

# Alfonso X El Sabio

1221-1284

## Las Cantigas de Santa María

Vol. II

*Códice Rico, Ms. T-I-1*

*Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*

DIRECCIÓN CIENTÍFICA Y COORDINACIÓN DEL PROYECTO

LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ  
JUAN CARLOS RUIZ SOUZA

PRÓLOGO

INÉS FERNÁNDEZ ORDÓÑEZ

ESTUDIOS

CARLOS DE AYALA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

STEPHEN PARKINSON  
UNIVERSITY OF OXFORD

ELISA RUIZ GARCÍA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

MANUEL PEDRO FERREIRA  
CESEM/FCSH, UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

JUAN CARLOS ASENSIO PALACIOS  
ESCUELA SUPERIOR DE MÚSICA DE CATALUÑA

ÁLVARO SOLER DEL CAMPO  
PATRIMONIO NACIONAL

JOSÉ LUIS CASADO SOTO  
MUSEO MARÍTIMO DEL CANTÁBRICO

M<sup>a</sup> LUISA MARTÍN ANSÓN  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

LAURA RODRÍGUEZ PEINADO  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FERNANDO GUTIÉRREZ BAÑOS  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

M<sup>a</sup> VICTORIA CHICO PICAZA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ROCÍO SÁNCHEZ AMEIJERAS  
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

FRANCISCO PRADO-VILAR  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

ALEJANDRO GARCÍA AVILÉS  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

JUAN CARLOS RUIZ SOUZA  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID



COLECCIÓN SCRIPTORIUM



PATRIMONIO NACIONAL

Madrid 2011



TESTIMONIO  
COMPAÑÍA  
EDITORIAL

“ESTE LIVRO, COM’ ACHEI, FEZ Á ONR’ E Á LOOR  
DA VIRGEN SANTA MARIA”.  
EL PROYECTO DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARÍA*  
EN EL MARCO DEL ESCRITORIO REGIO. ESTADO  
DE LA CUESTIÓN Y NUEVAS REFLEXIONES

LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID







**E**L PROYECTO de las *Cantigas de Santa María*<sup>1</sup> (CSM) surgió al amparo de la creciente devoción mariana que tuvo lugar en toda Europa desde el siglo XII, pero dada su complejidad y su rica ejecución, se ha convertido en una de las obras fundamentales de la Edad Media dedicadas a la Virgen. La devoción personal de don Alfonso quedó reflejada en sus códices, la misma devoción que lo impulsó a realizar el proyecto, y en la que se refugió amargamente en los últimos años de su vida buscando consuelo para

hacer frente al duro abandono “de todos los omes del mundo de quien esperauamos conorte et ayuda”<sup>2</sup>. Pero junto a este sentido piadoso, las *Cantigas* se presentan dentro del concepto cultural regio como eslabón de su proyecto político<sup>3</sup>, como parte del engranaje de recuperación y consolidación del territorio llevado a cabo por la Corona, así como ligadas a la búsqueda de prestigio y trascendencia que perseguía el monarca. Por todo ello no resulta extraño que cite expresamente sus libros de cantares dedicados a la Virgen en su testamento, y que manifieste su deseo de que sean depositados allá donde su cuerpo descanse.

El cancionero mariano comenzó a gestarse en una etapa inicial del reinado, posiblemente en la década de los años 60, aunque se desarrollaría a lo largo de todo el mandato de don Alfonso<sup>4</sup>. En un

---

\* Esta investigación se enmarca en los proyectos en curso HAR2009-08901 y HAR2009-07139 del MICINN.

1. Quisiera agradecer desde estas líneas la labor que en estos últimos años está llevando a cabo la Cátedra Alfonso X el Sabio, muy especialmente a Manuel González Jiménez y Carlos de Ayala. La Cátedra a través de la celebración de las *Semanas de Estudios Alfonsíes* y la publicación de la revista *Alcanate*, mantiene el pulso de los estudios sobre el rey Sabio desde una perspectiva pluridisciplinar y actual, habiéndose convertido en un foro imprescindible para el debate y la puesta en común de dichos temas.

2. Palabras del testamento del rey expedido el 8 de noviembre de 1282. GONZÁLEZ JIMÉNEZ 1991, p. 559.

3. En palabras de Jacques Le Goff « La plus grande entreprise d'exploitation politique du culte marial au Moyen Âge est sans doute celle d'Alphonse X le Sage, roi de Castille de 1252 á 1284 ». LE GOFF 1990, p. 392; MÁRQUEZ VILLANUEVA 2004; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2008.

