LOS MANUSCRITOS DE LAS CANTIGAS

CÓMO SE ELABORÓ LA MINIATURA ALFONSÍ

De las Cantigas conservamos diversos códices del siglo XIII. La variedad que hay entre ellos suscita problemas numerosos: ¿cuándo se escribió cada uno?, o, al menos, ¿cuáles son anteriores y cuáles posteriores?, ¿cómo se llevó a cabo la obra?, ¿quiénes intervinieron en el trabajo?, ¿qué inspiración tuvieron?, y tantas cosas más, todo ello hecho más dificultoso a causa de la larga gestación de la obra literaria y de la lenta labor de escritorio.

Y estas cuestiones no sólo nos interesan desde el punto de vista de los códices estudiados, sino que, como veremos, las respuestas que podamos dar nos ilustrarán sobre aspectos muy generales de la historia de la miniatura.

Gestación de las Cantigas.

Adolfo Musafia, en 1884, comunicó al Marqués de Valmar una curiosa síntesis sobre las fuentes diversas de que proceden las Cantigas [1]. Según estos datos, de las 100 primeras cantigas 64 pertenecen al acervo europeo; de las 100 segundas, 17; de las 100 terceras, 11; de las 100 cuartas, 2 solamente.

Esto quiere decir que, aunque de algunas cantigas más se haya encontrado un antecedente fuera de España, es indudable

[1] *Cantigas de Santa María,* Madrid, 1889, T. I, p. VIII.

que en la larga elaboración del repertorio marial de Alfonso tuvieron que ir echando mano cada vez más de asuntos hispánicos, e incluso meramente cortesanos o familiares. Resulta evidente que en este aspecto el plan fué evolucionando continuamente en sentido más localista. Los asuntos más universales se consumieron casi todos en las cien primeras cantigas; entre las trescientas restantes no llegan a reunir la mitad de los que hallamos en las cien primeras.

CODICE TOLEDANO. *Biblioteca Nacional, Madrid, ms. 10.069* (antes D d 94).

Este manuscrito estuvo en Toledo hasta 1869 en que fue traido a Madrid. Cuando aún estaba en Toledo, Santiago Palomares sacó una copia del códice (1755). Palomares creyó que el códice toledano había sido escrito en vida de Alfonso X y que incluso había sido corregido por mano del Rey [1]. El P. Burriel también creyó que las enmiendas marginales del manuscrito eran de propia mano de Alfonso [2], y a partir de entonces muchos son los que han concedido sobresaliente autoridad a este códice; así, por ejemplo, cuando Julián Ribera publicó en 1922 el tomo tercero de la edición académica de las Cantigas, eligió el códice toledano para la edición y estudio musical como "el más venerable, el que me ha parecido más correcto que los otros dos" [3]. Hoy día. a pesar de tantos y tan prodigados elogios como se han hecho a ese códice, Higinio Anglés llega a la conclusión de que musicalmente es el más imperfecto y supone fue copiado en fecha posterior a los otros, tal vez incluso ya en el siglo XIV [4].

Sin embargo, el códice toledano ofrece el interés especial de ser copia, aunque deficiente, de otro manuscrito anterior que representa un primer estadio en la elaboración de la colección marial alfonsí. Según ese texto, el rey "fez cen cantares e sões" [5].

1 Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 13.055, fº 11.
2 *Paleografía española,* p. 72.
3 P. 102.
4 *La Música de las Cantigas...* T. II, p. 24.
5 Fº 1.

y una vez copiados [1], viene "Esta... pitiçon fez el Rey don Alonso a Santa María por galardón destos cen cantares que ouve feitos dos seus miragres..." e inmediatamente de la súplica se lee [2]: "Pois que el Rey fez cen cantares... e ouve feita sa petiçon, teue por ben de facer cinco cantigas de as festas de ano"; en el folio 144 se dice cómo después de las cantigas anteriores se compusieron cinco de las "festas de Nostro sennor Jesu Cristo"; y, por último [3]: "De pois que el Rey fez estas cinco cantigas das cinco festas de Nostro Sennor, fez estas outras cantigas de miragres de Santa Maria".

De todo lo apuntado se deduce claramente que la colección se concibió inicialmente como un centenar. Cubierto el número, se cierra con una súplica, pero inmediatamente se añaden diez cantigas para las fiestas anuas de Cristo y de la Virgen, y después se abre ya un nuevo plan sin fijar número, "outras cantigas de miragres".

¿Cuándo surgió la idea de que en vez de cien fueran cuatrocientas? No lo sabemos, pero es evidente que cuando comenzaron a copiarse los dos códices regios que hoy están en El Escorial, ya se había desechado el canon de cien; así, por ejemplo, los manuscritos escurialenses T I. 1, y b. I. 2, en vez del verso que figura en el título:

fez cen cantares e sões

y la petición que en el manuscrito toledano decía

Pois cen cantares feitos

pues iba tras de la cantiga 99 (en la numeración vulgata 75), como en el manuscrito b I. 2 va tras la Cantiga 400, dice así:

Macar poucos cantares
acabei...

Al ampliar la colección varió también el orden en que se colocaron algunas cantigas.

El manuscrito toledano, según vemos, copia un códice ante-

1 Fº 133 *v.*
2 Fº 136 *v.*
3 Fº 148.

rior al tiempo en que se comenzaron las copias escurialenses, ya que éstas corresponden al tiempo en que se había desechado el plan primitivo de las cien cantigas. Por otra parte, el códice que copia el de Toledo hay que fecharlo después del año 1255, en que Alfonso usó el título de Rey de Romanos, e incluso será posterior a 1263, pues en él se hacía alusión a la reconquista de Jerez.

CODICE DE LOS MUSICOS. *Biblioteca de El Escorial, b, I. 1.*

Códice en pergamino, de 361 hojas de 27,5 × 40,5, con cuarenta líneas de texto por página. Tiene 417 cantigas, algunas repetidas. Es, por tanto, el más completo de los manuscritos.

En el folio 29 *r*, y ocupando todo el ancho de la página, hay una miniatura que representa al Rey con sus colaboradores. Luego, cada diez cantigas, figura una miniatura cuadrada, del ancho de una columna, en que se ve a un músico o a una pareja; se conservan cuarenta de estas escenas.

Según Higinio Anglés, "por su notación mensural perfectísima y por su contenido, debe ser considerado como el códice musical más importante de la monodia cortesana de la Europa medieval" [1]. A causa de ello es el códice base de la edición de Anglés. El Marqués de Valmar fué también sobre este códice sobre el que hizo la edición del texto.

Al final del códice [2] se lee:

Virgen bienaventurada
sey de mi remebrada
Johanes Gundisalvi

No sabemos quién sea este Juan González; tampoco queda claro si es solamente el copista de la letra, si copió también la música, o incluso si fue autor de las miniaturas y cabeza del equipo que realizó el códice.

1 *La música de las Cantigas...*, II, p. 33.
2 F° 361.

Las miniaturas.

Fuera de la miniatura que representa al Rey con sus colaboradores, las otras cuarenta representan invariablemente músicos; de ahí el interés que han despertado siempre en los musicólogos. F. Pedrell, en su *Organografía musical antigua española* [1], estudió los diversos tipos de instrumentos en ellas figurados. Julián Ribera, en su estudio sobre *La música de las Cantigas* [2], reproduce y comenta esas miniaturas. Higinio Anglés recientemente estudia también esas cuarenta representaciones de músicos [3] y llega a la conclusión de que el dibujante, cuando pintaba éste o aquel instrumento, no se guiaba por el carácter musical de la cantiga a que acompañaba. Pero esas miniaturas, aunque no sirven para imaginar el tipo de conjuntos instrumentales con que esas cantigas fueron ejecutadas, sirven de amplio repertorio organográfico.

Sin atender a su tema musical, simplemente por su estilística, esas miniaturas son entre las alfonsíes las más afines a la moda francesa del momento. Así, por ejemplo, la Biblia de Jean de Papeleu [4], todavía 1317, en sus 176 miniaturas ofrece fondos y orlas de técnica idéntica a las de nuestros músicos; ha cambiado algo la moda del traje, sin embargo, aún se reconoce una misma escuela.

Anglés ve emparentadas estas miniaturas con las del códice regio del Libro de los Juegos [5], pero fuera de la semejanza propia de la época, tierra y escritorio, técnica y estilísticamente creo que las miniaturas de los músicos y las de los juegos son obras de autores diversos. El miniaturista de los juegos es técnicamente más flojo que el de los músicos, aunque tiene más atrevimiento y desenfado temático, estilístico y colorista.

