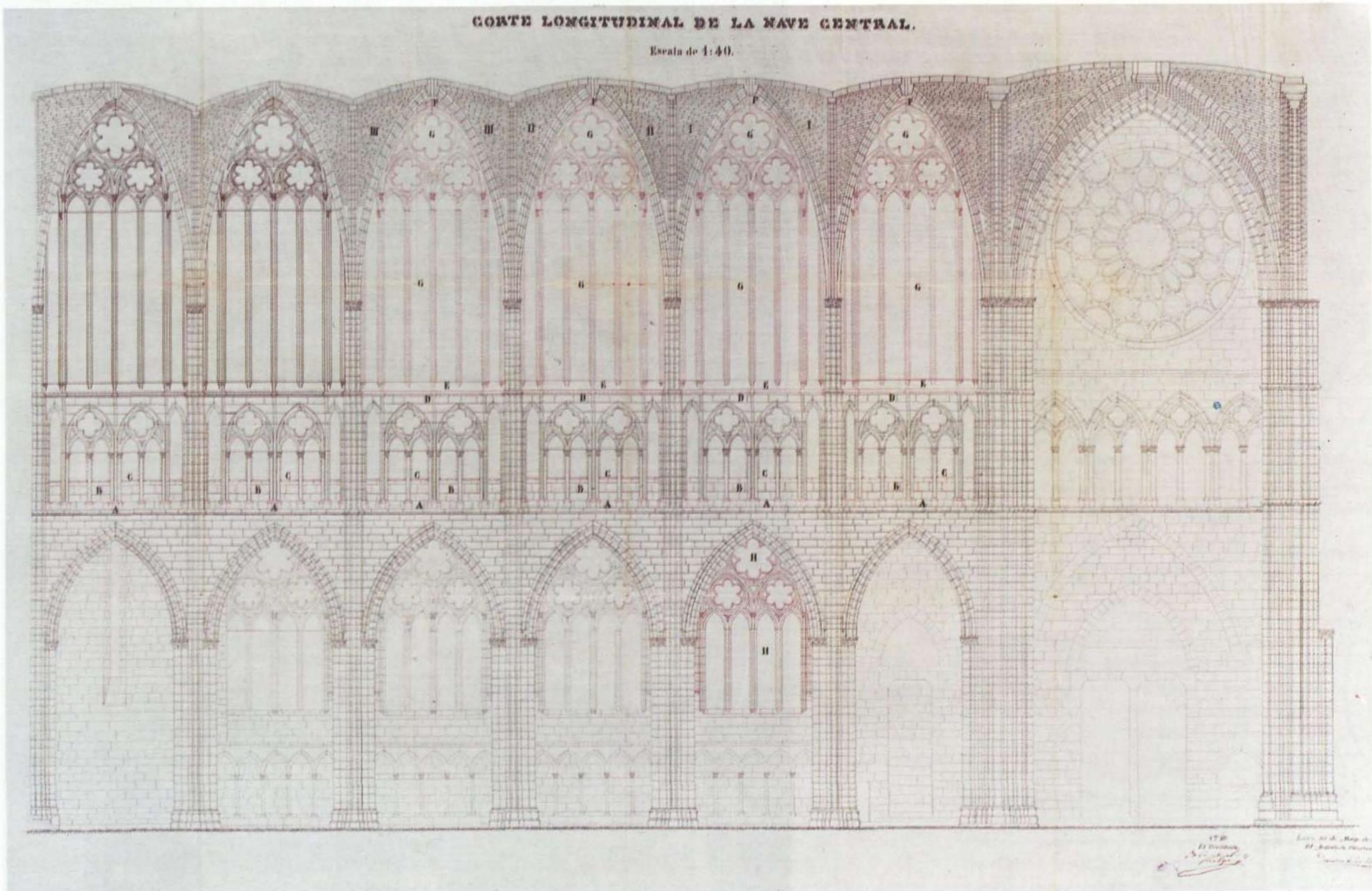
INTERIOR



Catedral de León. Vidriera central del presbiterio.

CORTE LONGITUDINAL DE LA NAVE CENTRAL.

Escala de 1:40.



Catedral de León. Corte longitudinal de la nave central.

sentido, a diferencia de lo que ocurre en otras catedrales de la época, la construcción de la catedral de León constituye un claro ejemplo de equilibrio entre la amplitud del proyecto y los recursos económicos, entre el carácter del edificio y los maestros que intervienen en él y entre los tiempos necesarios para su ejecución y la vida de su promotores.

Esta celeridad de las obras explica la unidad y coherencia de todo el edificio, de la arquitectura y la vidriera, de la escultura y la decoración. Por otra parte, el hecho de que se comenzase con posterioridad a otras catedrales castellanas permitió que su arquitectura resultase más «moderna», que se plasmasen soluciones nuevas surgidas, poco antes de que se iniciase su construcción, en otras catedrales francesas. Aportaciones inéditas relativas al problema de la articulación del muro, surgidas de una alteración de sus componentes —arquería, triforio y cuerpo de ventanas—, se habían producido recientemente y se recogen en la catedral de León. A través de ellas, algunos de los objetivos hacia los que se habían orientado la práctica arquitectónica durante más de un siglo y que sólo habían tenido una verificación parcial, se concretan en un desarrollo monumental que los lleva hasta el límite de lo verosímil.

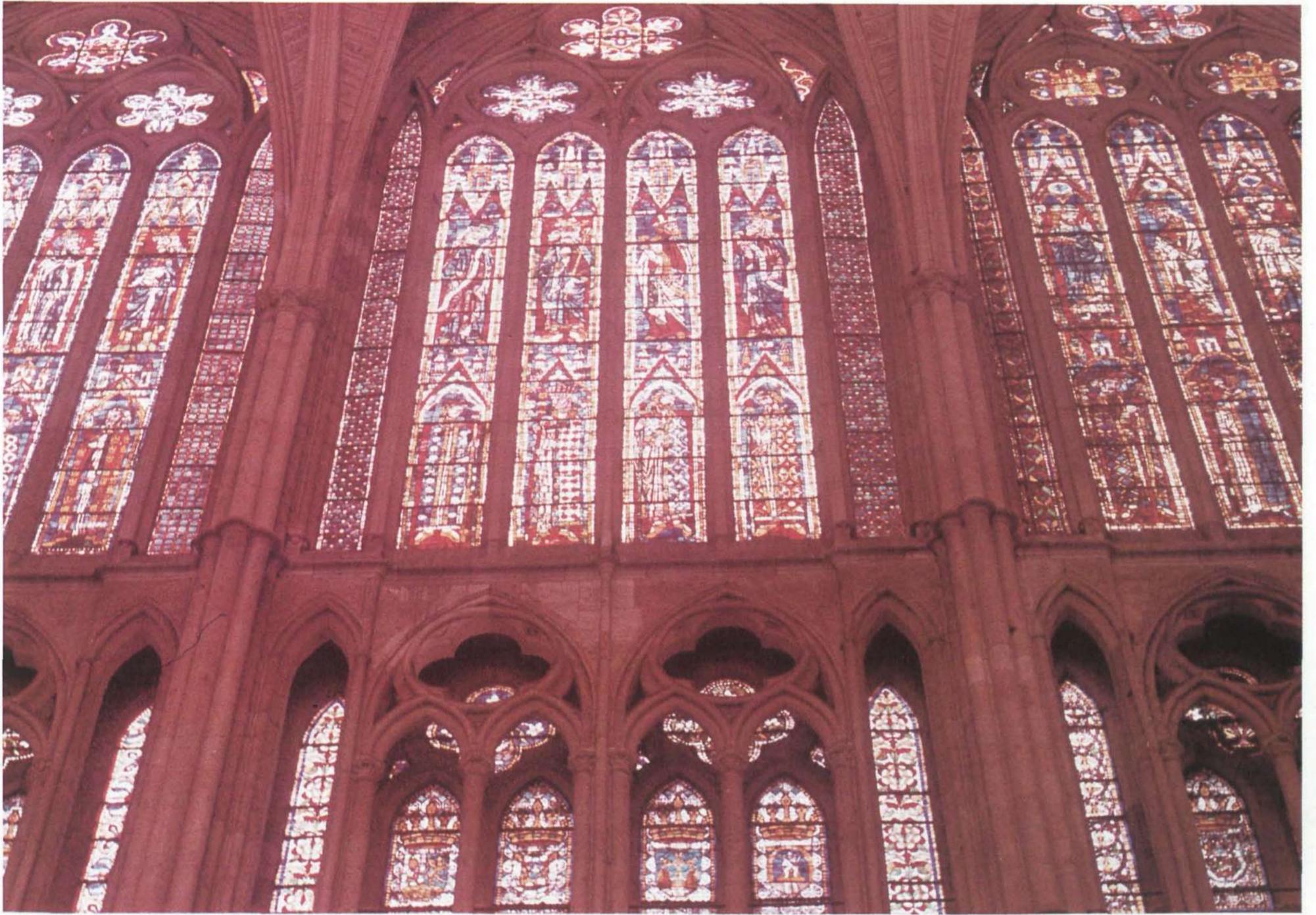
Experimentación y práctica empírica

El problema de la articulación del muro como base de la iluminación constituye el argumento fundamental en torno al cual se producen las principales renovaciones formales e investigaciones constructivas de la arquitectura gótica de los siglos XII y XIII. El *nuevo sistema de iluminación* no fue una mera conse-

cuencia de las posibilidades que ofrecía el *nuevo sistema constructivo*. Ambos evolucionan, se perfeccionan y alteran con el fin de lograr una imagen espacial concreta. Es esto lo que convierte en buena medida a la arquitectura gótica del siglo XIII en la consecuencia de un continuo proceso de *experimentación* sustentado en una *práctica empírica* y en un debate establecido desde las afirmaciones que se plantean en las realizaciones concretas.

Algunos componentes de la catedral gótica, como el trazado de la planta, tuvieron concreciones definitivas con anterioridad al problema que comentamos, sirviendo de modelo para edificios en los que, en cambio, se producen aportaciones nuevas relativas al sistema de iluminación. La catedral de Reims fue el modelo que sirvió de pauta en el proceso inicial de la construcción de la catedral de León. En las partes más antiguas —deambulatorio, capillas y muros exteriores—, esta dependencia resulta muy sensible junto con los recuerdos de Chartres, cuyos canteros mantenían una estrecha relación con Reims (9). Es en el alzado donde la catedral de León se aparta de estos modelos. El arquitecto revela aquí un conocimiento del *estado de la cuestión*, tal como se hallaba en 1250, completamente al día. Y en la obra de la catedral de León no se limitó aplicar, como se hizo tantas veces, las soluciones de un sistema resuelto, sino que partiendo de ellas proyectó en todo el edificio lo que tan sólo había sido desarrollado a escala reducida hasta entonces: la conversión del muro del fondo del triforio en un paramento traslúcido.

Hasta llegar a esto, la articulación del muro de cierre de la nave central de la catedral gótica había recorrido un largo camino durante los siglos XII y XIII. Desde los primeros intentos se advierte cómo todas las propuestas tienden hacia el mismo



Catedral de León. Vidriera de la nave central.

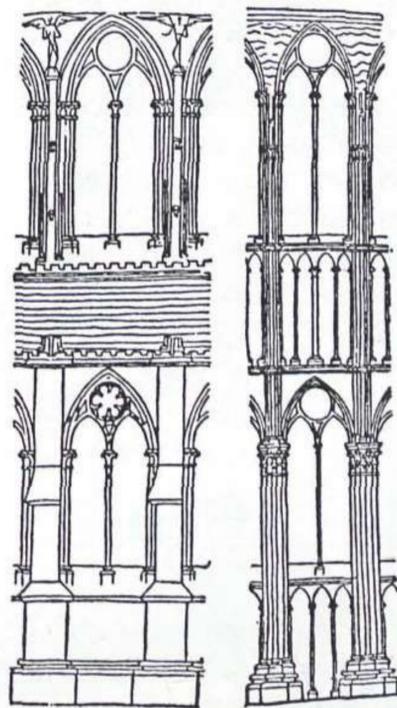
objetivo: la traducción del muro opaco de piedra en un paramento traslúcido de vidrio, luminoso e intensamente coloreado, sustituyendo la alternancia entre muro y ventana por una superficie continua de vidrieras.

El primer aspecto en torno al cual se centraron las experiencias iniciales fue el de determinar el número de componentes, los elementos del «orden» de la catedral. En Notre Dame de París, entre la tribuna y los ventanales del cuerpo superior de la nave central, se intercaló un rosetón, solución que se modificó en el siglo siguiente; en Noyon, en cambio, entre la tribuna y los ventanales se implanta un *triforio figurado*. En ambos ejemplos, el muro se articuló en torno a cuatro elementos: la arquería inferior, las tribunas, un cuerpo de rosetones o triforio y las ventanas del cuerpo superior.

Esta ambigüedad en la definición de los componentes del alzado desapareció cuando de cuatro se redujeron a tres — arquería, triforio y cuerpo de ventanas—, los cuales permanecieron como los componentes del «orden» en toda la arquitectura gótica posterior. La propuesta se produjo en la catedral de Chartres, en la que, al tiempo, se configura una nueva tipología de ventanal, acorde con el aumento de la altura del cuerpo de ventanas, formado por dos vanos apuntados y un rosetón. El arquitecto de Chartres logró convertir un ideal en una metáfora visualmente perceptible en la que se hace posible la *estética de la luz*, característica de la arquitectura y del pensamiento del siglo XIII (10).