4. La bibliografía de este campo es muy numerosa por lo que no tendría sentido referirla en una nota. No obstante quisiera citar al respecto la magnífica labor realizada por Joseph Snow en estos años, ofreciéndonos recopilatorios bibliográficos imprescindibles así como artículos fundamentales para el estudio del cancionero alfonsí. Quisiera agradecerle desde estas líneas su trabajo de infatigable *cantigueiro*. SNOW (en prensa). Igualmente quisiera destacar la importancia del proyecto “The Oxford Cantigas de Santa María database” vinculado al *Center for the Study of the Cantigas de Santa María of Oxford University*, dirigido por el profesor Stephen Parkinson, una herramienta de máxima utilidad para todos los investigadores vinculados a la problemática de los manuscritos de las *Cantigas*. <http://esm.mml.ox.ac.uk>.

primer momento se recopiló material procedente de la tradición europea, que se vio transformado, ampliado y enriquecido con colecciones de milagros hispanos y poemas de nuevo cuño, incluso vinculados a la propia familia real<sup>5</sup> así como a episodios históricos concretos<sup>6</sup>.

La estructura fundamental del cancionero se basó en la combinación de diferentes tipos de poemas, las llamadas cantigas narrativas, en las que se formularon los “milagres” de la Virgen, y las cantigas de loor o de alabanza, en las que se ensalzaban las virtudes marianas<sup>7</sup>. Esta estructura conceptual quedó reflejada en la disposición de las cantigas en los manuscritos, tanto en su distribución numérica como en el lenguaje compositivo de sus imágenes en aquellos casos en los que el repertorio se vio enriquecido con la incorporación de programa icónico<sup>8</sup>.

La colección se formuló en su fase inicial con 100 cantigas, posiblemente ampliando su número a 200 en una fase intermedia, tal y como defienden los trabajos de Martha Schaffer<sup>9</sup> y Stephen Parkinson<sup>10</sup>, para finalizar con un proyecto mucho más amplio que alcanzó el número de 400 cantigas, junto con otros poemas dedicados a las fiestas del Salvador y de Santa María.

Durante este proceso el cancionero mariano adquirió distintas caras con diversos objetivos, y cada una de estas fases se materializó en diferentes soportes escritos y en manuscritos distintos. Lamentablemente hemos perdido gran parte de dicho proceso y únicamente nos han quedado 4 manuscritos testigos de su definición material última<sup>11</sup>.

---

5. En total contamos con 28 composiciones en las que aparecen miembros de la familia real. Este hecho, tal y como fue destacado por Evelyn Procter, no tiene parangón en otras colecciones poéticas, y merece por lo tanto ser mencionado. PROCTER 1951, p. 33.

6. Como ya indicó Joseph O’Callagan, las *CSM* no sólo se refieren a hechos históricos, sino que deben ser interpretadas como documento biográfico del monarca, ya que a través de los poemas no sólo accedemos a los datos cronológicos, sino a la propia mentalidad de don Alfonso y a su forma de enfrentarse a múltiples acciones a lo largo de su reinado. O’CALLAGHAN 1998; especialmente interesante el capítulo en el que se trata “The idea of the kingship” utilizando como ejemplo la conocida cantiga 321, en la que el rey define como *neicedade* la atribución de poder curativo a los monarcas, y manifestando por lo tanto una crítica velada a sus iguales franceses; pp. 76-83.

7. Como punto de partida para el análisis de la estructura compositiva del cancionero alfonsí tenemos que partir de los trabajos de Filgueira, Mettmann y Montoya, a los que se sumarán posteriormente otros planteamientos que expondremos en las notas de este trabajo. FILGUEIRA 1979 (2); MONTOYA 1999; *Cantigas* 1986-1989.

8. Sobre el lenguaje compositivo de las imágenes de las *Cantigas* se han realizado estudios en un doble sentido, por un lado aquellos aspectos vinculados a la composición pictórica, tema trabajado principalmente por M<sup>a</sup> Victoria Chico, y por otra parte toda la problemática sobre las fuentes utilizadas y la influencia de otros repertorios de imágenes, destacando los trabajos ya clásicos de Gonzalo Menéndez Pidal, Ana Domínguez y en los últimos años Rocío Sánchez Ameijeiras y Francisco Prado Vilar. Remito a la bibliografía específica de estos autores así como a los estudios de los profesores Chico Picaza, Sánchez Ameijeiras y Prado Vilar en este volumen.