Tal vez entre las cuarenta miniaturas de los músicos puedan señalarse variantes, y puede ser que uno de los maestros de caras y manos de este códice sea también uno de los que trabajaron

1 Barcelona, 1901.

2 Madrid, 1922, p. 147 y ss.

3 *La música de las Cantigas...*, III, 2ª parte. Barcelona, 1958, p. 454 y siguientes.

4 Bibl. de l'Arsenal, 5059.

5 *La música de las Cantigas...* II, Barcelona, 1943, p. 33.

en los otros códices historiados de las Cantigas [1]. Pero en estas cuestiones no debemos dejarnos llevar de un cómodo simplismo. El escritorio alfonsí estuvo formado por mucha gente, la ilustración de códices tan abundantes de miniatura no pudo ser ejecutada por un solo artista; más adelante veremos cómo, incluso en cada pequeña miniatura, trabajaban varias manos.

CODICE DE LAS HISTORIAS.

Es sin duda el más rico códice de todos los alfonsíes. El sólo puede valorizar un escritorio y una época. Tan ambiciosa fue su concepción, que el Rey murió sin verlo acabado y después faltó capacidad para llevarlo a fin. Hoy está repartido entre las Bibliotecas de El Escorial y Florencia.

Códice de El Escorial T. I. 1.

El formato de las hojas de pergamino es de 490 × 325 mm.; la caja del texto que llegó a escribirse es de 335 × 217, con 44 líneas de escritura; la lámina miniada tiene 335 × 230. En la forma que ha llegado hasta nosotros contiene 212 cantigas, de ellas 209 ilustradas.

Se cree que este códice, como el otro escurialense (b. I. 1), fue traido por orden de Felipe II de Sevilla a El Escorial [2].

Según Higinio Anglés [3], "musicalmente y tipográficamente merece ser llamado el códice "princeps". Su perfección, sus miniaturas y la misma fidelidad de su notación musical, que se copia con frecuencia en varias o en todas las estrofas de una cantiga, lo ponen por encima de los demás manuscritos".

La notación musical es mensural, pero todavía hoy sigue repitiéndose que el códice tiene notación "rabínica" [4]. Anglés nos

[1] Escorial, T. I, 1 y Florencia B. N., ms. B. R. 20.

[2] P. Burriel, *Memorias para la vida del Rey don Fernando III*, parte I, p. 7, y Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española*, III, p. 503.

[3] *La música de las Cantigas...*, II, p. 29.

[4] Guerrero Lovillo, *Las Cantigas, estudio arqueológico*, p. 20.

dice que tal denominación es totalmente desconocida en la historia de la paleografía musical; la palabra fue inventada gratuitamente por Soriano Fuertes [1].

Casi todas las páginas de miniatura van divididas en seis cuadros, con un tamaño de escena que tiene aproximadamente unos diez centímetros de lado. Unicamente la ilustración a la cantiga primera divide la página en ocho recuadros. Todos estos recuadros van enmarcados por una orla.

Las cantigas decenales, dado su carácter lírico de loor, no se prestan a una iluminación historial; generalmente en ellas se hace figurar al Rey. De estas cantigas decenales falta la ilustración correspondiente a las números 40 y 150.

Las cantigas cuyo número de orden termina en cinco, llevan doble página de miniatura, es decir, doce cuadros; excepcionalmente la 145 sólo tiene seis cuadros.

Las figuras humanas representadas en estos cuadritos tienen una altura aproximada de 55 mm., altura que conservan con ligeras variaciones aun cuando cambie el maestro que las trazó.

Códice de Florencia. B. N., ms. B. R. 20.

El formato de las hojas de pergamino es de 445 × 310 mm.,; la caja del texto que llegó a escribirse y de la música preparada es de 335 × 217 mm., con 44 líneas de texto por página; la lámina miniada tiene 335 × 230 mm.

En su estado actual tiene 131 folios, pero la vieja numeración testifica que había tenido, cuando menos, 166 folios; y aún pudieron ser más los que formaron el primitivo códice. Antonio G. Solalinde [2] supone que debió de tener por lo menos 130 cantigas. Hoy sólo conservamos testimonio de 113; de ellas, dos no figuran en ningún otro códice (la 69 b y la 103 b del orden florentino).

Este códice perteneció a la Biblioteca Palatina de Florencia, de donde por donación ducal, en 1771, pasó a la Biblioteca Magliabechiana, y de aquí, con los otros libros de dicha Biblioteca, vino a formar parte de la actual Biblioteca Nacional de Florencia.

1 *La música de las Cantigas...*, II, p. 20.

3 Antonio G. Solalinde, *El códice florentino de las Cantigas*, en "Rev. de Filología Española", 1918, p. 172.

En carta de 17 de abril de 1877, Menéndez Pelayo comunicaba al Marqués de Valmar[1] haber identificado este códice (entonces en la Magliabechiana) como uno más de las Cantigas alfonsíes. De un primer estudio del códice hecho por Emilio Teza se publicaron algunos fragmentos en 1889[2]. Más tarde A. G. Solalinde publicó un estudio analítico del texto[3].

En las páginas de este códice, aun habiéndose trazado el pautado para la música, no se llegó a dibujar nota alguna.

Las páginas miniadas van divididas en seis cuadros, menos en la primera, que lleva un solo cuadro de doble ancho. Las cantigas decenales, según el orden vulgato, son cantigas de loor, y sus miniaturas representan repetidamente al Rey Alfonso. Las terminadas en cinco llevan doble página miniada: así sucede con las 245, 265, 275 y 305; la cantiga 335, aun cuando no llegó a dibujarse, tiene una doble página en que se preparó la orla con los doce recuadros. Las cantigas 225, 235 y 285 tienen sólo miniatura en folios vueltos, es decir, página izquierda, faltando su terminación en la página derecha, en la que, evidentemente, queda por desarrollar la mitad del tema; es decir, que parece evidente que se proyectó desarrollar su historia en páginas dobles. La cantiga 312 (folios 57 *v* y 58), aun no figurando entre las acabadas en cinco en la edición vulgata, fue tratada en el códice florentino como si hubiese de ir colocada en posición ordinal que terminase en cifra cinco. Por el contrario, la 205 va tratada como todas las que no acaban en cinco.

Todo lo anterior prueba que en el códice de Florencia los folios no están encuadernados en el orden que se proyectó al ejecutarlos.

La miniatura de los folios conservados se nos ofrece en fases diversas de la ejecución: algunas totalmente acabadas, otras veces sólo se trazó la pauta de las seis casillas, en otras hallaremos cualquier estado intermedio. Ello nos permitirá más adelante estudiar la forma en que se trabajó en el taller de iluminación de Alfonso.

1 *Cantigas,* I, p. [50-51].

2 *Cantigas de Santa María,* ed. Acad. Esp., t. I, [52-53].

3 *El códice florentino de las Cantigas.* "Rev. Filol. Esp.", 1918, pp. 143-179.

El códice florentino es el segundo volumen de la edición alfonsí historiada.—Aun cuando Menéndez Pelayo creyó el códice florentino escrito en el siglo XIV [1], Solalinde claramente dijo que "en todos los detalles la letra, adornos y miniaturas, se ve que este códice es de los pertenecientes a la cámara real" de Alfonso [2].

Pero no sólo podemos afirmar que el códice florentino salió del escritorio real, sino que este códice es el segundo volumen en que se continuaba la edición regia historiada de que es primer volumen el escurialense T. I. 1.

Las medidas de las cajas de la escritura son idénticas en ambos códices (335 × 217 mm.), los dos llevan idéntico número de líneas por página (44), el picado guía para el pautado está hecho en las mismas tablas de clavos. La única diferencia está en que el manuscrito florentino ha sido recortado modernamente de márgenes altos y bajos, quedando reducido a 450 mm. mientras el volumen de El Escorial tiene aún 490 mm. A causa de este corte faltan en el códice florentino los numerales romanos que habían de ir escritos en lo alto de cada cantiga.

Las historias miniadas ocupan la misma caja (335 × 230 mm.), van encuadradas en el mismo sistema de orlas que dividen la página en seis cuadros. Las miniaturas decenales incluyen en ambos la figura del Rey. Las miniaturas correspondientes a cantigas de ordinal acabado en cinco ocupan doble página en los dos códices.

El códice florentino se concibió como un volumen diferenciado; su primera página, encabezada con una miniatura a doble ancho, pone de manifiesto que con esa cantiga 246 se iniciaba el códice, adoptando una composición de página similar a aquella con que comenzó el volumen primero escurialense.

El códice escurialense contiene hoy 212 cantigas, el códice florentino tuvo más de 200 según testimonio de Nicolás Antonio; hoy sólo conserva memoria de 113, pero en ninguna de ellas se repite otra del volumen escurialense, e incluso en el códice florentino figuran dos cantigas desconocidas de todos los demás códices.