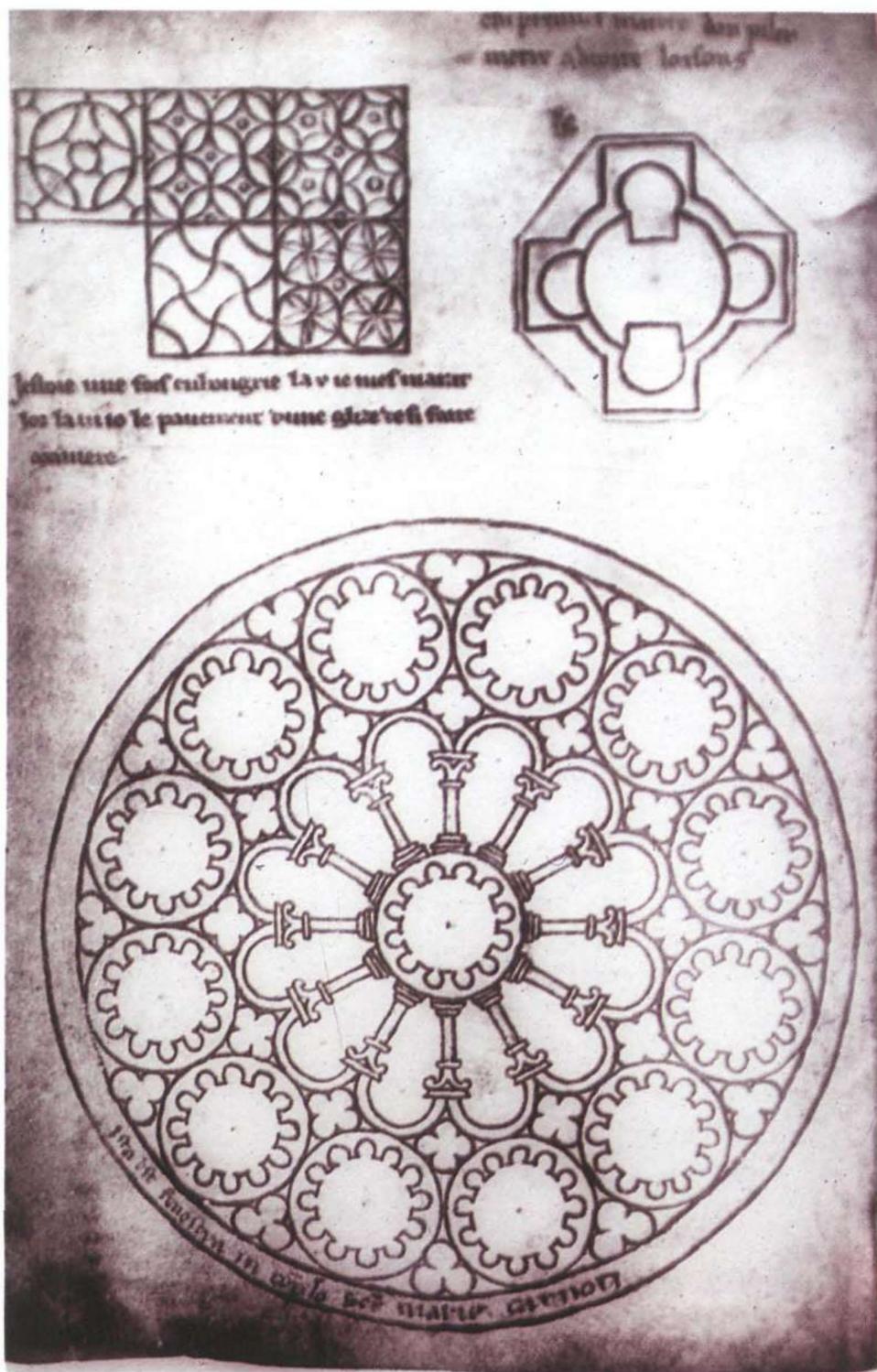
Esta concreción del «orden» fue el modelo de una experimentación que alcanzará el límite de sus formulaciones posibles. En la catedral de Reims que, según vimos, sirvió de modelo a la de León, los componentes del «orden» fijados en Chartres experimentan varios cambios: la arquería toca casi la línea baja del

triforio, eliminando así una porción de muro, y el ventanal pierde definitivamente su condición de *suma de vanos*, para organizarse como una *tracera* (11); o lo que es igual, como el soporte calado en el que se engarza el muro traslúcido de vidrio. Al tiempo, en las naves laterales, a diferencia del vano único de Chartres, se abren ventanales de trazado similar al de la nave central. Con ello, el muro traslúcido se extendía a dos zonas, permaneciendo tan sólo como cuerpo opaco la zona del triforio.



Dibujo del Album de Villard d'Honnecourt.

Un dibujo de Villard de Honnecourt, cuyo *Album* constituye un auténtico cuaderno de apuntes de taller (12), muestra claramente la existencia de esta zona opaca horizontal tal como, según hemos descrito, queda fijada en Reims y se mantendrá en Amiens. Sin embargo, en esta última catedral el triforio se proyecta con un nuevo *sentido figurativo*, en el que se apunta, a la manera de una premonición, lo que será su fortuna posterior. Desde un punto de vista formal, abandona su condición de arquería y se organiza como una suma de pequeños ventanales con sus tímpanos calados, perdiendo su condición de elemento independiente y asimilándose plásticamente al cuerpo de ventanas (13).



Catedral de León. Vidriera central del presbiterio.



Rueda del Lapidario.

Para que la catedral gótica fuese un edificio cerrado por paredes de vidrio sólo faltaba hacer una cosa: convertir el muro opaco del fondo del triforio en una superficie traslúcida. Algunos intentos parciales no tardaron en producirse en Saint-Denis y en el coro de la catedral de Amiens durante la reconstrucción que se acomete tras el incendio de 1258.

En la catedral de León se dio la redacción definitiva de un texto cuyas ideas fundamentales se hallaban en borrador o habían servido de base para desarrollar esta solución en otras tipologías distintas de la catedral como es el caso de la Sainte Chapelle de París. En este sentido, la catedral de León refleja con claridad las nuevas orientaciones surgidas en la arquitectura francesa en torno a 1250 en las que la ampliación del paramento traslúcido parecía haber llegado a su límite, cerrando un largo proceso de experimentación.

Desde un punto de vista formal y compositivo, la disposición del muro de la catedral de León se emparenta estrechamente con Amiens (14), pero con la novedad, ya reseñada, de que se caló el muro del fondo del triforio, articulándose visualmente con el cuerpo de ventanas. Con esta solución se llega, aparentemente, al límite de las posibilidades de ampliación del paramento traslúcido; sin embargo, la apertura de otros vanos planteó la posibilidad de una nueva disposición. En el triforio de la catedral de León tanto en su trazado interior como en el exterior, y en los ventanales del cuerpo superior, los cuatro vanos que forman el ventanal aparecen flanqueados por unos arquillos apuntados muy estrechos que reducen la superficie opaca exclusivamente a los elementos de soporte.

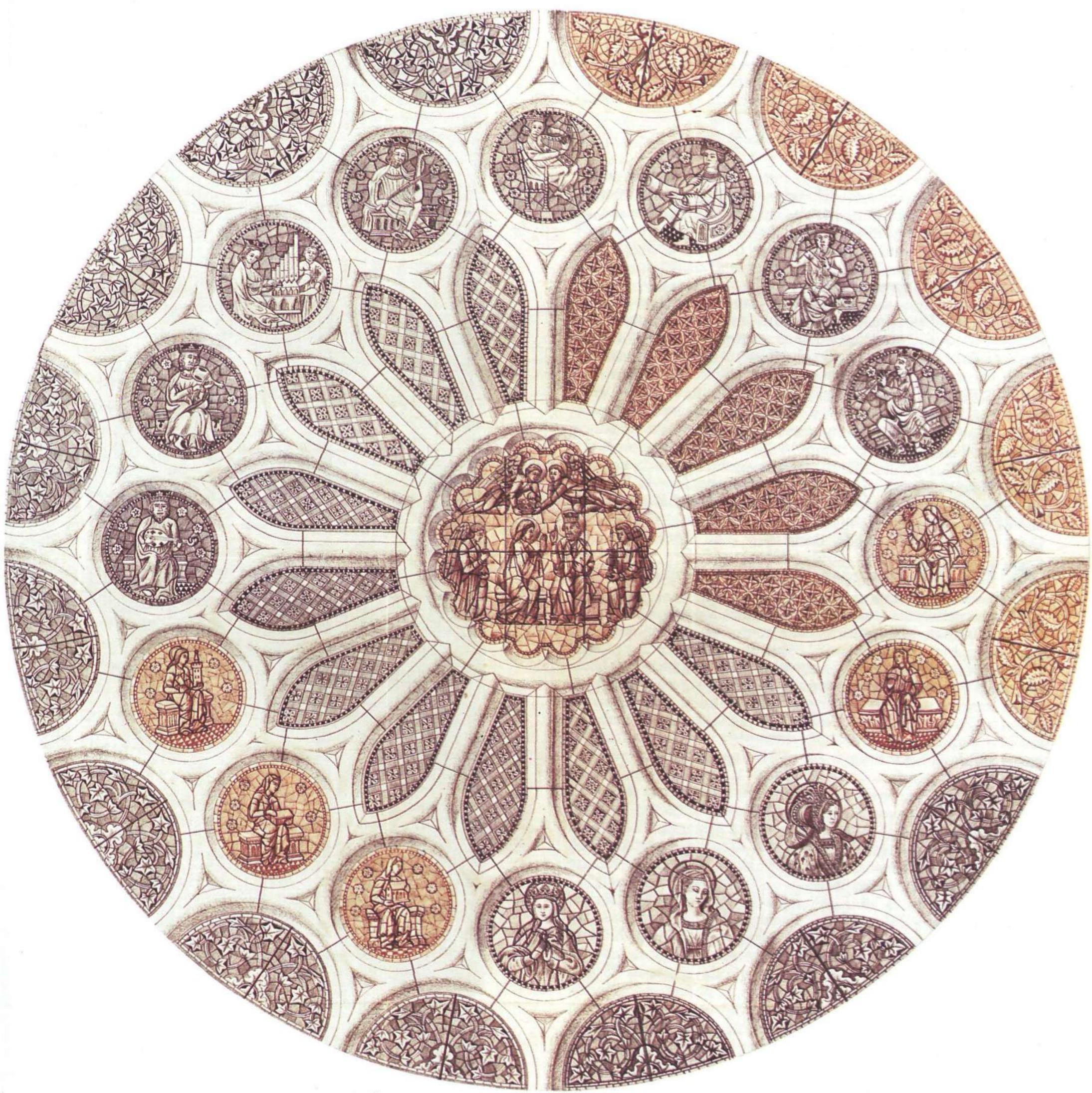
Estas lancetas que perforan los *residuos de muro opaco* sólo permitieron, por sus dimensiones, la aplicación de vidrieras con representación de una franja de elementos vegetales. El motivo figurativo que se aplica en las vidrieras de esta parte del ventanal no es otra cosa que la trasposición a la categoría de «tema» de lo que habitualmente era la solución de enmarcamiento de las vidrieras con escenas y figuras. Los vidrieros aplicaban estas franjas decorativas con el fin de equilibrar el ajuste de los paneles de las vidrieras a las dimensiones, casi siempre variables, de los diferentes vanos. Era una solución propia de la labor final de asentamiento y que no se aplicaba con un valor independiente.

Su presencia en la zona de iluminación de la catedral de León tiene un valor «figurativo», como representación del carácter traslúcido del paramento, actuando como una *cita* elocuente de este planteamiento. Los mencionados vanos aparecen como *referencia* y *memoria* de los principios de inmaterialidad de la arquitectura, valor simbólico de la luz y función del cierre del edificio. En cierto modo, aquí se apunta el deseo de alcanzar un sueño imposible: la realización de una arquitectura realizada con vidrio, radiante, luminosa y cromática que emulase una *micro Jerusalem celeste*, cuyo «... brillo era semejante a la piedra más preciosa, como la piedra de jaspé pulimentado» (15).

La catedral, imagen figurativa

El proceso de selección y depuración formal que hemos descrito configuró, desde un punto de vista plástico, un *nuevo clasicismo*, cuyo desarrollo perseguía una finalidad concreta: configurar una imagen figurativa y simbólica de la catedral que respondiese a unas formas nuevas de religiosidad.

El desarrollo del ventanaje, que se produce en la arquitectura gótica de los siglos XII y XIII, no fue solamente un aumento del ventanal en detrimento del muro, sino la progresiva traducción de éste en una superficie de vidrio (16). Este cambio no



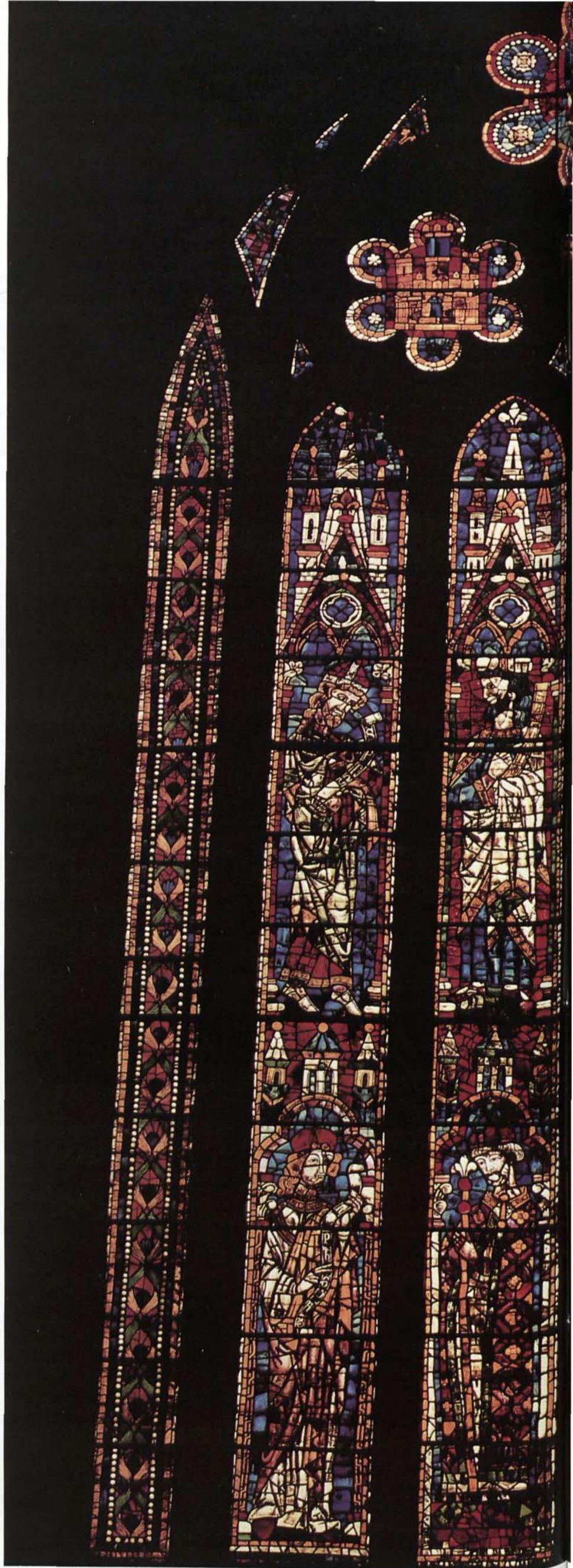
Catedral de León. Rosetón Sur. Restauración del siglo XIX.

consistió solamente que la vidriera, en el marco de la catedral, ofrezca una nueva forma o una presencia más elocuente, sino en que asume una función completamente distinta de las que había tenido hasta entonces. Su papel pasa a ser el de cierre del espacio interior y «La función iluminadora se hace secundaria hasta el punto de que, en este sentido, no sirve para justificar esta ampliación prodigiosa de la vidriera» (17). Su justificación se halla en la función que cumple en la creación de unos interiores oscuros y cromáticamente matizados por una iluminación coloreada y simbólica (18).