9. SCHAFFER 1990-1991, 1999 y 2000.

10. PARKINSON 2000 (3) y 2007.

11. En relación a los manuscritos no conservados o de los que hemos perdido su relación directa con las *CSM* deberíamos hacer una breve referencia al *Cancioneiro de Ajuda*, datado a finales del siglo XIII, que tal vez pudo tener relación con el proyecto alfonsí. Este manuscrito fue copiado en dos ejemplares en el siglo XVI, el *Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa* (cod. 10991), conocido como *Colocci-Brancuti* por formar parte de la biblioteca de este humanista italiano y el *Cancioneiro de la Vaticana*, Ms. Vat.lat. 4803. Otro documento interesante es el bifolio que se encuentra en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, Ms. 979, conocido como el “pergamino Vindel” en honor al librero madrileño que lo dio a conocer. Para más información véase *Cantigas* 1889, pp. 7-20; FIDALGO 2003 (1), pp. 31-32.



Fig. 1.  
*Códice de Toledo.*  
 Ms. 10.069, BNE,  
 ff. 27v-28r.

## LOS MANUSCRITOS DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA<sup>12</sup>

El primer manuscrito que debemos mencionar es el llamado *Códice de Toledo* (To, Ms. 10.069, BNE; fig. 1)<sup>13</sup>. Éste es el registro material que nos ha transmitido la primera compilación de 100 poemas del cancionero alfonsí, precedidos por el prólogo y la intitulación, dos piezas fundamentales de la composición en la que se justifica la obra y se presenta al rey en calidad de autor y promotor de la misma. Todo ello se cierra con una interesante oración personal del monarca, la *Pitiçon*, planteada a modo de colofón de la obra<sup>14</sup>. A continuación se añaden las cinco fiestas de Santa María, cinco cantigas dedicadas a Jesucristo, y dieciséis cantigas más de milagros y loor. La estructura del manuscrito responde a un sencillo orden basado en 2 grandes bloques de 50 cantigas, en los que ya está reflejada la diferenciación entre cantigas narrativas y cantigas de loor. Se trata de un ejemplar sencillo desde un punto de vista de factura material, carente de repertorio icónico, y únicamente enriquecido por sus iniciales con decoración de filigrana.

Este primer ensayo compilatorio responde fundamentalmente a un ejercicio de carácter devocional, la materialización de un libro de cantares a la Virgen de uso personal del monarca, en el que expresa su fe de manera íntima y cercana.

12. Tal y como queda especificado en el título de este trabajo, pretendo ofrecer al lector un estado de la cuestión de los manuscritos de las *CSM*, aportando todos aquellos aspectos novedosos que se han incorporado a la investigación de este tema en los últimos años. No obstante es imprescindible citar como punto de partida los trabajos de Gonzalo Menéndez Pidal. MÉNENDEZ PIDAL 1951 (reed. 2003), 1962 y 1986.

13. Edición facsimilar: *Cantigas* 2003. Para la edición del texto véase *Cantigas* 2010, a cargo de Martha Schaffer.

14. METTMANN 1987 (1); MONTROYA 1999, p. 25.

Por la referencia a la conquista de Jerez, de Medina o Alcalá, debemos suponer que el texto original al que To sigue no pudo materializarse como tal hasta pasado el año 1264, fecha en la que estas plazas fueron conquistadas definitivamente<sup>15</sup>. Y ya en 1269 el cancionero alfonsí debía haberse difundido, según Jesús Montoya, por el conocimiento que de este tema demuestra el trovador Cerverí de Girona, que en ese año visitaba la corte castellana<sup>16</sup>.

Este manuscrito ha sido uno de los más estudiados al pensarse que pudiera ser el borrador original de las *Cantigas*, y que incluso el propio rey hubiera realizado correcciones de su puño y letra en él, como mantenía poéticamente el Padre Burriel<sup>17</sup>. Posteriormente se ha contemplado como una copia tardía del ejemplar perdido en el que se recopilaron los 100 primeros poemas<sup>18</sup>, pero en estos últimos años el interés por este códice ha retomado fuerza, tanto desde un punto de vista textual como musicológico, y estudios recientes plantean de nuevo que dicho ejemplar sea el más antiguo de los conservados, estableciendo su cronología entre 1270-1280<sup>19</sup>. Como ya he expresado en otro lugar, no dudo que los aspectos filológicos o musicales que se analizan puedan corresponderse con la cronología propuesta, pero un examen codicológico comparativo, así como cuestiones de índole paleográfica, hacen pensar en una ejecución posterior que deberíamos situar a finales del siglo XIII o incluso en el siglo XIV<sup>20</sup>. No obstante la problemática sobre este manuscrito aún continúa abierta, y hasta no contar con un sólido repertorio de manuscritos castellanos del siglo XIII resulta complicada una afirmación tajante. Esperemos que los trabajos en curso<sup>21</sup> puedan aportar una mayor luz para determinar con firmeza su realización en el marco del escritorio regio o por el contrario una cronología tardía, opción por la que me inclino por el momento.