En fin, el códice de Florencia es continuación del escurialense

1 *Cantigas,* I, p. [50-51].
2 *El códice florentino...,* p. 144.

T. I. 1. Ambos fueron planeados conjuntamente y forman la más ambiciosa edición de las Cantigas concebida en tiempo de Alfonso, por eso mismo vino a quedar inconclusa a la muerte del Rey.

Historia de las vicisitudes del códice florentino.—Nicolás Antonio nos cuenta cómo, pocos años antes de cuando él escribe, había estado en poder del bibliófilo Alfonso de Silíceo un códice de las Cantigas con páginas escritas y páginas historiadas. En 1674 el manuscrito se encontraba en poder de Juan Lucas Cortés, amigo sevillano de Nicolás Antonio, que por entonces ya residía en Madrid [1]. Nicolás Antonio nos dice que el códice contenía más de 200 cantigas, la mayor parte de las cuales tenía por tema sucesos contemporáneos al rey Alfonso, según sucede en el códice florentino y no en el escurialense.

En 1677 Diego Ortiz de Zúñiga [2] manejó el ejemplar de Lucas Cortés, que estima como gemelo al ejemplar de El Escorial; del códice cortesiano copia Ortiz de Zúñiga las cantigas números 221, 256, 257, 292, 323 y 324 [3], cantigas todas que no figuran en el volumen de El scorial T. I. 1, mientras que todas están en el códice florentino.

El Marqués de Mondéjar (m. 1704) nos vuelve a dar noticia del códice de las Cantigas que en Madrid seguía en poder de Lucas Cortés, el cual murió por aquel entonces [4]. Lo describe como un manuscrito en el que frente a la página del texto va una página con miniaturas que ilustran cada milagro. De esas cantigas copia como ejemplo parte de la 324, que está en el códice de Florencia y no en el escurialense T. I. 1.

Muerto Cortés, no volvemos a tener noticias explícitas de ese códice hasta que en 1887 Menéndez Pelayo lo identificó en la Biblioteca Magliabechiana. Ese códice florentino sabemos hoy que en 1771 estaba ya en la Biblioteca Palatina de Florencia y que por esos años, como donación ducal, pasó a la Biblioteca

1 *Biblioteca Hispana Vetus. Madrid,* 1788, t. II, p. 80.
2 *Anales eclesiásticos y seculares de Sevilla.* Madrid, 1677, p. 36.
3 *Anales eclesiásticos,* pp. 36, 43, 109, 116, 111-121.
4 *Memorias históricas del Rey don Alonso.* Madrid, 1777, libro VII, p. 458.

de Antonio Magliabechi, colección que, unida posteriormente (1866) al fondo general de la Palatina Centrale, vino a formar, a partir de 1885, la Biblioteca Nazionale Centrale de Florencia [1].

Cuando Emilio Teza hizo el primer estudio del códice florentino, no lo identificó con el códice Cortés, que creía perdido [2].

Años más tarde, Nella Aita [3] sospechó que el códice florentino de las Cantigas fuese el mismo que estuvo en poder de Juan Lucas Cortés.

José Guerrero Lovillo [4], partiendo del dato cierto de que muchos de los libros de la Biblioteca Palatina de Florencia procedían de Lorena, llegó a pensar que tal vez el códice florentino salió de España por donación del propio Alfonso X. Pero como hemos visto, es evidente que en los últimos años del siglo XVII el códice aún estaba en Madrid.

En resumen: los códices historiados de El Escorial y de Florencia son el primero y segundo tomos de una magna edición regia de las Cantigas que no llegó a acabarse. El códice florentino fué concebido en su composición como segundo volumen de la obra. Queda probado que ambos códices siguieron un mismo plan en cuanto a dimensiones y distribución de páginas dobles de miniatura.

Por otra parte, queda de manifiesto que el códice hoy en Florencia es el que estuvo antes en poder de Juan Lucas Cortés, que lo adquirió en Sevilla de manos de Alfonso de Silíceo; presumiblemente procede de la Catedral sevillana, donde iría a parar según voluntad testamentaria del rey Alfonso. De allí procede también el volumen escurialense T. I. 1.

Las miniaturas historiadas.

Los dos códices de las Cantigas a que vengo aludiendo conservan en conjunto más de 2.800 escenas miniadas. Por eso sólo serían pieza excepcionalísima en Europa. Pero esos miles de

1 Noticias dadas a A. G. Solalinde por Pío Rajna, "Rev. Filol. Esp.", 1918, p. 149.

2 *Cantigas de Santa María,* t. I, pp. [52-53].

3 *O codice florentino das Cantigas do Rey Alfonso o Sabio,* "Revista de Lingua Portuguesa". Río de Janeiro, 1922, p. 22 y ss.

4 *Miniatura gótica castellana.* Madrid, 1956, p. 17.

miniaturas nos sirven además para formarnos clara idea de cómo funcionaba una gran escuela de miniaturistas y en qué forma se realizaba el trabajo, porque, como ya he dicho, el códice florentino quedó inacabado, y como quiera que el trabajo se suspendió en plena elaboración, gracias a ello nos es posible documentar la manera en que el códice se estaba miniando. Según el estado más o menos avanzado en que quedaron abandonadas las páginas, podemos suponer que en el escritorio real se trabajó la miniatura de este modo:

Primero: La hoja de pergamino era picada en la tabla de clavos que, con sus marcas, daba la pauta para trazar el enrejado de líneas que dividía en seis cuadros la página. Las líneas se hacían con tinta que dejaba delimitadas las bandas que habían de ser decoradas con rosetas y escudos, así como las cabeceras correspondientes a cada escena, dentro de las cuales iría la enunciación en prosa de lo que en la miniatura se representa [1].

Segundo: Ayudantes muy secundarios trazaban el dibujo decorativo, llenando las bandas que rodean la página y aquella que la divide en dos columnas. Quedan en blanco doce cuadritos en las intersecciones de las bandas divisorias [2] que más tarde se llenan con decoración emblemática, las más veces castillos y leones.

Tercero: El maestro replanteaba la escena con lápiz de plomo. De esta etapa capital quedan algunos testimonios, casi siempre difíciles de ver y aún más difíciles de reproducir, pues el tiempo ha hecho desaparecer casi por completo los trazos: sin embargo, en la cantiga 319 [3] hallamos una reliquia preciosa: el plomo casi se ha ido, pero el pergamino conserva traza de la huella rehundida que, con ayuda de una luz rasante, he podido reproducir. Allí vemos cómo se encajaba la escena, cómo sobre un esbozo se va perfilando la figura, cómo se van completando los peinados, los trajes, etc. La figura que yace en el lecho fué esbozada como un desnudo; después, el lápiz la fué vistiendo. El hombre que de pie se enfrenta con la figura yacente, primero

[1] Véase como ejemplo la doble página pautada en que se iba a dibujar la ilustración a la cantiga 335.

[2] Véanse como ejemplo las Cantigas 224, 232, 240, 265, 292, etc.

[3] F° 76 *v* de Florencia.

tuvo por cara un óvalo; luego se le añadieron precisiones al contorno y se le dibujó el copete.

Cuarto: En la misma miniatura anterior se ve cómo, respetando el campo en que se desenvuelven las figuras, se empiezan a dibujar a tinta todos los elementos arquitectónicos periféricos; sin embargo, los fustes de las columnas quedan sin entintar en espera de que las figuras se pinten.

En esta etapa parece que es cuando se daba el oro. La cantiga 319 antes aludida no tiene acabada de entintar la arquitectura de todos los recuadros (tal vez los recuadros c y f llevarían paisaje) y ya tiene puesto el oro que había de adornar una tela que en el altar pende bajo la imagen.

Quinto: Hay ocasiones en que parece evidente que el artífice que dibujaba y coloreaba las arquitecturas seguía dejando sin tocar las zonas en que había de pintarse un paisaje o un jardín o cualquier elemento vegetal, o una referencia a un río o al mar; tal, por ejemplo, la cantiga 276, cuyos seis recuadros dejan al pie un blanco que parece había de llevar alusión a los bosques de Segovia, banda semejante a las que vemos en las cantigas 226 (viñas), 323, a, b, e, f (agua), 216 (tierra), 312 a, b, i, k (jardín), 307 a, b (mar), 317 a, b, c, d, e (paisaje). Parece como si se tuviese por trabajo más fácil la pintura de edificios y más difícil la pintura de paisajes, pues, como veremos, las miniaturas iban pasando en su elaboración de manos a manos, cada vez más hábiles.

Sexto: Por fin se acometía la iluminación de las figuras, pero en esta etapa sólo se miniaban las ropas, dejando aún en blanco las caras y las manos. Tal es el caso de las miniaturas 226, 276, 258 d y muchas otras.