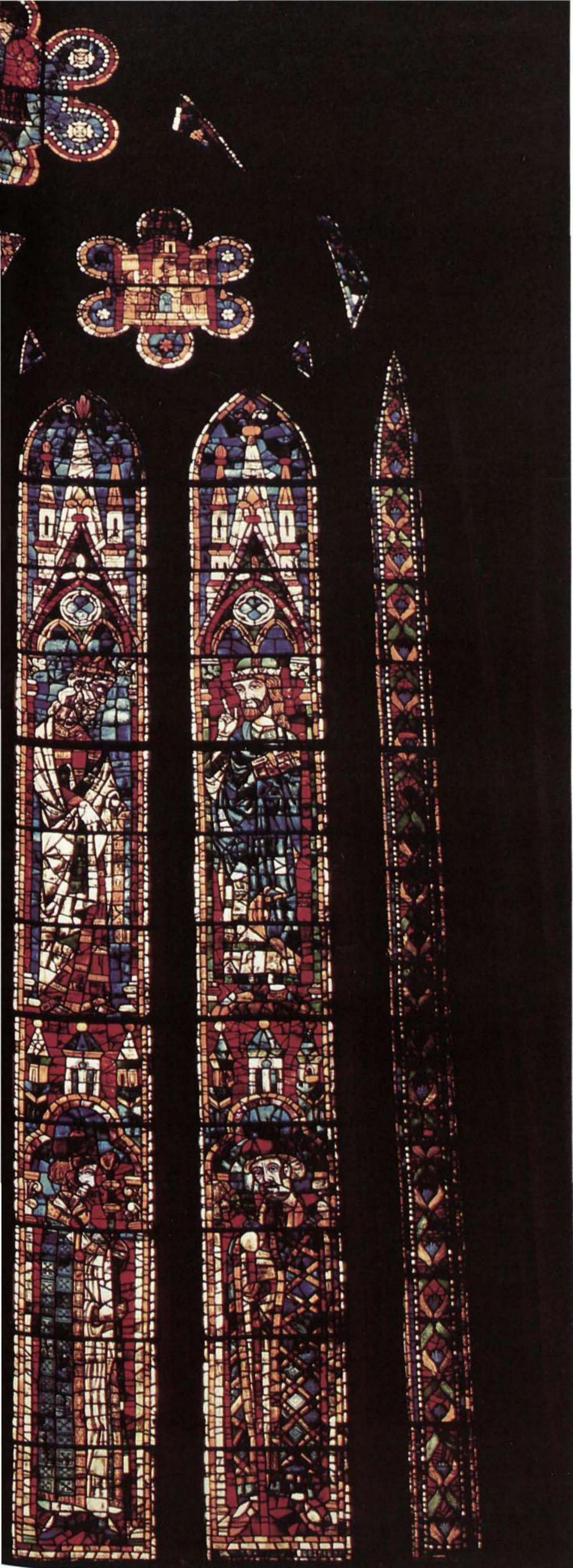
La catedral, en el contexto del marco urbano del que emerge, aparece como símbolo del «reino de Dios sobre la tierra», estableciendo en el centro de la ciudad la presencia de un «objeto» hermético y diferenciado. En su interior, a través de una combinación sutil y sofisticada de diversos elementos, se produce una visualización de la idea de Dios como *luz del mundo* y «... luz para la iluminación de las gentes» (19) y de «la luz verdadera, que viniendo a este mundo, ilumina a todo hombre» (20). Estas imágenes, que, a través de los textos, se convierten en una metáfora habitual y asimilada y en el núcleo fundamental de toda una reflexión sobre *lo bello* (21), encuentra su concreción plástica en el interior de la catedral.

Se trataba de hacer visible, sin embargo, una metáfora en la que la luz, como símbolo de la divinidad, apareciese diferenciada de la luz natural y que provocase la percepción de la idea de la *lux spiritualis*, o luz no natural, en contraposición con la *lux corporalis* o luz natural. El paramento traslúcido de la catedral fue el medio utilizado para traducir una metáfora literaria en una imagen visual y plástica, acerca de la cual son muy abundantes los testimonios contemporáneos, como el de Durand, Obispo de Mende, cuando decía que «Las vidrieras son las escrituras que esparcen la claridad del sol verdadero, es decir, de Dios, en la iglesia, iluminando los coros de fieles» (22).

Incluso en la forma de algunos de los vanos de la catedral existe una referencia simbólica y alegórica. Junto a los ventanales que forman la articulación del muro, en los hastiales del crucero y en la fachada occidental, se desarrolló una de las formas más sorprendentes y originales de la arquitectura gótica: el rosetón. Este elemento, aunque existía con anterioridad, es ahora cuando logra una tipología definitiva y su expresión más perfecta. En estas partes del edificio, el claristorio podía haberse resuelto prolongando el cuerpo de ventanas de los brazos del crucero y de la nave central. Así se hizo con el triforio, pero, en cambio, el ventanal se sustituye por el rosetón. La función de aligerar el peso de estas fachadas sobre los pórticos se habría logrado igualmente con la primera solución, pero, en cambio, se adoptó esta última por razones de carácter significativo. El rosetón es la «... expresión directa del número y geometría, de luz en forma perfecta» (23). En este sentido, la definición de esfera, asimilable, por las razones que luego daremos, a la de un rosetón contenida en *El Libro de las figuras de las estrellas fijas del octavo cielo*, es muy significativa. En esta obra, traducida en 1252, pero que no fue presentada por Alfonso X hasta 1276 (24) se la define como forma perfecta e ideal: «... es una de las figuras más grandes de todo el arte de la geometría que se mueve más ligera en todas direcciones porque es redonda por todas partes y todas las líneas que hay en ella se unen en un punto central. Por todo ello es una figura más notable que ninguna otra, y como nuestro señor hizo los cielos, que son tan maravillosos, de esta forma, de ello se deduce que esta figura demuestra la grandeza de Dios más que ninguna otra» (25). Y en *El Lapidario*, algunas representaciones, como las de Aries o Leo (26), se hallan inscritas en ruedas cuya forma presenta una estrecha relación con la de los rosetones y cuya presencia en la



Catedral de León. Vidriera de la nave central.



obra alfonsí obedece a «... un aspecto simbólico en relación con las ideas neoplatónicas sobre la interrelación macrocosmos-microcosmos como explicación del universo» (27), aspecto que se halla en clara correspondencia con la forma que estudiamos si se tiene en cuenta que «cada rosetón es un símbolo y una imagen de la Creación y del universo creado» (28).

En relación con estos aspectos que hemos apuntado, la imagen de la catedral no fue un fenómeno al margen de las doctrinas que se desarrollaron en el ambiente culto y refinado de la corte de Alfonso X. En las obras astrológicas del rey Sabio, como *El Lapidario*, se observa una doctrina basada en «... una metafísica neoplatónica en la que todos los seres se suceden en grados de perfección, y en esta sucesión cada grado está determinado por el precedente y determina el siguiente» (29). En este orden jerárquico, Dios aparece como el principio y raíz de todas las cosas. Esta doctrina se mueve en el mismo marco filosófico que la que inspiró al abad Suger de Saint Denis, uno de los primeros promotores de un programa artístico en el que se hace explícito el valor simbólico de la luz a que nos venimos refiriendo. Suger parte de la doctrina formulada por el Pseudo Dionisio (30): Dios es la luz en la que participa toda criatura, transmitiéndose según el lugar jerárquico que ocupa en el universo y desde el cual es posible su ascensión a Dios. En el *Libro de las estrellas fijas del octavo cielo*, que, según hemos visto, se realiza por los años en que se construye la catedral de León y se realiza el programa de su vidrieras, hallamos una teoría similar: «... las estrellas no son en sí sino cuerpos redondos, fuertes y planos aparejados para recibir la luz del sol, así como el sol la recibe de Dios, y otras virtudes diferentes que Dios manda a través de ellas para los demás seres que son en el cielo de aquí abajo» (31).

La figura de Alfonso X en todo el proceso constructivo a que venimos haciendo referencia no se limitó a apoyar un programa en el que se desarrollan, con mayor o menor fortuna, nuevas soluciones formales al servicio de determinados sentimientos de religiosidad. La catedral, con independencia de estas funciones, fue un instrumento de prestigio para sus promotores. A través de él se afirma su rango haciéndose ostensible y se legitima el refrendo divino del lugar preferente que ocupaban en el orden jerárquico del universo. La misma concepción del poder tenía en aquella época este carácter teocrático y descendente. «El poder —ha escrito Ullman— venía desde arriba y se transmitía a los rangos inferiores mediante un acto de concesión. Era indudable el paralelismo entre el Rey, a quien Dios concedía el poder, y los súbditos, a quien el rey concedía los derechos, incluyendo el poder (la *gratia regis*). El rey no era tal por otra gracia que por la de Dios: el oficial de rango inferior no era tal por otra gracia que por la del rey» (32). Esta concepción, en relación con las ideas a que hemos hecho referencia, se plasmaba en la catedral, ejemplo de la luz divina, en la que se fundamenta el carácter teocrático del poder, derivado de la emanación divina, del soberano patrocinador de las obras. En relación con esto, no debe olvidarse el paralelismo que tenía el simbolismo de la luz, en relación con la imagen de lo divino, con la que tenían el brillo, el fulgor, el oro y la luz misma con el poder (33).

Pintura traslúcida

La imagen simbólica del interior de la catedral que hemos descrito podría haberse resuelto colocando vidrieras de color carentes de elementos figurativos. El efecto lumínico y espacial

habría sido el mismo. Pero la vidriera desempeñó una función múltiple al servir, además de a los fines mencionados, como soporte de representaciones en relación con el argumento iconográfico de la catedral. En este aspecto, a través de las experiencias sucesivas, se llegó a una sistematización normativa para la distribución de los distintos temas, atendiendo a su papel en el programa y a los problemas perceptivos que suscitaba su colocación en los distintos ventanales.

Esta normativa se aplicó en la catedral de León, aunque lo conservado, los cambios de emplazamiento y la restauración llevada a cabo durante el siglo XIX hacen imposible su reconstrucción. En los ventanales altos se colocaron vidrieras con grandes figuras (34), superpuestas en dos registros, cuyos modelos, desde un punto de vista formal y tipológico se emparentan con los de la escultura monumental de los pórticos. En las vidrieras de las capillas de la cabecera, en cambio, se representan pequeñas escenas superpuestas, concebidas a una escala menor en relación con su situación a menor altura.

Para llevar a cabo este programa fue necesaria la concurrencia de varios talleres de vidrieros que, por la envergadura de la obra, fue preciso traerlos de Francia (35). La labor de estos maestros implantó en España, en la época y en una catedral patrocinada por Alfonso X, una especialidad de la que lo poco anterior que conocemos es fragmentario y disperso (36). Lo que de original ha llegado a nosotros corrobora, desde un punto de vista formal, una similitud de planteamientos con respecto a los que hemos analizado al estudiar el problema de la arquitectura de la catedral.

La restauración de las vidrieras llevada a cabo durante el siglo pasado dificulta seriamente, sin embargo, cualquier intento de estudio que, a pesar de lo publicado, está todavía por hacer (37). Aunque dicha restauración fue necesaria, tras el estado en que había quedado la catedral a consecuencia del terremoto de Lisboa (1755), y gracias a ella se evitó que lo conservado se hubiera perdido para siempre, fue llevada a cabo sin criterio científico e histórico; más bien lo que se produjo a lo largo de la misma fue algo muy distinto.

La restauración de las vidrieras de la catedral de León fue ante todo un *ejercicio práctico de recuperación* de una de las artes más características de la Edad Media que entonces había experimentado una nueva valoración. A través de ello lo que se recupera es una imagen espacial y figurativa de su interior derivada de una lectura ideal de la catedral gótica. En este proceso *restauración y recuperación* se confundieron hasta convertirse en una misma cosa.

En el curso de la restauración se formó un taller (38) que logró recuperar la técnica, los secretos y la práctica de un arte olvidado (39). La restauración se entendió fundamentalmente como una *práctica creativa* basada en la imitación de los modelos antiguos (40) hasta el punto de que la catedral adquirió un aspecto «más gótico» que en el siglo XIII. Para ello, además de la realización de vidrieras a la manera de las antiguas, se la *desvistió* de los postizos clásicos, que desde el Renacimiento enturbiaban su pureza gótica. Se siguió en esto un proceso similar, aunque de signo inverso, al que habían llevado a cabo los neoclásicos frente al barroco. Entre otras razones, porque los restauradores fueron de una forma consciente e intencional «más góticos» que los constructores del siglo XIII. De ahí que muchos aspectos de la catedral de León, especialmente sus vidrieras, que se presentan como paradigma de esta especiali-

dad, deban ser estudiados, analizándolos en relación con esta propuesta neogótica.