Esas 100 primeras cantigas de To fueron reorganizadas<sup>22</sup> en una fase posterior en la que se decidió ampliar el número de poemas y materializar el proyecto en manuscritos de cuidada factura y ricamente iluminados, dándole un gran protagonismo al programa icónico. El primero de ellos es el que conocemos con el nombre de *Códice Rico* (T, Ms. T-I-1, RBME; fig. 2). En este libro

---

15. MONTOYA 1987, pp. 367-386; 1999, pp. 26-27.

16. MONTOYA 1999, pp. 26-29.

17. BURRIEL 1758, p. 72.

18. Ya Higinio Anglés en su estudio sobre *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio* plantea que este manuscrito es el más imperfecto de los conservados, a pesar de haber sido considerado desde fecha muy temprana por Palomares y Burriel como el más antiguo y venerable. ANGLÈS 1943, T.II, p. 24; MONTOYA 1999, pp. 25-26.

19. FERREIRA 1994, pp. 58-98; p. 97: "We may then conclude that *TO* is a nearly contemporary copy of the first book of the *Cantigas de Santa María*, of c. 1270, expanded with three appendices. While representing the first stages of the Alfonsine collection both for the text and the music of the *Cantigas*, *TO* probably dates from the time of the first expansion of the collection, i. e. between 1270 and 1280 at the latest; it should therefore be considered its oldest surviving source".

20. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2008-2009, pp. 323-348.

21. Actualmente Sarah Johnson está realizando su tesis doctoral sobre cuestiones musicológicas de To: *The Cantigas de Santa María as Song and as Book: Melodic and Source Studies*, Faculty of Music, University of Cambridge.

22. La reorganización de los poemas de To de cara a la realización de los *Códices de las Historias* en función de su planteamiento icónico ha sido tratada por PARKINSON 1987-1988, pp. 91-97; SCHAFFER 2000, pp. 186-213; WULSTAN 2000, pp. 154-185.



Fig. 2: CSM, cantiga XCI, Ms. T-I-1, RBME, ff. 132v-133r.

se materializó la 2ª fase del proyecto, la ampliación a 200 cantigas, incorporándose la narración visual a los poemas y a la música. El texto de nuevo comienza con el prólogo y la imprescindible intitulación, y a continuación se suceden las 200 cantigas, tal y como especifica el índice, aunque lamentablemente el texto ha quedado interrumpido en la cantiga CXCV<sup>23</sup>.

Cada cantiga, narrativa y de loor, tiene su contrapartida visual de la narración, ya que los poemas se vieron enriquecidos por un folio iluminado, dividido en 6 viñetas, en los que se desarrolla su contenido en imágenes<sup>24</sup>. Pero la reorganización de los poemas de To se realizaría en función de un nuevo elemento que iba a determinar la disposición texto-imagen del nuevo manuscrito: la incorporación de las cantigas quinales dentro de la secuencia de las narrativas. Estos poemas situados en los múltiplos de 5 tenían una mayor extensión, resultando un texto de mayores dimensiones que el resto de las cantigas narrativas, y duplicando su registro visual al disponer de 2 folios iluminados para narrar en imágenes el milagro<sup>25</sup>. El hecho de establecer este nuevo

23. En el estudio paleográfico se especificará el contenido textual del manuscrito.

24. Esta disposición tan sólo se ve alterada en la cantiga I cuya división se ha realizado en 8 registros en función del contenido del poema.

25. Como veremos en el estudio codicológico esta circunstancia es fundamental para la organización del manuscrito y el orden y disposición de las cantigas.

criterio de ordenación no parece aleatorio ni carente de significado, ya que como hizo notar Elvira Fidalgo<sup>26</sup>, los números 5 y 10 estaban directamente relacionados con el culto mariano.

En un momento dado se decidió aumentar el proyecto incorporando 200 cantigas nuevas, sumando un total de 400. Dicha ampliación y 3ª fase del proyecto se vería reflejada en un doble registro material: la continuación del *Códice Rico* en un segundo volumen que perpetuara su misma estructura, el llamado *Códice de Florencia* (F, Ms. B.R.20, BNCF); y por otro lado un manuscrito diferente que incorporase el conjunto de los poemas, el conocido como *Códice de los Músicos* (E, Ms. b-I-2, RBME). Este doble registro material no debe ser entendido única y exclusivamente como un proceso evolutivo del cancionero alfonsí, sino desde un punto de vista funcional ya que ambos manuscritos se realizaron para atender diferentes necesidades.