Séptimo: La miniatura se acababa por mano del maestro del escritorio, quien pintaba las caras y las manos de esas figuras que hacía tiempo él había concebido y dibujado en el pergamino.

Las hojas sueltas habían ido pasando de unos a otros; los varios miniaturistas habían ido cubriendo la labor según un plan trazado. Tras de ser planeada la miniatura por el maestro, los menos calificados habían empezado a trabajar en obra de menor responsabilidad: la parte decorativa; luego vinieron los que colo-

rearon los fondos de arquitectura y luego el paisaje; después los que miniaron la parte vestida de las figuras, y, por último, el maestro acabó la obra pintando las caras y las manos.

Maestros de caras y manos.

En las fábricas de tapices todavía perdura hoy un tipo de maestría de abolengo casi medieval: el aprendiz va ejercitándose en labores accesorias hasta el día en que se le consiente ocupar su puesto en el telar para tejer fondos, primero lisos, por último vegetales; después, cuando ya ha adquirido más oficio, trabaja en figuras y ropaje, y, por último, será maestro de caras y manos. Al contratar con Berruguete el retablo mayor de San Benito de Valladolid, se le puso por condición que las manos y las caras habían de ser de su propia mano.

Al maestro de caras y manos le cabe, por tanto, la dirección del taller: él dará la traza, será el director del trabajo y el que ejecuta la parte más comprometida de la obra. Veamos, por tanto, si es posible por este camino encontrar en los códices historiados de las Cantigas testimonio de que en ellos hayan trabajado varios maestros.

Primer intento de completar las miniaturas inacabadas.

Un día el escritorio alfonsí suspendió el trabajo organizado que venía realizando desde hacía años en los códices historiados de las Cantigas. Esto lo hemos visto suficientemente documentado, y como quiera que el códice de Florencia tiene copiadas e ilustradas cantigas que aluden cuando menos a sucesos de 1279, quiere decir que el escritorio siguió funcionando regularmente hasta los ultimísimos años de la vida de Alfonso. Lo más verosímil es que la muerte del Rey fuera la que ocasionó la disolución del viejo escritorio, y debió de ser ya en tiempo de Sancho IV cuando resucitó el deseo de acabar la obra.

En el códice de Florencia vemos miniaturas que, habiendo quedado evidentemente faltas de caras y manos [1], hoy las encon-

[1] Por ejemplo, las cantigas 202 y 226.

tramos completadas por un dibujante bastante inexpresivo; pero de mano suelta, que con rasgos caligráficos traza caras, todas muy semejantes, que suelen ofrecer labios abultados en los perfiles y una expresión de mal genio. Este maestro dejó casi todas sus caras delineadas a tinta y sin colorear [1].

Un malísimo continuador.

En miniaturas que el maestro caligráfico antes aludido siguió dejando inacabadas, puso sus desdichadas manos un hombre que no tenía condiciones para tal empresa [2]. En ocasiones, este mal miniaturista dibujó todas las cabezas que habían quedado en blanco en la cantiga [3] y en algunos casos proyectó y ejecutó una cantiga entera [4]; a veces no pudo sino dibujar en tinta [5]. Se caracteriza por una falta de dominio del trazo, que además es grueso e irregularmente cargado de tinta; en la composición general es chocante la falta de verticalidad que se acusa en las líneas arquitectónicas que debían ser aplomadas: los muros, las columnas caen hacia la izquierda. Cuando hablemos del color veremos también que este dibujante tenía una paleta muy distinta a la de todos sus antecesores. Es curioso notar que las láminas cuya miniatura pretendió hacer desde el principio son precisamente dos relacionadas con Fernando III y la Reina.

Los maestros del escritorio alfonsí.

Separados estos dos tardíos continuadores del códice historiado de las Cantigas, nos queda por ver si es posible distinguir estilos diversos entre la masa general de las miniaturas que quedaron totalmente acabadas en vida de Alfonso y que constituye el núcleo principal.

Si comparamos la miniatura de la cantiga 1 y la de una de las

1 Cantigas 206, 222, 226, 238, 239, 245, 261, 262, 265, 289, 291, 317, 339, 362, 363 y algunas más.

2 Cantiga 271 e. Allí añade cabezas no dibujadas por el anterior.

3 Cantigas 253, 310, 318 y más.

4 Cantiga 292.

5 Cantiga 256.

que rebasan la centena, nos encontraremos con que saltan a la vista diferencias notables. La cantiga primera va historiada en una página que se divide en ocho escenas, las otras van cuadriculadas en seis. En la primera, las figuras son más esbeltas y los trazos más sutiles, el color más suave y más matizado. Indudablemente unas y otras miniaturas son de mano distinta.

La diferencia en la proporción de la figura humana puede servirnos para testimoniar cambios en el estilo del maestro miniaturista. Atendiendo a ese solo aspecto, podemos ver que, aun cuando la altura real de todas las figuras se mantiene sensiblemente igual a lo largo de las 2.800 escenas (unos 55 mm.), parece como si en ellas el tamaño de la cabeza fuese aumentando desde las primeras miniaturas a las últimas. Así, por ejemplo, las cabezas en las primeras páginas del códice escurialense son mucho menores que en las últimas del mismo códice; esta particularidad da una manifiesta esbeltez a esas primeras figuras, mientras en las cantigas florentinas el tipo humano resulta indudablemente aún más achaparrado.

Para poner esta particularidad bien de manifiesto, he recurrido al artificio de reproducir varias figuras igualando en tamaño la altura de sus cabezas. Con ello podemos formar una serie en que el canon de la proporción humana de los diversos maestros resalta con evidencia.

Las primeras miniaturas, de figuras más esbeltas, de caras más estrechas, con mayor abundancia de barbas y con un afán de variedad en la fisonomía de las diversas figuras, tienen un sentido más pictórico del color, que se aplica con menos empaste. Este tipo no sobrepasa las primeras veinte cantigas. Mientras duró la ejecución de esas miniaturas iniciales, se cambió de criterio en varias cosas. Así, por ejemplo, el sistemas de los ocho cuadros en que se divide la primera página se abandonó para dejar paso al tipo de página dividida ya siempre en seis escenas; también se abandonaron en ese primer período formas de decorar las orlas con más abundante emblemática: en las orlas de las cantigas 4 y 13 aparecen águilas que nunca más aparecerán, después ya sólo se pintarán castillos y leones; las orlas de las cantigas 1-3, 4, 8, 9 y 15 llevan escudos no sólo en la intersección de unas bandas con otras, sino al medio de cada cuadro; es

decir, que van 21 escudos [1] en vez de los 12, que será lo general. Las cantigas 2, 6, 10, 11 y 12, a más de esos 21 escudos en las orlas, llevan uno al medio de cada leyenda, totalizando así 27.

Vemos, por tanto, que en la distribución de seis u ocho cuadros, en la decoración emblemática con 12, 21 y 27 escudos, hubo cambio de plan, pero vemos también que este primer maestro dejó ya establecido el tipo de página miniada que se mantendrá hasta el final.

Los siguientes maestros que dirigieron el trabajo de miniatura continuaron bastante de cerca la pauta del primero. Sin embargo, entre la cantiga 18 y la 22 se ve aparecer un nuevo maestro, también de gran calidad. Sus figuras, aunque esbeltas, no alcanzan ya las ocho cabezas; además sus caras son más redondas, emplea colores más enteros y un mayor empaste.

Al llegar a la cantiga 148 notamos otra vez que algo ha cambiado. Las figuras son más rechonchas, el colorido menos pictórico, más plano; hay menos intención de diferenciar unas cabezas de otras. En las cantigas del tercer y cuarto centenar las figuras apenas llegan a las seis cabezas de alto.

Estilística y genealogía de la miniatura historiada de las Cantigas.

Según los vientos que han dominado en el campo de la crítica, la estilística de las miniaturas alfonsíes de los códices escurialense T. i. 1 y florentino B. R. 20, ha sido catalogada como italiana, francesa, etc.

Amador de los Ríos [2], influído por el ambiente admirativo de su época hacia Cimabue, sospecha que Alfonso se sirvió de artistas italianos. Años después (1889), el Marqués de Valmar [3] encuadra esas miniaturas dentro de la escuela francesa. En 1892 Paul Durrieu viene a Madrid a visitar la exposición conmemorativa del descubrimiento de América y, con notas tomadas en esta exposición y en las bibliotecas de Madrid y El Escorial, redacta un estudio [4]; para él, las miniaturas historiadas de las

1 En la primera, por tener ocho cuadros, 27.
2 *Historia crítica de la Literatura Española,* III, p. 503.
3 *Cantigas de Santa María,* I, p. [43].
4 *Manuscrits d'Espagne remarcables par leur pintures...* París, 1893.