A ello se ha debido el hecho de que muchas vidrieras realizadas durante la restauración —aunque en ellas se aprovechan muchos de los vidrios antiguos— se hayan creído originales del siglo XIII (41). Los restauradores inventaron, en gran parte, las figuras de los registros inferiores de las vidrieras altas de la nave central, imaginándolo como un cortejo de personajes históricos, el cual si no es extraño en programas iconográficos de algunas catedrales, en León es fundamentalmente una fantasía de los restauradores. Aspecto de interés para la historia de la restauración y que es válido como fenómeno típico del neomedievalismo del siglo pasado, pero que debe deslindarse y tenerse en cuenta al estudiar lo que fue el conjunto de vidrieras de la catedral realizadas en el siglo XIII. Por no hacerlo, dando por original lo que es una invención moderna, se han producido intentos de interpretación que caen en el ámbito de lo pintoresco (42).

El hecho de que en la arquitectura se siguieron unos modelos franceses concretos, a los que ya nos hemos referido, y que en la escultura se haya detectado la intervención de maestros procedentes de Francia (43) ha determinado que, de una manera mecánica, se haya atribuido el mismo origen a los vidrieros, suponiéndolos de Reims y de Chartres a causa de su carácter de gran centro irradiador de la vidriera de la época (44). Sin embargo, si en la arquitectura pudo seguirse un modelo fijado años antes, los talleres de vidrieros procedían del ambiente francés en el que poco antes de 1250 se habían producido transformaciones importantes. Aunque el asentamiento de las vidrieras de la cabecera se inició muy pronto, había transcurrido el tiempo suficiente para que en los talleres franceses hubiesen aparecido una serie de alternativas formales de orientación muy distinta a las que existían cuando se configuró el modelo de Reims o a las que se habían desarrollado en la catedral de Chartres. Por otra parte, no debe olvidarse que en la realización de las vidrieras fueron varios los talleres que, durante la segunda mitad del siglo XIII, participan en su realización (45).

A pesar de las alteraciones sufridas, las partes originales conservadas ponen de manifiesto una dependencia directa de las tendencias anticlasicistas de la vidriera francesa que se inician en torno a 1245 (46) y que experimentarán una implantación generalizada y rápida en los distintos centros. Las mencionadas vidrieras de la catedral de León muestran, asimismo, esta renovación, relacionándose, concretamente, con la opción formal que ofrecen las de algunos talleres parisinos como el que se realiza a mediados de siglo, el conjunto —hoy disperso— en Saint Germain des Prés (47). En ellas se aprecia cómo el equilibrado y normativo clasicismo de Chartres experimenta una inflexión expresiva que también se observa en las vidrieras altas de Troyes, derivadas, a su vez, de lo de París y Reims y realizadas bajo el obispado de Nicolás de Brie (1233-1269).

Las vidrieras de los ventanales altos fueron realizadas con posterioridad a las de las capillas, casi con seguridad a partir de los años setenta. En ellas es clara una inmigración de formas propias de los talleres de Bourges y, en especial, de los que trabajan, en la octava década del siglo, en Saint Urbain de Troyes. Aunque establecer una identidad de talleres es imposible a causa del estado de conservación, lo que sí es cierto es que en León se recogen los planteamientos de las nuevas tendencias francesas que se apartaban del arte codificado de Chartres. Como su arquitectura, la vidriera deja de ser una repetición inerte de formas y modelos y se muestra como una nueva experimentación basada en la práctica empírica anterior.



Catedral de León. Vidriera de la Cacería.

NOTAS

(1) E. Lambert, *L'Art gothique en Espagne aux XII^e et XIII^e siècles*. París, 1931, p. 241: Existe traducción castellana, *El Arte gótico en España en los siglos XII y XIII*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1977, 1982.

(2) Durante algún tiempo, tomando como base un texto de Don Lucas de Tuy, se supuso que las obras se iniciaron bajo el obispado de Don Manrique de Lara, muerto en 1205. Dicha suposición fue rechazada por M. Gómez Moreno, *Catálogo Monumental de España. León*. Madrid, 1925. Vol. I, p. 220. Véase también Lambert, *op. cit.*, pp. 239-240.

(3) En 1256 concedía al obispo Martín Fernández 500 maravedís anuales; dos años después, otorga todos los diezmos del obispado para el pago de las deudas de la iglesia. En 1259 Alfonso X concede 100 maravedís para dos capellanías que se establecerían en dos capillas que habían de construirse. En 1277, año de la muerte del maestro Enrique, Alfonso X exime de impuestos, mientras trabajen para la catedral, a veinte canteros, un vidriero y un herrero. Cfr. Gómez Moreno, *Op. cit.*, pp. 220 y ss.; Lambert, *Op. cit.*, pp. 239 y ss.

(4) Z. García Villada, *Catálogo de códices y documentos de la catedral de León*. Madrid, 1919, n.º 1.512. Lo transcribe A. Franco Mata, *Escultura gótica en León*. León, 1973, p. 619.

(5) En su testamento transmite las donaciones recibidas del rey para las capillas de Santiago y San Clemente y provee recursos para celebrar culto en la capilla mayor y otras dedicadas a San Froilan, San Martín, San Francisco y Santo Domingo. Cfr. Gómez Moreno, *Op. cit.*, p. 221; Lambert, *Op. cit.*, pág. 240.

(6) Lambert, *Op. cit.*, p. 240.

(7) Piénsese que durante el siglo se continuaban las obras de la catedral de Cuenca, que en la de Toledo comenzada en 1226-1227 se construye su cabecera hasta cerca de 1300 y que la de Burgo de Osma, comenzada en 1232, no estaba concluida en 1275 y se trabajaba en ella durante el siglo siguiente.

(8) Empezada en 1221 o 1222 tenía labradas las portadas del crucero veinticinco años después. Hacia 1300 se trabajaba en la fachada occidental. Véase F. B. Deknatel, «The thirteenth century gothic sculpture of the Cathedrals of Burgos and León», *The Art Bulletin XVII* (1935), pp. 243-348, y A. Franco Mata, *Op. cit.*

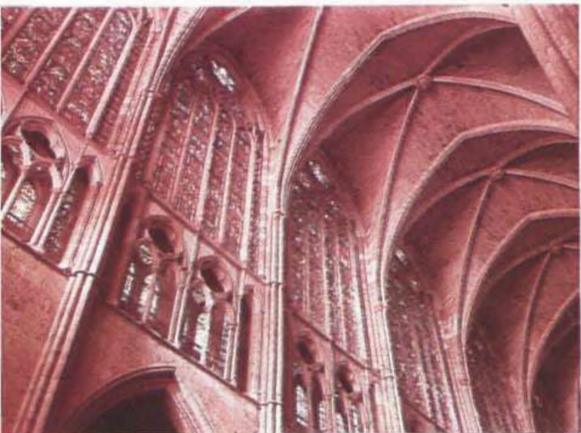
(9) La relación con Reims la notó Gómez Moreno, *Op. cit.*, pp. 224-225, y luego, aportando datos más precisos, Lambert, *Op. cit.*, pp. 242 y ss.

(10) Véase E. de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, vol. II. Madrid, 1958, y V. Nieto Alcaide, *La luz, símbolo y sistema visual*, 2.ª ed. Madrid, 1981.

(11) H. Jantzen, *Lá arquitectura gótica*, pp. 50 y ss. Buenos Aires, 1959.

(12) H. R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*. Viena, 1972, 2.ª ed., lám. 62. La primera edición es de 1935.

- (13) Jantzen, *Op. cit.*, pág. 55.
 (14) Gómez Moreno, *Op. cit.*, p. 225.
 (15) *Apocalipsis*, 21, 10-12.
 (16) L. Grodecki, «Le vitrail et l'architecture au XII^e et XIII^e siècle», *Gazette de Beaux Arts*, 1949, p. 7.
 (17) *Ibidem*.
 (18) Es el «principio de transparencia» a que alude E. Panofsky, *Abbot Suger. On the Abbey of St. Denis and its Art Treasures*. Princeton, 1946. Ed. francesa, *Architecture gothique et pensée scolastique*, precedido de L'Abbé Suger de Saint Denis. París, 1967, p. 89. El término «arquitectura diáfana» que propone Jantzen, *Op. cit.*, p. 82, y acepta O. von Simson, *The gothic cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Nueva York, 1962, 2.^a ed., p. 4, preferimos sustituirlo por el de «arquitectura traslúcida» por adecuarse con mayor precisión al efecto y carácter de las vidrieras. Véase V. Nieto, *Op. cit.*, pág. 24.
 (19) San Lucas, 2, 32.
 (20) San Juan, 1, 4-9.
 (21) Véase la obra de Bruyne citada en la nota 10.



- (22) L. Grodecki, «Fonctions spirituels», en *Le vitrail français*. París, 1958, pp. 39-40. V. Nieto, *Op. cit.*, pp. 39 y ss.
 (23) P. Cowen, *Rose windows*. Londres, 1979, p. 91.
 (24) A. Domínguez Rodríguez, *Astrología y Arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*. Edilan. Madrid, 1984, p. 14.
 (25) A. Domínguez Rodríguez, *Op. cit.*, p. 212. El subrayado es mío.
 (26) F.^o 11r, F.^o 40v.
 (27) A. Domínguez Rodríguez, *El primer Lapidario de Alfonso X el Sabio de la Biblioteca de El Escorial. Arte en el Lapidario*. Edilan. Madrid, 1982, p. 212.
 (28) P. Cowen, *Op. cit.*, p. 85.
 (29) A. Domínguez Rodríguez, *Arte en el Lapidario*, p. 210.
 (30) Véase el estudio citado en E. Panofsky en la nota 18.
 (31) A. Domínguez Rodríguez, *Astrología...*, p. 14.
 (32) *Principios de gobierno y política en la Edad Media*. Madrid, 1971, p. 124.
 (33) Véase V. Nieto, *Op. cit.*, p. 73. En San Isidoro hallamos una referencia en correspondencia con lo que venimos analizando: «... el brillo de los metales, por su propia naturaleza, res-

plandece más cuando se refleja en ellos cualquier luz. De aquí que se denominen también *aurarii* a aquellos cuya brillante reputación hace a otros personas de espléndida fama», *Etimologías*, XVI, 18, 1; cito por la edición de J. Oroz Reta y M. A. Marcos Casquero. Madrid, 1983. B. A. C., vol. II.

(34) Véase L. Grodecki, *Fonctions spirituels*, pp. 39 y ss. Algunas vidrieras de la nave central, como la llamada de «La Cacería» es seguro que está formada por partes procedentes de vidrieras colocadas en otros ventanales. Por su temática se ha venido suponiendo que estaría en el Palacio Real, de donde, tras su incendio en el siglo XIV, se pasó a la catedral. Cfr. E. M. Repullés y Vargas, «Reapertura de la Catedral de León», *Resumen de Arquitectura*, (1901), p. 88. J. Fernández Arenas, *Las vidrieras de la Catedral de León*. León, 1976, p. 27. J. Fernández Arenas y Cayo Jesús Fernández Espino, *Las vidrieras de la Catedral de León*. León, 1982, p. 80. Por nuestra parte, creemos que los paneles procederían de las ventanas de las capillas. Temas no muy distintos a estos aparecen con cierta frecuencia en vidrieras francesas, como la llamada *Vidriera de Carlomagno*, de la catedral de Chartres. En este sentido, en la catedral de León hubo una capilla (la de la Consolación o de San Antonio) que tradicionalmente se llamó de Saint Charles, advocación relativa a Carlomagno, al que en muchas ciudades se le veneraba como santo. M. D. Berrueta, *La Catedral de León*. Madrid, 1951, p. 98.

(35) La catedral de León tiene 31 ventanales altos (con 247 vidrieras). Los tres rosetones (con 159), las 216 de la zona del triforio, las 70 de las colaterales y las 45 de las capillas; es decir, un total de 737 vidrieras que ocupan una superficie aproximada de 1.700 metros cuadrados; datos tomados de D. de los Ríos, *Monografía de la Catedral de León*. Madrid, 1895, p. 145.

(36) Solamente conocemos algunos ejemplares con una vidriera dedicada a San Lorenzo (Museo de Worcester. Massachussets) de procedencia insegura y el conjunto de Santes Creus, J. Ainaud, «Cerámica y vidrio», *Ars Hispaniae*, vol. X. Madrid, 1952, p. 374. En la Hispanic Society de Nueva York se conserva un fragmento de vidriera del siglo XIII procedente, al parecer, de la provincia de Alava, *A History of the Hispanic Society of America. Museum and Library*. Nueva York, 1954, p. 140, fig. 111.

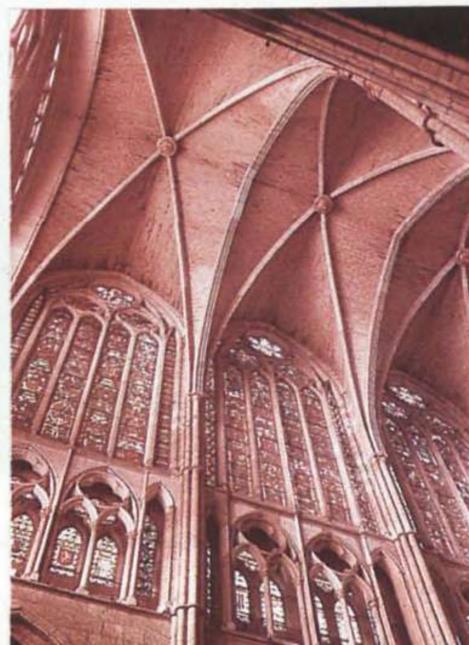
(37) Lo publicado, D. de los Ríos, *Op. cit.*, pp. 143-221; Gómez Moreno, *Catálogo...*, pp. 261-269; J. Fernández Arenas, *Op. cit.*, y el reciente de J. Fernández Arenas y Cayo Jesús Fernández Espino, *Las vidrieras de la Catedral de León*, son estudios en los que falta un análisis preciso que deslinde lo original de lo restaurado. Con respecto a este último trabajo, quiero señalar que dos títulos de la bibliografía, *La vidriera del Renacimiento en España*, Madrid, 1970, y *La vidriera y su evolución*, Madrid, 1974, no se deben al profesor Navascués, sino al autor de

estas líneas. Asimismo, en la bibliografía que en esta obra se publica bajo el epígrafe «Sobre arquitectura y vidrieras» se reproduce, eliminando los títulos que no se relacionan con el tema, la que aparece en mi libro *La luz, símbolo y sistema visual*, Madrid, 1978, que no se cita aquí y si en nota del texto (p. 261). Compárese la bibliografía del primer estudio de este autor, *Las vidrieras de la Catedral de León*, León, 1976, con la del último, aparecido en 1982, y la de mi libro citado, publicado en 1978.