Cantigas tienen un sello español. Otro crítico francés, E. Bertaux (1908) [1] las tiene como inspiradas indudablemente en modelos parisinos, pero barrunta una hipotética conjunta inspiración en miniatura de "crónicas musulmanas". En 1918, A. G. Solalinde, estudiando el códice de Florencia [2] acepta el criterio de que son de carácter francés. Cuatro años más tarde Nella Aita [3] no se conforma ya con la simple filiación francesa y vuelve a pensar, como sesenta años atrás hiciera Amador de los Ríos, que la renovación del arte que tenía lugar en Italia pudo influir en la escuela alfonsí. Más recientemente, Guerrero Lovillo (1949) [4] se afirma en la ascendencia francesa, e incluso sugiere, como antes hiciera Amador de los Ríos, que la concepción general de la página sea copiada de dípticos franceses de marfil [5].

De todas estas divergentes opiniones ninguna puede decirse descarriada. El papel preponderante que a Francia le cupo en esa etapa inicial del gótico es algo que tiene que reflejarse en la miniatura alfonsí; pero las miniaturas historiadas de las Cantigas ofrecen ciertas peculiaridades que no se explican en París: de ahí las otras filiaciones entrevistas.

Resulta característico en estos cuadritos miniados la idea de agruparlos en conjuntos de seis, separados por bandas decorativas, el concebir muchas escenas como grupos compactos de figuras que llenan el cuadro, el cobijar las figuras bajo cortinas que se abren enroscándose a columnas, el figurar lámparas de cristal pendientes en los intercolumnios, etc., etc.

Varias de estas particularidades las encuentro en los manuscritos del Reino franco de Jerusalén [6]. Así, por ejemplo, en la Historia Universal que se minió en el escritorio de Acre hacia 1286 [7], o, más evidentemente, en la Biblia del Arsenal [8], ilumi-

1 *Histoire de l'Art, de A. Michel,* t. III, p. 744.
2 "Revista de Filología Española", V, p. 146.
3 *O codice florentino das Cantigas,* p. 24.
4 *Las Cantigas,* pp. 43-44.
5 *Las Cantigas,* pp. 22-23.
6 Hugo Bochthal, *Miniature painting in the Latin Kingdon of Jerusalem.* Oxford, 1957.
7 Londres, British Museum, Add 15.268.
8 París, Bibl. de l'Arsenal, 5.211.

nada también en Acre hacia 1250-1254, podemos ver allí cómo la organización de la página se desarrolla en seis cuadros, llenos todos por la composición historiada: grupos de caballeros montados, ciudades muradas, interiores arquitectónicos, campamentos... [1].

Ante esas y otras similitudes se ocurre pensar que las miniaturas historiadas alfonsíes y las del Reino Franco de Jerusalén pueden coincidir en algunas cosas, por haber recibido ambas influjo de la miniatura islámica.

Iconografía musulmana.

Para poder seguir adelante en esta exposición, hemos de desechar antes un prejuicio muy hondamente enraizado acerca del anti-iconismo islámico.

Todo este prejuicio arranca de un texto coránico [2] en que se ordena "evitar la impureza de los asnam", es decir de los ídolos (singular ṣanam); pero la designación es poco precisa y Georges Marçais señaló la tibieza con que Mahoma condena las imágenes en comparación con la ley de Israel. Efectivamente, en el Deuteronomio [3] se dice: "Guardaos bien de corromperos haciéndoos imagen alguna tallada ni de hombre ni de mujer ni de animal ninguno de cuantos viven sobre la tierra ni de ave que vuele en el cielo". Verdad es que en el islam, tiempo después, entrarán en circulación unos Hadith del Profeta ya no sólo anti-idolátricos, sino decididamente anti-icónicos: "Los ángeles evitan las moradas en que se guarda una imagen, una campanilla o un perro". El día de la resurrección, "a los que pinten o esculpan imágenes, Alah les obligará a dar vida a las obras salidas de sus manos". Henri Lammens, que tan bien estudió el período omeya, llega a la conclusión [4] de que estos Hadith son poco anteriores al año 750 y que nacieron como un eco de la polémica iconoclasta

1 Ver fº 252.
2 XXVI 31, XXXIV 13.
3 IV-16-17.
4 "Journal Asiatique", 1915, II, p. 268.

y que no rebasaron el ámbito de los "doctores", no alcanzando a la masa de los fieles, ni siquiera al palacio del califa.

Modernamente Bishr Farés [1] afirma que, al menos en España, Egipto y Siria, hubo un amplio grupo de teólogos musulmanes que defendieron la licitud de la representación de seres animados, basándose en que la recelosa repulsión de Mahoma iba encaminada a combatir la idolatría en la "época de la ignorancia", pero que ya no tenía razón de ser en un ámbito en que el monoteísmo prevalecía estrictamente. Esta postura, junto con la iconofilia de muchos príncipes y la estimación de los cultos por las estatuas, pinturas y mosaicos cristianos, no podía menos de triunfar en buena parte frente a la intransigencia rigorista.

La mezquita es el único ámbito que quedó francamente anicónico. Bastantes testimonios nos quedan, sin embargo, de cómo el palacio de los príncipes musulmanes se decoró con imágenes animadas, desde Quṣayr' Amra y Samarra a Medina Azzahara y la Alhambra. Los baños también estaban profusamente decorados con figuras; las telas, los marfiles y bronces islámicos no hay para qué recordarlos. E incluso día a día va aumentando el número de miniaturas islámicas conocidas, incluso las de tipo religioso [2].

Lo curioso de esta historia es que entre los tratadistas musulmanes que defienden la licitud de las representaciones animadas figuran muy destacadamente andalusíes, alguno, como al Qurṭubī (m. 1273), contemporáneo de Alfonso X. El resultado fué que, según Henri Pérès [3], los musulmanes andaluces "vivieron rodeados de imágenes figurativas que, si bien estaban excluídas de los monumentos religiosos, se encontraban abundantes en los edificios públicos y en las habitaciones particulares".

Otro prejuicio que se va deshaciendo también es el de atribuir al oriente mesopotámico toda miniatura islámica. No hace mucho Ugo Monneret de Villard [4] arrancó a ese prejuicio un precioso

1 *Philosophie et jurisprudence illustrée par les arabes, la querelle des images.* Damasco, 1957, pp. 107-109.

2 Bishr Farés, *Un miniature religieuse de l'école arabe de Bagdad.* El Cairo, 1948.

3 *La poésie andalouse en arabe classique.* París, 1937, p. 327.

4 *Un codice arabo-spagnuolo con miniature.* Bibliopolis XLIII. Florencia, 1941, pp. 209-223.

manuscrito vaticano [1] en que se ilustran los amores de Bayāḍ y Riyāḍ. El prueba ser obra de un artista andalusí; pero con ello se prueba también que en el siglo XIV el arte de los miniaturistas mesopotámicos había penetrado profundamente en la Andalucía musulmana.

Alfonso X y los códices árabes.

Repetidas veces se nos dice en textos alfonsíes que para la elaboración de sus obras se reunieron numerosos manuscritos. Así, en el Prólogo de la Crónica General el propio Rey escribe: "mandamos ayuntar cuantos libros pudimos aver de historias" [2], y en la General Estoria: "después que ove fecho ayuntar muchos scriptos e muchas estorias..." [3]. Sabemos también de sus gestiones para que se le enviaran en préstamo libros de bibliotecas catedralicias o monásticas, e incluso de colecciones particulares [4]. De que entre estos manuscritos figuraban muchos árabes, no hay sino recordar que Alfonso, infante, hizo traducir uno: el Calila, y que a partir de entonces sus obras dan testimonio de haberse servido constantemente de crónicas y libros científicos árabes. Muchos de éstos, forzosamente tenían que ir ilustrados en razón de la materia tratada, tal el caso de los libros sobre el astrolabio, azafea, etc.; otros podemos suponerlos con miniaturas; así, por ejemplo, los relatos cuentísticos que en el islam tenían una típica ascendencia sirio iránica y que por eso se difundían generalmente enriquecidos con miniaturas figurativas; de ello ofrecen un buen ejemplo las fábulas de Bilpay con el manuscrito que se minió en Bagdad pocos años antes de que Alfonso ordenase su traducción en España [5].

1 Vaticana Ar., 368.
2 Ed. Ramón Menéndez Pidal, p. 4.
3 Ed. Solalinde, p. 3.
4 Gonzalo Menéndez-Pidal, *Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes*, p. 369.
5 Bibl. Nat. París, árabe 3465.

Miniatura árabe y miniatura alfonsí.

En el ámbito occidental del siglo XIII no hay repertorio gráfico que tan ampliamente nos ilustre la vida islámica como la miniatura alfonsí. Con sólo hojear las Cantigas y el Libro de los Juegos, se abrirá ante nuestros ojos un riquísimo panorama en que los moros aparecerán en la guerra, en la corte, en su vida privada; y esos moros surgirán en una gran variedad de tipos sociales: ricos y pobres, jóvenes y viejos, médicos y guerreros, mujeres y niñas, e incluso a ellos se mezclan tipos exóticos representativos de las dispares tierras del islam.

Mucho de esto lo pudo ver con sus propios ojos el miniaturista: Sevilla y Córdoba eran centros internacionales de vida a donde llegaban gentes de todo el orbe. Sin embargo, no todo lo que vemos en la miniatura alfonsí pudo verlo realmente el pintor; muchas cosas de las que representa son de inspiración libresca.

Pero esta convicción a que llegamos no parece fácil de probar. Tan grande es el número de manuscritos perdidos, que de algunas obras manejadas en las escuelas alfonsíes no queda rastro: es el caso de esa Historia árabe de la conquista de Valencia, utilizada en la Crónica General y de la cual no ha llegado a nuestro conocimiento manuscrito ninguno. En lo referente a obras miniadas se suma a la natural pérdida, que el tiempo trae, la destrucción sistemática sufrida por las bibliotecas islámicas en los repetidos períodos de fanatismo iconoclasta.

Pues bien, a pesar de todas esas adversidades, aún podemos encontrar testimonio suficientemente probatorio de que los miniaturistas alfonsíes tuvieron ante sus ojos códices islámicos ilustrados cuyas composiciones trascendieron a la miniatura de las Cantigas.

Las Maqamat de Hariri.

De esta famosa obra ha llegado a nosotros un precioso manuscrito de la escuela de Bagdad, fechado en 1237 [1]. En él llaman

[1] Bibl. Nat. París, arabe 5847.

a nuestros ojos dos miniaturas[1] que nos recuerdan algo que hemos visto en las Cantigas historiadas. El parangón entre estas dos miniaturas y otras dos de las Cantigas resulta sorprendente.

Veamos la pareja Hariri, fº 19, Cantiga 185 l: dos contingentes de guerreros musulmanes se ponen en marcha con las enseñas tendidas y tocando añafiles. El tema es idéntico, pero la composición aún hace mayor la semejanza: un tropel de caballos de los que a muchos no se ve sino las patas; delante un grupo de trompeteros que toca sus añafiles; en el centro, las grandes enseñas tendidas que llenan el cielo; atrás, las lanzas y estandartes dan cuenta de la importancia del grupo. La mitad inferior de la miniatura la llenan los caballos; una banda de cabezas con turbantes corre de derecha a izquierda; las banderas en mitad superior centran una composición divergente de lanzas y añafiles. No puede caber duda que ambas miniaturas, en cuanto a su composición, responden a una tradición común.

Si ahora comparamos las miniaturas del fº 94 *v* de las Maqamat y la Cantiga 165 k, veremos algo semejante. Otros dos grupos de caballos en movimiento, los añafiles tienden sus bocinas hacia arriba a la izquierda, un grupo de timbaleros bate marcha.

En resumen: los grupos compactos encuadrados en una composición rectangular, el juego en diagonales de trompetas y lanzas, el papel central de las banderas, la diagonal de los añafiles, los timbaleros, las patas de caballos que testimonian jinetes que no podemos ver, tantas cosas, en fin, que no era posible comprender mirando sólo miniaturas góticas francesas, todo eso surge aquí en el mundo de lo familiar islámico.

Pero aún más: en esas mismas Maqamat veremos desarrollarse escenas bajo arcos múltiples cuyas columnas cortan la composición, mientras lámparas de cristal penden en los intercolumnios; veremos lechos bajo cortinajes que cierran arquerías y se abren atando esas cortinas a los fustes de las columnas; veremos anaquelerías de yeso en los fondos de habitaciones, etc., etc. Figuraciones hermanas podemos encontrar en las cantigas historiadas de Alfonso.

1 Fos 19 y 94 *v*.

Miniatura francesa, miniatura islámica y otros influjos.

Todas aquellas vacilaciones que los críticos tuvieron en cuanto a la filiación de las miniaturas historiadas de las Cantigas, ya expliqué que se debían principalmente a que la miniatura francesa sola no podía explicar peculiaridades muy expresivas y características de las miniaturas alfonsíes. Decir que las tales miniaturas tenían un sello español, no era decir mucho.

Para explicar algo más la génesis de esas miniaturas señalé algunas semejanzas con miniaturas hechas en el Reino franco de Jerusalén, y de ello vine en sospecha de que ambas escuelas podían tener en común influjos islámicos, cosa muy explicable y lógica, tanto en un escritorio de Acre como en uno de Sevilla.

Teniendo consciencia de las inmensas pérdidas sufridas en los códices miniados árabes, es sorprendente poder encontrar todavía hoy un testimonio tan valioso como el que he hallado en ese códice de las Maqāmat de Hariri. Con ello he sacado del terreno de la hipótesis el influjo islámico que era de prever en la miniatura alfonsí, y es de esperar que otros manuscritos de los muchos árabes que van siendo estudiados en estos años amplíen la documentación sobre algo tan presumible.

Pero esto no quiere decir que los miniaturistas alfonsíes se inspirasen sólo en iconografía francesa e islámica. ¿Por qué no ha de poderse testimoniar también un influjo italiano o renano? La Historia política y literaria asigna a las escuelas alfonsíes un horizonte muy amplio y las relaciones de Alfonso X con los Staufen y la casa de Suabia hacen presumible que tierras de cultura tan avanzada no dejasen de influir en la escuela alfonsí.

Quiénes formaron el escritorio alfonsí.

Es curiosidad muy natural el querer individualizar por sus nombres a los artífices que trabajaron en el escritorio alfonsí, y muchos han sido los historiadores que lo han intentado. Gracias a ellos sabemos hace tiempo algunos de esos nombres; pero hoy creo llegado el momento de resumir lo conocido y de sumar nuevos datos no utilizados hasta ahora.

En primer lugar las propias miniaturas nos ofrecen la imagen

de esos colaboradores del Rey en su trabajo. Así, por ejemplo, en el Libro de los Juegos podemos ver una representación explícita del escritorio alfonsí: tres hombres ante sus pupitres están entregados a la labor, uno de ellos es evidentemente un lego, otro está tonsurado, el tercero puede ser clérigo o lego. En el códice historiado de las Cantigas son varias las ocasiones en que se representa a un escriba consagrado a la copia de poesía mariana, tal el caso de la miniatura 56 b, en que un monje sentado en rico sillón junto a un armario de libros está escribiendo salmos a la Virgen, aun cuando según oyó contar Alfonso, el tal monje "sabía leer poco".

En otra miniatura (156 a), un clérigo está sobre un atril ocupado en escribir loores de Santa María; lo más curioso de esta representación es que sobre el rollo en que está escribiendo se lee: "VICTRIX FORTUNAE PACIENTIA D. ANDRES". Sin duda esta inscripción nos guarda el recuerdo de quien, en circunstancias parejas, estaba miniando el códice alfonsí.

Por su parte el propio texto de las Cantigas nos da también algún otro nombre de escriba y miniaturista. La cantiga 375 cuenta de cómo, en Sevilla, la Virgen sanó el caballo de un escribano del Rey Alfonso; sobre este escribano, que la cantiga nos dice se llamó Bonamic, tenemos otras referencias [1] que nos lo documentan al servicio del Rey en junio de 1275.

La Cantiga 377 trata de un tal Pedro Lourenço que "os livros [de Santa María] / pintava ben e agina, / assi que muitos outros / de saber pintar vençía".

Pero sin duda la más precisa noticia nos la da el copista del códice escurialense b. I. 2., que en el folio 361 *v*, tras haber copiado las 417 cantigas, escribió: "Virgen bien aventurada, sey de mi remembrada .·. John Gundisalvi .·.", a lo que sigue una rúbrica.

También es muy explícita la suscripción del códice Vaticano [2] de la General Estoria (IV parte), que dice: "Este libro fué acabado en la era de mil e trezientos e diziocho años. En este año, yo, Martín Pérez de Maqueda, escrivano de los libros del muy noble rey don Alfonso, escriví este libro con otros mis escrivanos

[1] Véase A. Ballesteros, *Sevilla en el siglo XIII*, p. CCXXXVIII.
[2] Urb. lat. 539.

que tenía por su mandado"[1]. Por esta suscripción no sólo venimos en conocimiento de un nombre más en la nómina del escritorio alfonsí, sino que también se nos dice explícitamente que el que suscribe el códice es cabeza de un equipo de escribas; y como quiera que el códice vaticano suscrito por Martín Pérez tiene ilustraciones, y como estas ilustraciones son similares a las de los códices historiados de las Cantigas, parece fácil suponer que ese Martín Pérez fuese uno de los maestros que trabajaron en otras obras de la escuela alfonsí.