(38) J. B. Lázaro: *Artes decorativas españolas*. Discursos leídos ante la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en la recepción pública... el día 16 de diciembre de 1906. Madrid, 1906, pp. 21 y ss.

(39) Las palabras de Repulles y Vargas, acerca de la labor llevada a cabo por J. B. Lázaro son elocuentes acerca de los criterios seguidos en la restauración: «... no se ha detenido ante los obstáculos ni se ha desmayado un punto en la ardua empresa de fabricar por sí mismo al pie del monumento los vidrios que habían de completar las mutilaciones y los que habían de cuajar los vanos que nunca las tuvieron, y tan grande ha sido su éxito que es imposible señalar diferencias entre unos y otros ni distinguir los antiguos de los modernos», *Reapertura de la catedral de León*.

(40) Las palabras del mismo Juan Bautista Lázaro acerca del estado de conservación antes de la restauración es suficientemente ilustrativo de lo que se hizo en el curso de ésta: «Si cinco o diez paneles pueden sacarse entre los muchos miles de metros superficiales que cierran las tracerías de ventanas todo el resto carece de energía para volverse a colocar, deshecho totalmente el emplomado, rotos casi todos, sus vidrios pintados, sustituidos en pésima forma y sin ningún arte y dispuestos a dejar caer los que se mantengan adheridos a los plomos al menor soplo de los vientos reinantes en esta tierra. No es posible armar ni una sola ventana otra vez en su sitio, sin exponer el gran valor que representa a los empujes de los aires o a la mala intención de algún inconsciente», *Dirección Facultativa de las obras de restauración de la catedral de León* (noviembre, 1890), en J. Fernández Arenas (1976), p. 60.



(41) Entre ellas destaca la primera del lado septentrional junto a la fachada occidental, en cuyo registro inferior se representa un rey y un obispo que Gómez Moreno: *Catálogo...* Vol. I, p. 266, pensó que pudiera tratarse de Alfonso X y el obispo Martín Fernández. Así se ha venido repitiendo sucesivamente: Ainaud: *Op. cit.*, p. 377; J. Fernández Arenas, 1976, p. 25; 1982, p. 73; V. Nieto: «Vidrieras», en *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*, coordinada por A. Bonet. Madrid, 1982, p. 515. El análisis de dicha vidriera acreditada que, aunque aprovechando vidrios antiguos, se trata de una invención del restaurador que, además, confirman las proporciones de los calibres.

(42) Me refiero a la afirmación de Miguel A. Castillo de que «Algunos temas de las vidrieras de la catedral de León, todos ellos localizables en la nave central, son un bello exponente de los ideales del reino de Castilla en la segunda mitad del siglo XIII y de las pretensiones imperiales del monarca. Este, junto al pontífice Gregorio X y al obispo Martín Fernández, aparecen representados a gran tamaño, no muy lejos de donde se dispone un cortejo de caballeros y guerreros precedidos por el rey, al lado de una representación de las artes liberales, siendo rematados ambos motivos por el emblema de un castillo entre dos leones rampantes. Tema que, en definitiva, vendría a reflejar una de las máximas preocupaciones del reinado alfonsí: el desarrollo de la cultura y el progreso de la ciencia a los que habían contribuido las recientes conquistas andaluzas, simbolizadas por el grupo de abanderados que cabalgan junto al rey; Alfonso X y el arte de su tiempo, en el catálogo de la exposición Alfonso X. Toledo, 1984. Madrid, 1984, pp. 76 y 77. Ya hemos señalado cómo la vidriera de La Cacería es una reconstrucción con paneles de otras procedencias (véase la nota 34) y cómo las figuras de Alfonso X y el Obispo Martín Fernández son una invención de los restauradores (véase la nota 42).

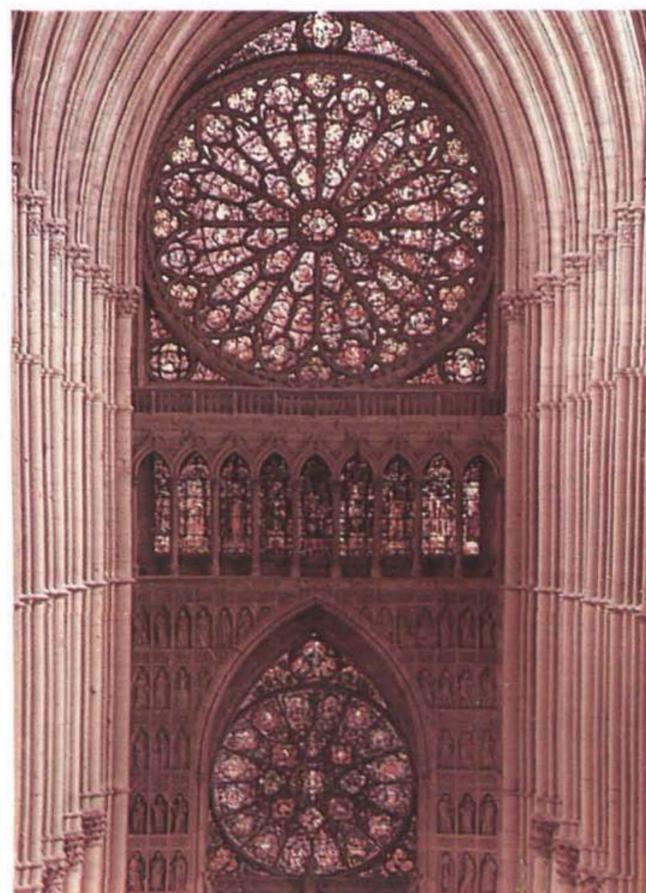
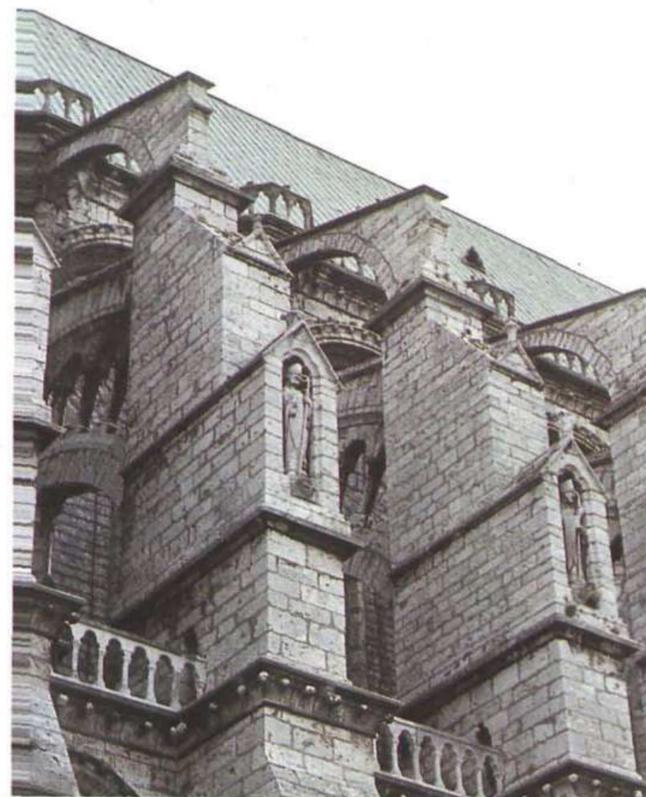
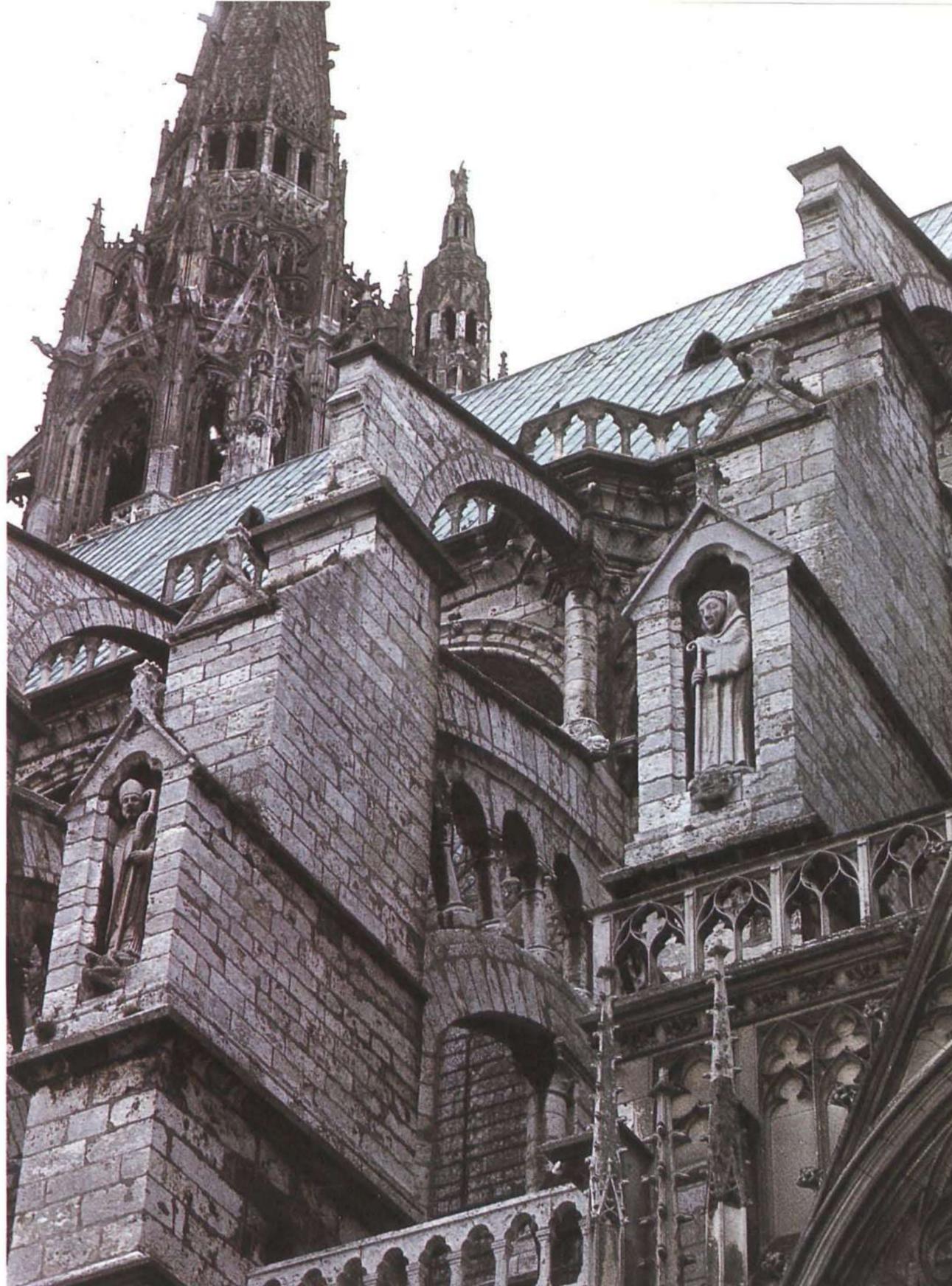
(43) Gómez Moreno: *Op. cit.*, pp. 237 y ss.; Deknatel: *Op. cit.*; A. Francisco Mata: *Op. cit.*

(44) Lambert: *Op. cit.*, pp. 3 y 4; V. Nieto: *Vidrieras*, p. 514.

(45) Además de las obras mismas lo pone de manifiesto el hecho de que conozcamos los nombres de varios vidrieros del siglo XIII, como Adan y Fernal Arnol (1263), Pedro Guillermo (1264 y 1279), Johan Pérez (1281), Berrueta: *Op. cit.*, p. 51, y el hecho ya citado (nota 3) de que Alfonso X, entre otros, eximiera de impuestos en 1277 a un vidriero y un herrero mientras trabajasen en la catedral de León.

(46) Lo que conocemos de Reims y de Amiens muestra una cierta similitud, aunque el arte de los vidrieros de la catedral de León deriva de tendencias posteriores. Véase L. Grodecki: *De 1200 a 1260*, en *Le vitrail français*, p. 140; Aubert: *Le vitrail en France*. París, 1946, pp. 30 y 31.

(47) L. Grodecki: *Op. cit.*, p. 149, fig. 114.



Imágenes de la Edad Media

(A propósito de los libros de Duby y Von Simson)

La revolución mental y cultural que supuso el Renacimiento, alumbradora del mundo moderno, se sustentaba en una premisa historiográfica que funcionaba casi a modo de prejuicio: el arte había conocido una época esplendorosa en la Antigüedad, pero los siglos medios, contemplados prácticamente como una «edad oscura», suponían un progresivo sumergirse en la barbarie, que, desde el punto de vista de la producción artística, se concretaba en un abandono definitivo de los postulados de la belleza ideal y en una pérdida de todo sentido de la proporción, el orden y la medida. Así vio Alberti el proceso histórico a su llegada a Florencia, y el esquema historiográfico fue sancionado, casi con caracteres de dogma, en las «Vidas» de Vasari.

Aunque la inquietante presencia del gótico no se esfuma, ni mucho menos, durante los siglos de la Edad Moderna —véanse al respecto los fundamentales estudios de Frankl—, su consideración historiográfica, desde un punto de vista científico, habría que situarla en los inicios y planteamientos de la Edad Contemporánea, ligada indefectiblemente al momento romántico. Góti-

co, tradiciones nacionales y romanticismo parecen, en un determinado momento del siglo XIX, convertirse en sinónimos; pero no es este el fenómeno que queremos destacar. Tras la temprana adopción del término gótico con un significado positivo en los escritos de William Gilpin, August Schlegel, Goethe y otros, fueron los estudiosos los que emprendieron el camino para un conocimiento progresivo, positivo y científico del estilo. Y junto a ello no hay que olvidar que en un panorama como el de la arquitectura del siglo pasado, claramente dominado por las soluciones constructivas del eclecticismo, la alternativa gótica (el neogótico) constituía uno de los repertorios constructivos y decorativos de más atractivo uso por parte de los arquitectos.

Y así, mientras las «interpretaciones» culturales de los siglos medios se perdían en el XIX en el mundo de la literatura romántica, los estudios científicos se basaban fundamentalmente en la arqueología, en las consideraciones formales y en los problemas técnicos y constructivos. Las ideas de Viollet-le-Duc, los estudios de Alexandre Lenoir, Vivant Denon y, sobre todo,

los de Charles de Lasteyrie (1800-1879) y Arcisse de Caumont (1801-1872), sentaban las bases de toda una tradición de estudios positivistas en torno a la arquitectura medieval, cuyos resultados llegan hasta nuestros días.

No es misión de estas líneas la consideración detenida de cómo los estudios medievalistas han ido progresivamente separándose de los prejuicios positivistas e integrándose en una perspectiva cultural de más altos vuelos. Los estudios de Louis Courajod en L'École du Louvre, los de Max Dvorak acerca del estilo gótico, el libro de Schlosser acerca del arte de la Edad Media, la integración de la iconografía en el período que nos ocupa por obra de Emile Mâle, el progresivo interés por la Edad Media en los círculos del Instituto Warburg y ciertas obras de Panofsky (*Arquitectura gótica y escolasticismo*, *El Abad Suger de Saint-Denis*), son sólo algunos de los hitos esenciales de este proceso, que continúa hoy día, por citar sólo un ejemplo, entre los muchos posibles, en los escritos de Hans Belting.

Es en este desarrollo donde se integran dos obras que, aparecidas recientemente en versión española, plantean una imagen de la Edad Media definitivamente enraizada en los propios procesos culturales del período, ajena totalmente a consideraciones literarias de tradición más o menos romántica.

Georges Duby propone en su obra *El tiempo de las Catedrales* un ambicioso resumen de la mayor parte de los problemas culturales planteados por el arte medieval. Ante su libro nos encontramos con el enfoque del historiador, pero del historiador de las mentalidades, antes que el de las formas artísticas. Su método puede resultar, y de hecho resulta, heterodoxo desde consideraciones estrictamente histórico-artísticas; Duby no parte del análisis de la obra de arte concreta, para desde allí constelar todo un mundo cultural y social, sino que son estos últimos problemas los que le sirven de entrada en el campo de las obras de arte, concebidas más bien como «ilustraciones» de los mismos. El planteamiento inicial del libro para la colección «Arte-Ideas-Historia», de la editorial Skira, en la que, como es sabido, las imágenes juegan un importantísimo papel, explica quizá este *parti-pris* historiográfico elegido por Duby, del que, por otra parte, habría que elogiar sin reservas lo cuidado de su escritura.

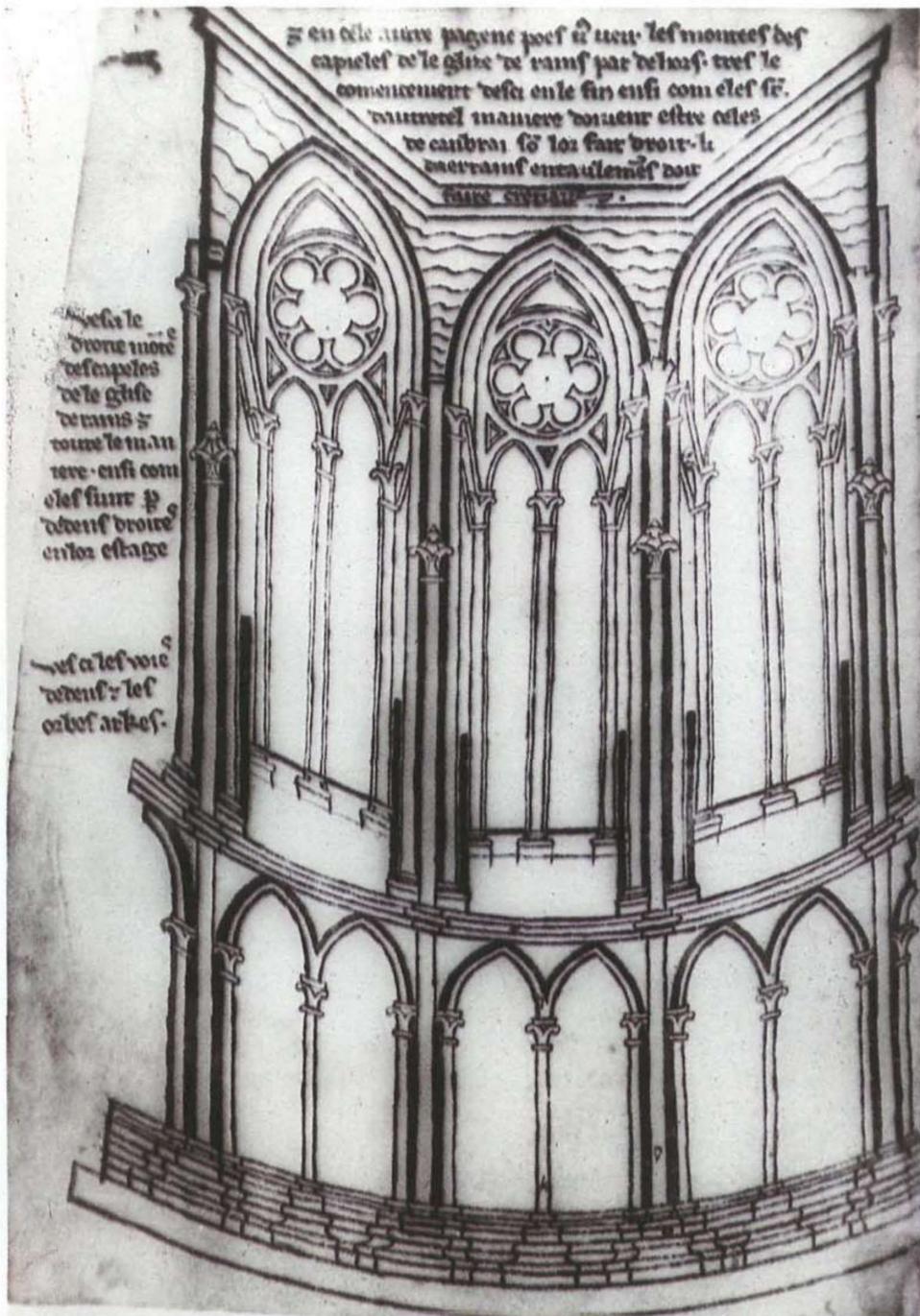
El libro de Von Simson (*La Catedral gótica. Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*) se centra, al contrario, en un período más concreto y definido; la abadía de Saint-Denis, las Catedrales de Sens y Chartres, son los puntos en los que el autor sitúa su estudio, de pretensiones, sin embargo, generalizadoras, en torno a la catedral gótica. La perspectiva culturalista se tamiza enseguida con una singular atención a los problemas de la imagen: «Aunque consideráramos solamente el sistema arquitectónico de la catedral —dice Von Simson en el prefacio— cometeríamos un error al verla como una obra de arte “no objetivo”... Como hemos de ver, la catedral se proyectaba como una imagen, y como tal se pretendía que se entendiera». De esta manera se adentra en el estudio de la catedral sentando como premisas esenciales la consideración de la traza gótica y lo que denomina el «concepto medieval de orden». La primera aparece teñida de unos profundos contenidos simbólicos, que van desde la imagen de la ciudad sagrada del Apocalipsis hasta, con más razón, a la del Templo de Salomón y el de Ezequiel, trasuntos, en definitiva, del cielo; pero, de todas maneras, no sólo hemos de ver en el edificio gótico contenidos de tipo simbólico, ya que «Con escasas excepciones —dice Von Simson—, los maestros góticos no se pronunciaron acerca del significado simbólico de sus proyectos, pero sí fueron unánimes en rendir tributo a la *geometría* como base de su arte».

En esta idea reside uno de los puntos más interesantes del estudio de Von Simson. Frente al desprecio renacentista por una arquitectura —la medieval— que ellos consideraban «sin orden», hoy sabemos —tras los estudios de eruditos como Hansloser o Ackermann— que ante una catedral gótica nos encontramos ante una arquitectura del orden, la medida y la geometría; «Ars sine scientia nihil est»: el dicho, que parece entresacado de un tratado arquitectónico renacentista, es en realidad una de las máximas que inspiraron a los constructores del Duomo de Milán. Lo que sucede, y ello queda perfectamente explicado en el libro de Von Simson, es que el orden y la medida medieval no se basan tanto en las categorías clásicas del vitruvianismo —Venus, Firmitas, Commoditas— como en aquella «ciencia de la buena modulación» que era la consideración agustiniana de la Música. En realidad es la metafísica platoniana de San Agustín la última fuente del concepto medieval de orden, que se concreta en la escuela platónica de Chartres, donde se recogieron y desarrollaron estas ideas que «era en muchos sentidos un movimiento verdaderamente renacentista».

Junto al sentido armónico musical, basado en la teoría pitagórica de los números, la catedral gótica desarrolla su concepto de orden planteando, casi como tema esencial, el de la metafísica de la luz. Basado también en consideraciones y especulaciones de origen claramente neoplatónico, el tema de la luz adquiere una profunda importancia en el mundo teológico de la Edad Media: Dios es luz, nos recuerda Duby, y la idea adquiere un contenido artístico definitivo y concreto en el sistema de vidrieras de la catedral gótica. Si Jantzen (*La Catedral gótica*) ha podido estudiar el edificio gótico y su evolución a través de las cada vez más perfectas transformaciones del muro, hasta llegar al sistema de la pared traslúcida, Panofsky (*El Abad Suger de Saint-Denis*) ha visto cómo la luz reflejada en los lujosos objetos de culto era considerada por Suger como un medio de conocimiento —por vía analógica— de la Divinidad. Louis Grodecki, en Francia («Le Vitrail et la architecture au XII et au XIII siècle», *Gazette des Beaux-Arts*, serie 6, XXXVI, 1939) y Víctor Nieto, en España (*La luz, símbolo y sistema visual*), se han ocupado ya del caso concreto de la vidriera y de la función simbólica de la luz tamizada por la misma.

Aunque hayamos dicho que Georges Duby parte de un análisis de las mentalidades para, desde él, internarse en el de los fenómenos estéticos, no hemos de olvidar que los tres capítulos de su libro giran en torno a tres realidades arquitectónicas que le sirven de aglutinantes conceptuales de su discurso histórico: el Monasterio (980-1130), la Catedral (1130-1280) y el Palacio (1280-1420). Los referentes arquitectónicos se convierten en articuladores de la evolución de la mentalidad y en catalizadores de las preocupaciones estéticas de la comunidad. La Historia de la Edad Media puede resumirse en la de sus principales tipos arquitectónicos, alrededor de los cuales giran los monjes, los caballeros feudales, los reyes y los emperadores, de los que estudia la evolución de sus gustos, preferencias e intereses desde el siglo X, fecha en la que se comienza a articular la cultura de la Edad Media, hasta el siglo XV, esplendorosa decadencia de la misma. Y aunque no podamos decir que Duby plantea una verdadera «historia del gusto», sí que, con toda claridad, nos propone un atractivo estudio de las bases estéticas en las que se fundamenta el gusto medieval.

De igual manera Von Simson ordena la segunda y tercera partes de su libro en torno a la arquitectura, no centrándose en tipos generales, sino estudiando los problemas de los edificios concretos: la Abadía de Saint-Denis y las catedrales de Sens y Chartres. Historia y arquitectura se imbrican en el estudio, aunque quizá hubiéramos deseado, desde un punto de



Dibujo del Album de Villard d'Honnecourt.

vista expositivo, que la separación por capítulos de los aspectos históricos y los formales y artísticos no se hiciera de manera tan radical; con todo, la lectura de las dos últimas partes del libro ayuda a centrar en ejemplos concretos lo que anteriormente había denominado concepto medieval de orden y conectarlo con las preocupaciones políticas y económicas de la sociedad medieval francesa.

Pues uno de los principales méritos de los dos libros que comentamos es no olvidar en ningún momento las bases, fundamentalmente infraestructurales, en las que se asienta el mundo de la arquitectura medieval. Ya que si los aspectos estéticos pueden explicarse mediante el recurso a los intereses religiosos de una sociedad en la que lo sagrado resulta fundamental, no podemos olvidar que el proceso del arte medieval contempla una progresiva laicización de la cultura que culmina en su fase final —caracterizada por Duby como la de los «hombres nuevos» por la imitación de Cristo-Hombre y por la «posesión del mundo»—, pero que tiene un momento crucial en la época de las catedrales.

Duby ve el proceso con meridiana claridad, y si la primera parte de su libro consiste en explicar los factores de culturización de un mundo despoblado, aterrorizado y en pleno subdesarrollo, ya en estos momentos iniciales estudia supuestos que, como el arte imperial o la función cultural de los monjes o el feudalismo, se escapan a una explicación meramente religiosa. Y todo ello porque en un principio, más que de relaciones entre arte y religión, habríamos de interpretar la actividad artística en términos de magia. Ahora, «el arte... no tenía otra función que la de ofrecer a Dios las riquezas del mundo visible, y permitir al hombre por medio de tales dones apaciguar la cólera del Todopoderoso y conciliar sus favores. Todo el gran arte era entonces

sacrificio. Tenía menos que ver con la estética que con la magia». De todas maneras, si en un primer momento las relaciones arte-magia parecen ser el elemento definitorio de la actividad artística, instalada, por tanto, en el campo de lo irracional, el progresivo desarrollo de las relaciones sociales, el creciente papel de la ciudad y la vida urbana, y el avance de la especulación filosófica producen una sorprendente articulación de casi todos los aspectos del vivir medieval, que, desde el punto de vista artístico, se concreta en el mundo de la catedral: nos encontramos ante una época que Duby puede calificar de Edad de la Razón (1190-1250), abocada indefectiblemente al bienestar (1250-1280), en la cual, el cada vez mayor dominio del mundo y la mejor comprensión del entorno dan como producto un arte basado en la razón y en un sentido teológico del orden.