A los nombres anteriores aún podríamos añadir el de Johan Pérez, pintor del Rey, que en septiembre de 1261 vivía delante de la Catedral sevillana[2].

Así que en total conocemos seis nombres de los que en el escritorio alfonsí trabajaron en la confección de los códices regios:

D. Andrés firma la miniatura 156 a.

Pedro Lorenzo, que pintaba bien y de prisa los libros de Santa María.

Bonamic, escribano del rey en Sevilla.

Juan González suscribe el códice escurialense b. I. 2.

Martín Pérez de Maqueda suscribe con otros escribas el códice vaticano de la General Estoria.

Juan Pérez, pintor del Rey en Sevilla.

Cuatro de esos nombres son castizamente hispanos. Tres de éstos son los que testifican más explícitamente haber trabajado en códices alfonsíes. D. Andrés puede ser también español, mientras Bonamic es nombre provenzal, o al menos catalán, muy usado entre juglares. Junto a ellos podríamos también incluir algunos de los muchos escribanos que figuran en la colección diplomática de Alfonso X, varios de los cuales indudablemente trabajarían en los códices.

La imagen gráfica de cómo trabajaban estos escribas y mi-

[1] Escuela Española de Arqueología e Historia en Roma, J. Pijoan, *Miniaturas españolas en manuscritos de la Biblioteca Vaticana. Cuadernos de trabajo*, II, p. 15.

[2] A. Ballesteros, *Sevilla en el siglo XVIII*, documento nº 115.

niaturistas de Alfonso, cómo eran los pupitres, cómo los tinteros, de qué útiles se servían, cómo se sentaban, etc., etc., es cosa que trataré en capítulo aparte.

Aquí he buscado sólo averiguar cuándo se elaboraron lo diversos códices de las Cantigas, cuáles son anteriores, cuándo se dejó de trabajar en el escritorio y, sobre todo, me he interesado en saber cómo se distribuía el trabajo en los equipos regios de miniaturistas.

Por ese camino he podido llegar a determinar en qué medida podemos testificar cambios estilísticos que separen diversos maestros; para ello hay que atender a la composición y traza generales así como a las caras y manos, pues arquitecturas, paisajes y ropas, en su realización, eran obra de gentes de segundo orden que bien pudieron colaborar con maestros diferentes.

Me ha interesado también documentar diversas filiaciones para las miniaturas historiadas de las Cantigas, mostrando cómo, aparte de la general moda franco-gótica, hay otras escuelas que explican la peculiar estilística y temática de los miniaturistas alfonsíes. Y aún me hubiera gustado aclarar en qué medida el arte renano halló también su eco en esos escritorios reales de Toledo, Sevilla o Murcia; pero este aspecto será, por hoy, más fácil de documentar en el campo temático que en el estilístico, por eso no trataré de ello aquí, sino cuando estudie la emblemática, o las ropas, o la técnica, o las armas.

GONZALO MENÉNDEZ PIDAL.

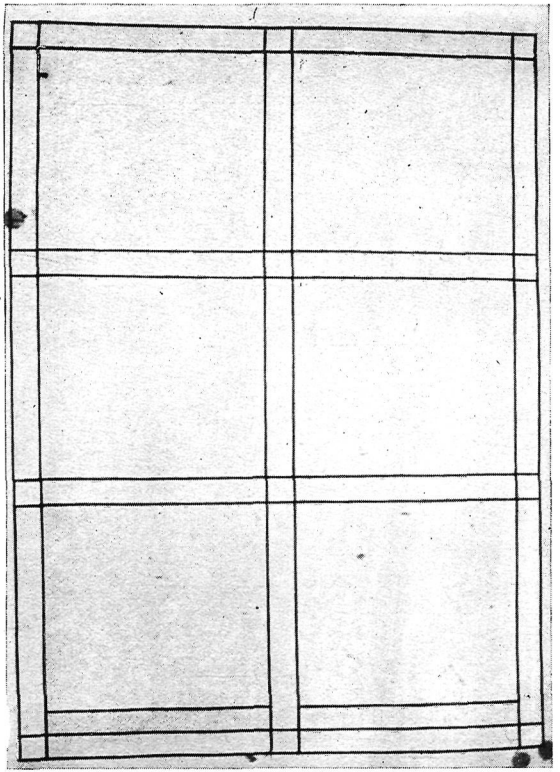

Fig. 1. — (Florencia BR 20, fol. 129.)

Aquí, como en algunos otros casos, sólo se llegaron a trazar las líneas de pauta.

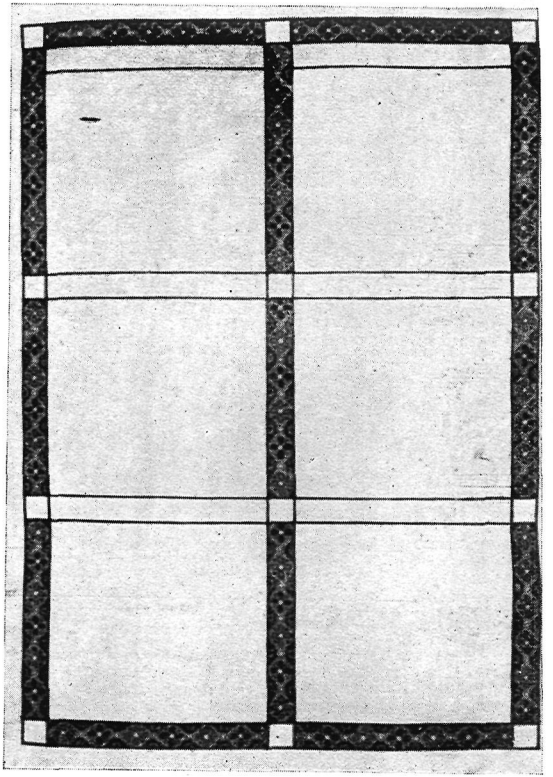

Fig. 2. — Cantiga 321.

La decoración de las orlas se hacía antes de esbozar el dibujo de las escenas.

LÁMINA 2

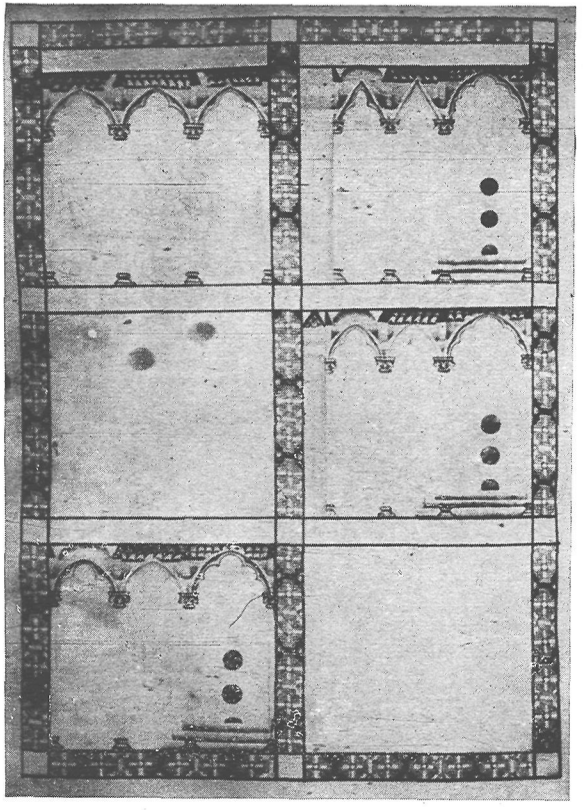

Fig. 3. — Cantiga 319.

Del primer cuadro se reproducen más adelante los restos del dibujo preparatorio. — Las arquitecturas ya están coloreadas, y el oro de una tela ya está puesto en los cuadros *b*, *d*, *e*.