Son hombres e intereses concretos los que mueven este avance de la vida ciudadana centrada espiritualmente en la catedral. Von Simson ve con claridad el tema al tratar tanto los motivos fundacionales de Saint-Denis y Sens como las razones que explican el culto a la Virgen en la catedral de Chartres. «El gótico —dice— aparece por vez primera en tres grandes iglesias, situadas las tres dentro de un área limitada, en lugares de especial importancia para la monarquía francesa.» La abadía de Saint-Denis «se hallaba exenta de toda dominación feudal y eclesiástica y sujeta exclusivamente a la autoridad del Rey»: es esta la razón por la que Suger y la Monarquía la convirtieron en símbolo arquitectónico del reino, haciendo converger hacia ella todo un mundo de ceremonias y reliquias que con anterioridad había sido patrimonio espiritual de Aquisgrán, la ciudad de los Emperadores. Y para renovar el valor de estos restos, Suger no dudó en falsificar la historia y manipularla a su manera, pues para él, «la historia no era... la documentación del hecho histórico, sino más bien la creación de la realidad política».

Similares consideraciones podríamos hacer para explicar la determinación del cabildo de Chartres para concebir su catedral como un palacio de la Virgen. Una curiosa interrelación de elementos económicos y religiosos está en la base de la construcción de la catedral: la vida ciudadana dependía tanto de los sentimientos piadosos de los fieles como del auge de las ferias y mercados que se hacían coincidir con las cuatro festividades de la Virgen (Purificación, Anunciación, Asunción y Natividad). Era entonces cuando los peregrinos acudían a la catedral y Von Simson recoge estas significativas palabras de Huvelin sobre las ferias medievales: «Precisamente porque atrae al fiel, el templo ha atraído siempre al comerciante... No hay gran festividad que no tenga su feria, ni a la inversa: una exige la otra».

Es esta manera eminentemente racional y práctica de pensar la que está en la base material de los grandes edificios medievales y sustenta una estética, cuyos fundamentos teóricos nos explican los libros de Duby y Otto von Simson; la catedral gótica puede explicarse recurriendo a las categorías formales de la escolástica, como hizo Panofsky, o teniendo en cuenta el platonismo agustiniano, pero, en definitiva —y esto es lo que nos vienen a decir los dos libros que comentamos— no son sino un refinado producto artístico en el que se entrecruzan todo tipo de intereses, desde los más crasamente materiales hasta los puramente estéticos, todos ellos sustentados por un fuerte sentimiento religioso que impregna todos los aspectos del vivir medieval.

Obras como las de Duby y Von Simson resultan estímulos imprescindibles para avivar los estudios medievalistas de nuestro país, sumergidos todavía, en su mayor parte, en consideraciones estrictamente formalistas que no pasan habitualmente del mero y vacío descriptivismo.



Alfonso X, de nuevo en Toledo

por JOSE MARIA F. GAYTAN

SIETE siglos nos separan de la muerte del Rey Sabio, Alfonso X, que había nacido en Toledo en 1221. Setecientos años a lo largo de los cuales la figura de aquél hombre ha sido interpretada, quizá a veces incluso manipulada, hasta quedar deformada en algunos de sus aspectos más notables. Su proyección en el tiempo nos ofrece la imagen de «un rey culto, legislador, buen administrador y amante de la paz y la convivencia».

Pero lo cierto es que, a lo largo de sus seis lustros de reinado en Castilla y León,

se suceden el fracaso de sus pretensiones al trono del Sacro Imperio, los problemas económicos, la revolución mudéjar, las tensiones con la nobleza eclesiástica y militar, la transformación de Castilla en sus formas de vida, la conspiración nazarí, la crisis sucesoria.

No todo fue tan plácido, si bien ello no significa que su reinado careciese de características muy notables y positivas, que le han permitido pasar a la historia con méritos sobresalientes. Por ello, en la celebración de las siete centurias de su muerte, destaca de manera muy especial la Exposi-

ción instalada en la propia Ciudad Imperial, en el Museo de Santa Cruz, inaugurada el 12 de junio pasado por los Reyes Juan Carlos y Sofía, y organizada por el Ministerio de Cultura, cuyo titular, Javier Solana, acompañó a Sus Majestades aquella jornada.

TOLEDO EN EL SIGLO XIII

Nadie dudará del acierto en la elección de esta ciudad, Toledo, como escenario



La exposición organizada por el Ministerio de Cultura en el Museo de Santa Cruz muestra 227 piezas.

Su adecuada instalación permite apreciar con plena exactitud la realidad del reinado del Rey Santo y de su época.



8

La familia Real, los reinos peninsulares, el «fecho del imperio», el pleito de sucesión, la iglesia, la labor jurídica, el comercio, la música y la ciencia son las parcelas elegidas para configurar la exposición.

En su instalación se han seguido todas las normas internacionales de conservación, con realizaciones tan importantes como el sistema autónomo de aire acondicionado en el interior de las vitrinas.

cumbre del recuerdo tributado ahora en memoria de Alfonso el Sabio. Toledo es un enclave máximo en la historia de los saberes universales y, por ello, el más adecuado para el propósito planteado y felizmente convertido en realidad.

De pocas ciudades del mundo se habrá escrito tanto como de Toledo. Sólo en el capítulo de las guías turístico-culturales para recorrer la urbe, sus monumentos y sus leyendas pueden contarse por decenas —uno mismo ha participado en la elaboración de una de ellas, «Toledo: historia, color y arte»— los originales publicados hasta la fecha.

Pese a ello, destaca hoy de manera notable la obra de Teresa Pérez Higuera «Pasos por el Toledo del siglo XIII», que, con esta ocasión, ha editado el propio Ministerio de Cultura, con el patrocinio de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, la Diputación y el Ayuntamiento toledano, la Confederación Española de Cajas de Ahorro y la propia Caja de Toledo.

De la mano de su autora podemos adentrarnos en la creación viva y palpitante de esta «ciudad mudéjar», en su sentido más amplio de que no sólo lo son los musulmanes sometidos, sino también el judío y el cristiano. Y, entre los cien recorridos posibles, nos ofrece los itinerarios de la Puerta de Bisagra y Arrabal del Norte, El Alcázar y los Palacios Reales (Alfícén), Zocodover y los barrios comerciales, la Catedral, la zona sur, con los barrios populares, la Judería y la Ermita del Cristo de la Vega, y el sector noroeste, rico en parroquias y conventos.

MUSEO DE SANTA CRUZ

El enclave concreto, por supuesto, puede ser más discutible, y, como en tantos aspectos de nuestro devenir cotidiano, cabe multiplicar preferencias y teorías. Pero toda duda se desvanece al contemplar los resultados conseguidos.



Su situación urbana resulta inmejorable, a un escaso tiro de piedra de Zocodover, apenas se descienden los escalones del Arco de la Sangre. Allí, en el recinto del «alficén», muy próximo a la capilla de Santa Fe, en el espacio que, quizás más literariamente que de acuerdo con los hechos, se llamó de los Palacios de Galiana, parece ser que entre 1504 y 1505 se colocó la primera piedra del Hospital de Santa Cruz, con Enrique Egas como arquitecto encargado de realizar la obra impulsada por el Cardenal Pedro González de Mendoza, confesor y consejero de la Reina Católica, que, como egregia albacea testamentaria, estimuló el buen fin de la idea.

Digamos, en muy apretado resumen, que su fachada principal constituye una muestra muy destacada del plateresco español. El actual museo está integrado por nueve salas distribuidas en dos plantas, cinco de ellas en la superior.

Abajo, en un fugaz recorrido por la superficie que ahora ocupa la Exposición de Alfonso X el Sabio, pueden contemplarse, antes y después de la misma, las tablas de Juan de Correa en la primera sala; el retrato de Carlos V por Juan Pantoja de la Cruz, copia del realizado por Tiziano, o la carta del Emperador con el perdón de los comuneros toledados, en la segunda; las banderas de la nao capitana de Lepanto, un retrato de don Juan de Austria y un busto del Emperador en plata sobredorada, en la tercera; y, en la cuarta, un «Cristo atado a la columna» de Luis de Morales, o un «Calvario» de Antonio Moro, entre otras muchas piezas valiosas.

Arriba, con posible visita también durante esta Exposición extraordinaria, un retablo en madera de Alonso de Berruguete, en la quinta; «La Sagrada Familia de Nazaret» y el «Descubrimiento de Cristo» de José de Ribera, en la sexta; en la séptima, sin duda la más importante, la «Sala del Greco», «La Asunción» sobre todo, la partida de defunción del pintor, y una colección muy valiosa de originales, réplicas y copias; los tapices con la «Historia de Alejandro Magno», en la octava, y, en la novena, el «Cristo de la Cruz» atribuido a Goya.

DISEÑO DE LA EXPOSICION

Una vez aprobado el proyecto y elegido el sitio, llega el momento de diseñar y montar la exposición: su planteamiento, selección de piezas, catalogación, distribución espacial, etcétera. Por supuesto, se parte de una base inequívoca: un respeto total y absoluto al edificio encargado de albergar la muestra.

Desmontar el museo propiamente dicho, al menos en sus salas de planta baja, habría supuesto un coste increíble, por lo que la tesis fue hacer un contenedor dentro de otro contenedor. Y se crea un sistema de doble pared que deja libre la visión de los magníficos artesonados, de una parte, y, de otra, se crea también un pasillo lateral que permite un fácil y cómodo acceso a todas las piezas del museo, tanto para su limpieza o conservación como incluso para alguna visita necesaria que no pueda posponerse hasta el final de esta exposición.

Todo ello ha sido desmenuzado hasta sus más mínimos —que nunca nimios— detalles por Macua y García Ramos, clásicos en estos quehaceres, que suman entre sus diseños más recientes, por ejemplo, los correspondientes a las exposiciones sobre Ortega, Los Iberos, la Inquisición, la Guerra Civil o el exilio español en México, por citar sólo algunos de ellos.

Se pretende, claro es, ofrecer no sólo una exposición centrada exclusivamente en el Monarca, sino capaz de llevar al visitante una idea precisa de su tiempo, de su época, de su entorno, de su obra, de su influencia. Para ello, los diseñadores parten de cuatro grandes campos: primero, la familia, y la estructuración de los reinos españoles al hilo de la Reconquista; segundo, los pleitos de sucesión y el hecho del Imperio; tercero, el arte, y cuarto, la ciencia, la economía, el derecho, las Universidades —«ayuntamiento de maestros y alumnos», las concibió el Rey—, la medicina, la música.

En definitiva, quedan libres los techos y un gran hueco central, amén del fondo, donde se muestran los citados pendones de Lepanto y de don Juan de Austria. Las «paredes» —paneles— que se han instalado son divisibles por la mitad de su altura, lo que hace que sean totalmente aprovechables, ya que son muy altos, en función de las medidas del propio edificio, y de ser de una sola pieza serían impracticables en el futuro; se ha utilizado un sistema modular desmontable, lo mismo que en las vitrinas.

Se ofrecen bastantes textos en paneles y vitrinas, sobre el tono de las paredes, negro, con letras en negativo, en blanco, lo que facilita la visión al no perderse el interés del ojo sobre posibles grandes claros. Dichas vitrinas sólo son accesibles desde el pasillo trasero, no desde la zona de visita, lo que beneficia su instalación y aumenta su seguridad.

Se cuenta, posiblemente por primera vez en España, con un sistema plenamente autónomo de aire acondicionado, consigui-



do además por un coste muy económico, ya que se dispone de doce equipos que se pueden utilizar de nuevo en el futuro, y no se ha superado en ello el millón y medio de pesetas. Se trata de un procedimiento de impulsión y extracción, y si no funciona se aprecia la entrada de polvo, la formación de pelusilla, etcétera. La temperatura ideal mantenida es de 20-22 grados, y el representante de la Biblioteca de París, que trajo algunas obras, expresó su satisfacción por la garantía que significa y felicitó a los organizadores por la perfección del sistema.

Por cierto, que los libros se muestran horizontales, en forma de atriles, con lo que sufren menos que en posición vertical, y, por supuesto, se han seguido todas las normas internacionales de conservación. Tanto en la limpieza como en la consolidación de muchas piezas, y de forma especial tejidos, ha colaborado muy eficazmente el Instituto de Restauración y Conservación de Obras de Arte.

En resumen, se ha trabajado un año en la planificación de la muestra y de su instalación, y allí, en el museo, sólo diez días, para que no fuese preciso cerrar aquél con anterioridad; y las piezas se colocaron en las tres últimas jornadas previas a su inauguración. Formaron el Equipo Diseño nueve expertos, y, en las diferentes y sucesivas etapas de la instalación —el grupo de Macarrón encargado del montaje, carpinteros, electricistas, etcétera—, han trabajado unas sesenta personas en total.

ENTORNO DE LA MUESTRA

El Catálogo nos brinda una valiosa visión de conjunto, que quizá sea, en esta ocasión, la más interesante, ya que el valor de las 227 piezas numeradas hace muy difícil ceñirse a sólo algunas de ellas, como la inevitable razón de espacio impone. La obra, gratamente maquetada y muy bien impresa, se inicia con una serie de trabajos que analizan con rigor aspectos concretos del tema planteado. Así, «La política exterior en la época de Alfonso X: el "fecho del Imperio"», por Carlos Estepa Díez; «Economía y sociedad en Castilla en la época de Alfonso X», por Javier Faci; «Cristianos, moros y judíos en la época de Alfonso X», por Mercedes García Arenal; «La obra jurídica de Alfonso X el Sabio», por José Manuel Pérez-Prendes y Muñoz de Arraco; «Alfonso X el Sabio y la Mesta», por Julio Valdeón Baroque; «Alfonso X y el arte de su tiempo», por Miguel A. Castillo; «La ciencia española en la época de Alfonso el Sabio», por Julio Samsó, y «Alfonso X y la música de su época», por Juan José Rey.





La Exposición ha tenido el acierto de rodearse de un entorno formado por una serie de interesantes complementos, tales como las dos publicaciones citadas, dos reproducciones facsimilares de otros tantos importantes documentos catalogados en la muestra, y dos audiovisuales de gran valor. El primero, que se proyecta en el propio Museo de Santa Cruz, en una sala destinada habitualmente a estos fines, se titula «El arte en la época de Alfonso X» y ha sido realizado por Pedro Amalio López para EFE-Televisión, con una duración de unos treinta y cinco minutos; el segundo, multi-visión, «La sociedad en la época de Alfonso X», de treinta minutos, original de Víctor Kotler, se contempla en la Parroquia de San Román, más allá del convento de las Gaitanas, por las calles Colegio Lorenzana y Esteban Illán, y se trata de un montaje sobre imágenes de las Cantigas, realizado con ordenador, que utiliza más de veinte proyectores sobre pantalla de 7 x 4 metros, además de pinturas murales, juegos de luces, etc.

LA EXPOSICION

Dicho queda que son 227 las piezas catalogadas que pueden contemplarse en el Museo de Santa Cruz que dirige Matilde Revuelta, ahora miembro del Consejo Asesor de esta convocatoria.

Estas obras, en propiedad o en depósito en sus lugares de origen, proceden de la Abadía de Santa María de Huerta (Soria); las Academias de Ciencias y Letras, de Barcelona, y de la Historia, de Madrid; los Archivos de la Corona de Aragón e Histórico Nacional, de estas mismas ciudades, respectivamente; los Ayuntamientos de Cáceres, Murcia, Nájera y Sevilla; las Bibliotecas del Monasterio de El Escorial y las Nacionales de Madrid, París y Lisboa; las Catedrales Primada de Toledo, Astorga, Burgos, Burgo de Osma (Soria), Murcia y Sevilla; la leonesa Cofradía del Milagroso Pendón; las Colegiatas de Covarrubias (Burgos) y San Isidro (León); los madrileños archivos y colecciones particulares de la condesa viuda de Fontanar y don Gregorio Paniagua; el también madrileño Instituto Valencia de Don Juan; los Monasterios de las Huelgas y de M. M. Cistercienses de Villarcayo (ambos en Burgos) y el riojano de Santa María del Salvador, Cañas; los Museos Arqueológico Nacional, de Artes y Tradiciones Populares de la Universidad Autónoma, de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre, Lázaro Galdiano y Naval, todos ellos de Madrid, y de Arte de Cataluña, Episcopal de Vich, y Víctor Balaguer de Villanueva y Geltrú, los tres de



Barcelona, además del Elisa Cendrero, de Ciudad Real, Nacional de Escultura, de Valladolid, y Provincial, de Logroño; El Obispado de Calahorra, la Calzada, Logroño; la Real Armería, de Madrid, y las Universidades Complutense de Madrid y la de Salamanca.

El Catálogo, por su parte, ha reunido todas estas piezas en nueve apartados, que se ocupan, respectivamente, de la familia, los reinos peninsulares, el «fecho del Imperio», el pleito de sucesión, la Iglesia, Labor Jurídica, el Comercio, la Música y la Ciencia, capítulos que reflejan con nitidez el contenido exacto que se ha querido ofrecer en esta oportunidad no sólo al erudito y al conocedor profundo del tema, sino a cualquier persona, española o extranjera, interesada sinceramente por conocer algo de una extensa y fructífera etapa de nuestra Historia. El número de personas que acuden a la Exposición, de seiscientas a mil diarias, habla por sí sólo del auténtico eco nacional e internacional de la iniciativa.

Para el visitante medio —y con más precisión para el experto, como es lógico— se ha conseguido una feliz panorámica del siglo XIII español, que, tras el recorrido de sus salas, no nos parece ya algo tan lejano, sino, muy al contrario, familiar, próximo a nosotros. Quizá no quepa mejor elogio del nivel ambiental logrado. Allí, en sucesión ininterrumpida, códices, obras de artes plásticas, objetos religiosos, joyas, ropas, armas, mobiliario, monedas, arqueología, útiles astronómicos y de navegación, instrumentos musicales, objetos curiosos —al menos así nos lo parecen hoy—, y un largo etcétera capaz de ocupar varias horas de nuestro tiempo.

En un recorrido rápido, contemplamos cuadros genealógicos, espadas, acicates de Fernando III, llaves, azulejos sevillanos, restos del manto del citado rey santo, un almohadón de la reina Berenguela, bonete y manto o capa del infante don Felipe, un fragmento del pellote del propio infante, un zapato y un almohadón de doña Leonor de Castro, y varios fragmentos de tejidos.

En el grupo de los reinos peninsulares, espadas, tablas del sepulcro de don Sancho Saiz de Carrillo, procedentes de la ermita burgalesa de San Andrés de Mahmud; escudo de guerra español —en madera y pergamino—; estandartes y pendo nes —de San Isidoro o de Baeza, de San Jorge, la de las Navas de Tolosa que en parte se conserva en la catedral de Burgos, y la copia del pendón original que se guarda en las Huelgas—; y documentos y textos tan importantes, entre otros, como el Tratado de Almizra, el Convenio de Amis-

tad entre Jaime I de Aragón y el hijo de Fernando III don Alfonso, el Tumbo de Privilegios dados a la ciudad de Sevilla que incluye los de Fernando III y Alfonso X, el Privilegio Rodado de este último a la Orden de Santiago, la Concesión del Fuero de Sevilla a Murcia, la Carta de avenencia entre don Fadrique y don Sancho, o el Fuero Juzgo Romanceado que se tiene por regalo de Alfonso X a la ciudad de Murcia.

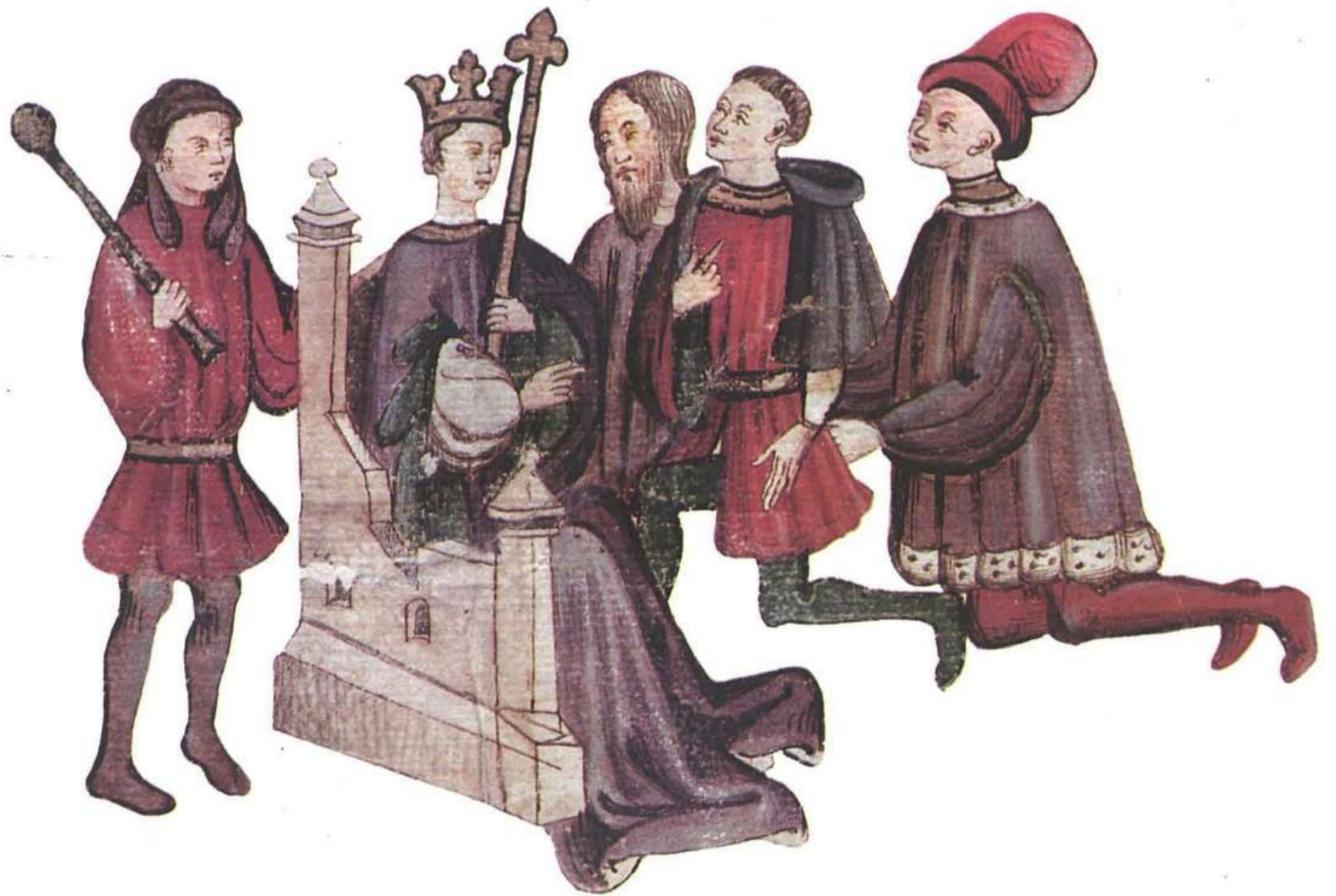
Respecto al «Fecho del Imperio», la Capa del arzobispo don Sancho, que se cree perteneció a dicho titular de Toledo, hijo de Jaime I el Conquistador —otros se inclinan por el tío de Alfonso X del mismo nombre y sede—, y que une las armas de Castilla y de Aragón con las águilas negras de Sicilia, emblema del Imperio, en estilo mudéjar, que pudo ser también del propio rey Sabio quien lo donaría a uno de los dos arzobispos; y, entre otras piezas, la Carta Puebla de Villa Real o la carta de excomunión del Papa Inocencio IV contra el emperador Federico II de Alemania, a quien priva de dicha dignidad.

En cuanto al pleito de sucesión, unos gemeliones o aguamaniles de cobre esmaltado tipo Limoges, el Libro de los Castigos e Documentos —copia del siglo XV de la obra que se atribuye a Sancho IV—, el Acuerdo de Hermandad de las ciudades contra Alfonso X con 28 sellos municipales y cintas de otros más, la entrada del infante don Juan en la también Hermandad hecha por miembros del reino de Galicia y León para defender sus fueros contra el rey, y diversos objetos y armas de Sancho IV y del infante don Fernando de la Cerda, entre ellos la corona y la espada de aquél o el anillo y el ataúd de éste.

Arquetas, cruces de altar y procesionales, copones, báculos episcopales y otras muchas piezas forman el grupo relativo a la Iglesia, en el que podemos señalar también los retablos de San Pedro de Zuanzo de Cuartango (Alava) y de la Iglesia alta de San Millán de Suso del Monasterio logroñés de San Millán de la Cogolla; tallas en madera policromada de la Virgen Madre, sedente, con el Niño; una vistosa Bolsa de Corporales, o un curioso estuche de cruz tejido de mimbre forrado en su interior con fieltro pajizo y sobrepuestas al exterior dos chapas finas de madera de haya cubiertas de badana; sendas Biblias de la centuria que nos ocupa, códices como el Sermonario de Burgo de Osma, y documentos como el privilegio rodado de Alfonso X que concede exención de moneda al arzobispo y cabildo de la Iglesia de Toledo.

El campo jurídico está presente, entre otras piezas de similar significación, por el Fuero Juzgo Romanceado que perteneció al cardenal Tenorio, el más antiguo ejem-





plar miniado en papel que se conoce, siglos XIII-XIV; el Fuero Real y otros códigos jurídicos del XIV, con abundantes notas marginales del XV; las Leyes de Estilo y Fuero Real de este último siglo, y sendos códigos de las Partidas de Alfonso X que pertenecieron, respectivamente, al Conde de Haro, el del siglo XIV, y al duque de Arévalo y a los Reyes Católicos, el del XV.

Una importante selección de monedas, un privilegio rodado de Alfonso X concediendo a la Orden de Santiago la celebración de una feria en Montiel, y otros documentos, forman el sector de la muestra dedicado al comercio.

Tres códices en pergamino y miniados de las Cantigas de Santa María abren la sección de música, que completan otros textos valiosos —como el Códice Polifónico del Monasterio de las Huelgas o el Kitab al Musigi, Tratado de Música Árabe de Al-farabí— y una reseñable colección de instrumentos tales como el exequier, salterio, guitarra morisca, arpa, órgano portátil, laúd, zanfona, violas, rabel y arco —varios ejemplares—, cítola, alboka, darbuga, carrañaca, tariya, adufe, tarreñas —antecedentes de las castañuelas—, y caraqueb.

Por fin, en cuanto a la ciencia, útiles tales como la Azafea de Azarquiel, un cuadrante solar y varios astrolabios de cobre, junto a códices tan significativos como puedan ser las Morales del Papa Gregorio, Libro I-XXXV, un tratado de carácter filo-

sófico —con traducciones de Aristóteles, comentarios de Averroes, o páginas de Cicerón o San Agustín, entre otros escritos—, el Libro de Apolonio que perteneció al conde-duque de Olivares, el «Libro del Ajedrez, Dados y Tablas» o Libro de los Juegos, que constituye la obra medieval más importante en la materia, la Grande e General Estoria que fuera del marqués de Santillana, la Crónica General de España del rey Sabio en el ejemplar que, al parecer, fue redactado y manuscrito en la propia cámara real, el Lapidario que Alfonso X mandó traducir a Garcí Pérez y Yehuda ben Mosca, el Libro de las Cruces de carácter astrológico similar al anterior, tratados de Medicina, un Libro de Agricultura, y varios ejemplares sustantivos de contenido astrológico y astronómico.

En resumen, una calicata minuciosa en el siglo XIII español, en el largo reinado de Alfonso X, en la que cabe contemplar también, por ejemplo, los sepulcros del infante don Felipe y de doña Leonor Rodríguez de Castro, atribuidos a Antón Pérez de Carrión, de la Iglesia Parroquial palentina de Villalcázar de Sirga. Una muy valiosa aproximación a la realidad de aquel tiempo, hasta cierto punto confuso en sus interpretaciones sucesivas, y que a partir de ahora, merced al esfuerzo del Ministerio de Cultura y a las colaboraciones aquí reunidas, podemos comprender con mayor exactitud, con mayor objetividad, con mayor justicia.



MINISTERIO DE CULTURA