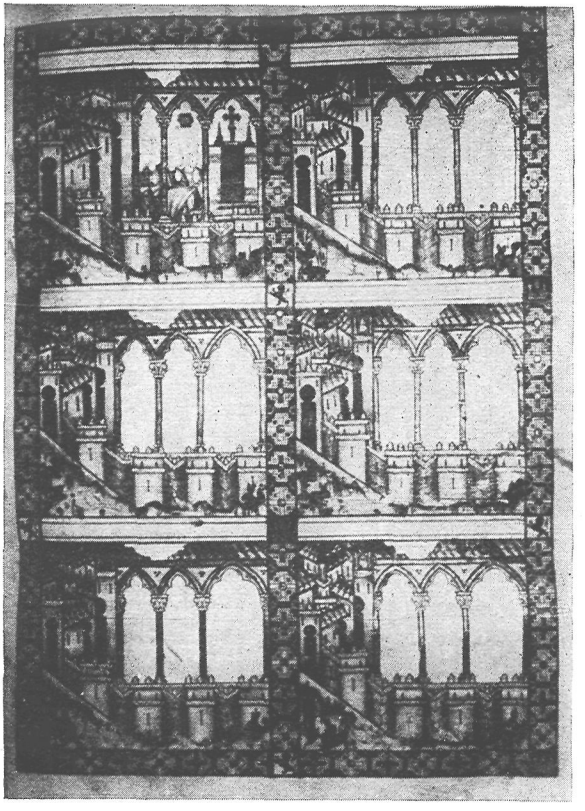

Fig. 4. — Cantiga 373.

Todas las arquitecturas están completas; en el primer cuadro han sido coloreadas las ropas, pero faltan las caras.

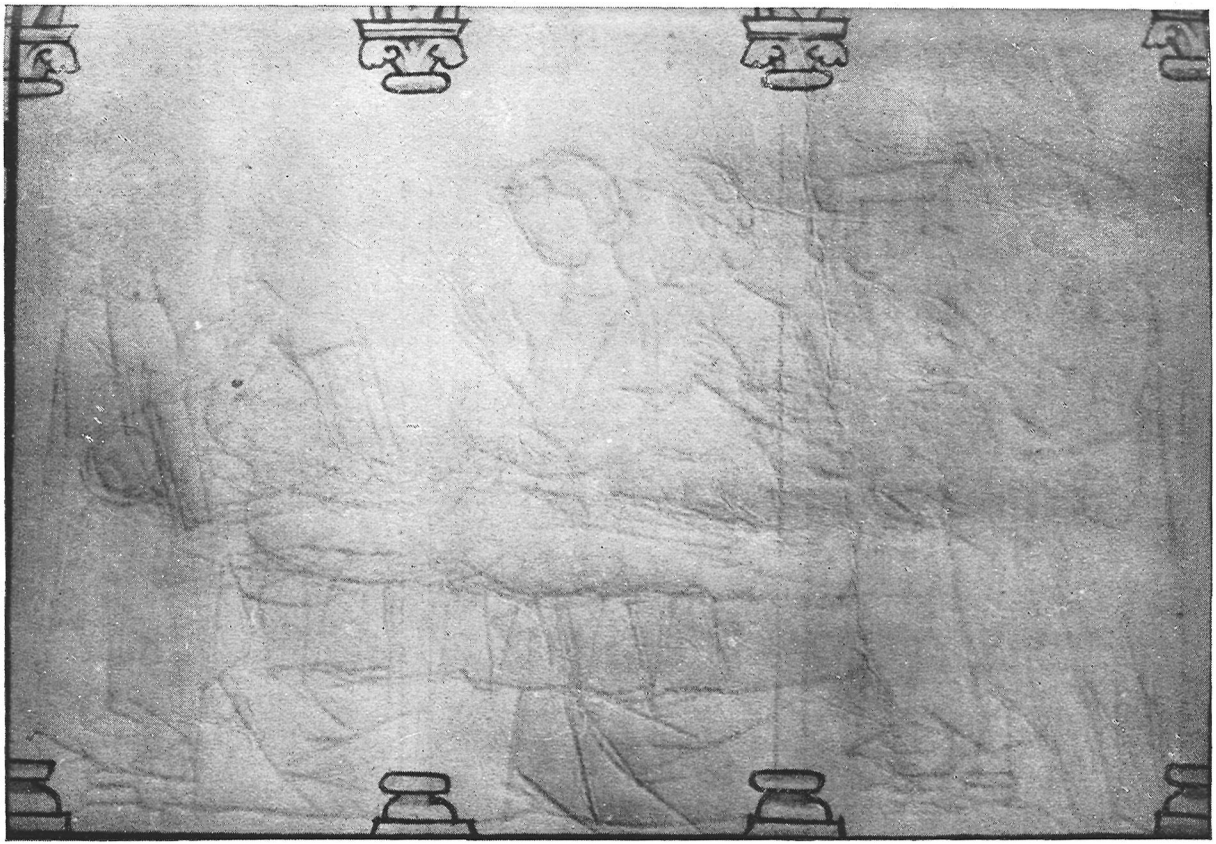

Fig. 5. — Cantiga 319 *a* (Florencia BR 20, fol. 76 *v*).

El esbozo preliminar se hacía con lápiz de plomo y generalmente se ha borrado. En este caso, la luz rasante revela la huella de aquellos trazos, y así podemos formarnos idea de cómo el maestro miniaturista elaboraba la composición que luego colaboradores sucesivos irían coloreando.

Cantiga 8 *c*.

Cantiga 31 *j*.

Cantiga 148 *c*.

Cantiga 363 *b*.

Fig. 6. — A través de los muchos años que duró la iluminación de los códices historiados de las Cantigas, los diversos maestros que intervinieron trazaron la figura humana con proporciones distintas. La evolución de ese canon está puesta aquí de manifiesto igualando el tamaño de las cabezas para que se haga más evidente la marcha del proceso.

LÁMINA 4

Fig. 7. — Maqamat de Hariri (B. N. París, árabe 5847, fol. 19).

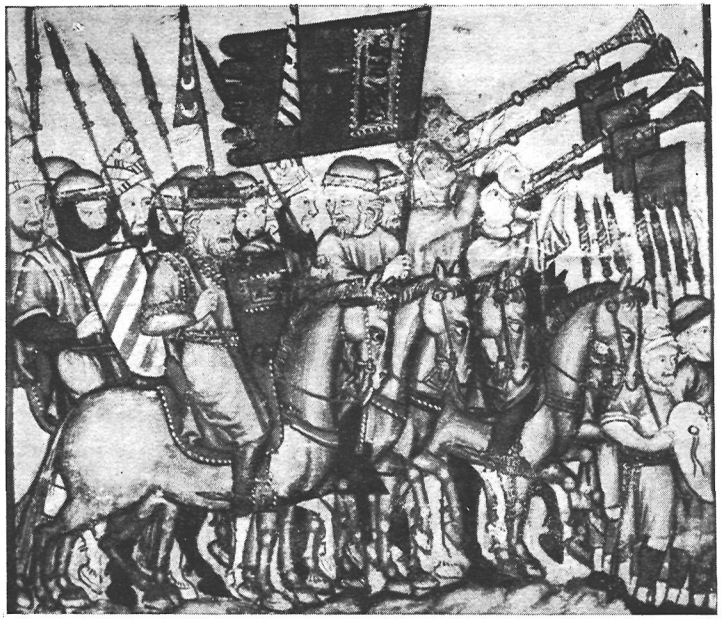

Fig. 8. — Cantiga 185 *l*.

Composición en todo similar de una miniatura alfonsí y una de Bagdad. Líneas divergentes de estandartes y añafiles, enseñas tendidas centrando la composición, banda de cabezas de guerreros y caballos.

Fig. 9. — Maqamat de Hariri (B. N. París, árabe 5847, fol. 94 *v*).

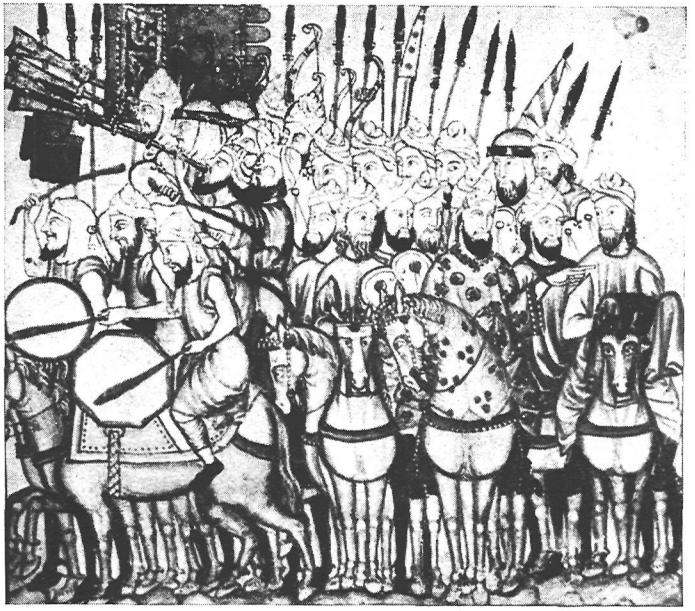

Fig. 10. — *Cantiga 165 k.*

Otra semejanza en la composición de miniaturas alfonsíes e islámicas. Añafiles y enseñas tienden hacia el ángulo superior izquierdo, los tambores baten marcha.