El *Códice de Florencia*<sup>27</sup> recoge dos centenares de nuevas cantigas, y continúa la estructura del *Códice Rico*, convirtiéndose de esta manera en dos volúmenes de un mismo proyecto, el bautizado por Gonzalo Menéndez Pidal<sup>28</sup> como *Códice de las Historias*. No obstante no debemos olvidar que en un principio el *Códice Rico* había nacido como una unidad libraria independiente, y por lo tanto responde a una lógica interna concreta. Igualmente, aunque F perpetúe la estructura narrativa – icónica planteada para T, presenta una serie de particularidades que deben ser entendidas como fruto de un proceso de trabajo diferente, y con una serie de elementos de análisis propios, por lo que me inclino por presentarlos como 2 manuscritos independientes aunque formen parte de un proyecto unitario, ya que éste fue planteado a posteriori.

La muerte del rey impidió que este segundo volumen fuera terminado, por lo que muchos de sus poemas, su notación musical o sus imágenes no se finalizaron. Esta circunstancia le ha otorgado un especial valor desde un punto de vista técnico ya que ha servido como modelo descriptivo de la técnica pictórica aplicada en el manuscrito, y por extensión a otros manuscritos elaborados en el escritorio regio. Igualmente los diferentes intentos de finalización a los que el libro se vio sometido han aportado valiosa información sobre la proyección del cancionero en reinados posteriores, así como de la fortuna del ejemplar hasta la actualidad<sup>29</sup>.

En ambos manuscritos, T y F, el repertorio icónico adquiere un papel de máximo protagonismo, convirtiéndose en una unidad autónoma que no sólo complementa el texto escrito, sino que puede ser leída de forma independiente. La factura de estos códices alcanza cotas de exquisitez difícilmente comparables, quedando perfectamente articuladas en sus páginas poesía, música y pintura. Estos

---

26. “[...] pon de manifesto a simboloxía do número cinco cando se refire á Virxe, número mariano por excelencia: cinco son as letras que trazan o nome de María; cinco as decenas do rosario; cinco as súas festas; cinco os misterios gozosos; cinco dolorosos, e cinco gloriosos”. FIDALGO 2002, p. 132. Previamente los trabajos de Martha Schaffer habían insistido en las “rosary-like series” como fundamentales en la organización del manuscrito. SCHAFFER 1990-1991, p. 80.

27. Sobre el *Códice de Florencia* véase GARCÍA SOLALINDE 1918; AITA 1919 y 1921; GARCÍA CUADRADO 1993; CHICO 1991.

28. MENÉNDEZ PIDAL 1962, pp. 25-51.

29. Interesantes las aportaciones de Rocío Sánchez sobre el significado de la terminación de las imágenes de algunas cantigas SÁNCHEZ AMEIJERAS 2002 (3). Para la fortuna del manuscrito FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2005 (1) y 2008-2009.

manuscritos sin lugar a dudas fueron concebidos como libros de uso personal del monarca y los miembros de Palacio, por lo tanto deben ser entendidos en su dimensión plenamente cortesana, y como parte del patrimonio librario de la Corona. Este hecho los convierte igualmente en piezas de representación, en las que queda codificado el proyecto alfonsí a modo de archivo testimonial de las acciones del monarca, que se presenta ante las generaciones venideras como el rey protegido de Santa María.

El *Códice de los Músicos* es el único que incorpora la totalidad de los poemas realizados. Además del prólogo y la intitulación, presenta las 400 cantigas, (de las que se repiten 7<sup>30</sup>), la *Pitiçon*, y las 12 fiestas de la Virgen, dos de las cuales son repeticiones a su vez de cantigas de loor<sup>31</sup>. En este ejemplar se transforma el planteamiento de su estructura con respecto a los *Códices de las Historias*, ya que su repertorio icónico quedó reducido exclusivamente al prólogo y a las cantigas decenales, en las que las conocidas imágenes de músicos dan paso al texto del poema, pero quedando totalmente ajenas a la secuencia narrativa del mismo (fig. 3).

Este manuscrito ha sido interpretado habitualmente como la culminación del proyecto regio, conocido también como el *Códice Princeps*, en el que se recopiló todo el material con el que se había trabajado durante décadas, y por lo tanto el manuscrito más completo desde un punto de vista literario y musical<sup>32</sup>. No obstante los trabajos de Martha Schaffer, David Wulstan, Stephen Parkinson y Manuel P. Ferreira, han abierto nuevas líneas de investigación sobre el código evidenciando la complejidad de su estudio y las diferentes perspectivas de análisis<sup>33</sup>. Estos autores coinciden en la interpretación de que dicha copia no debe ser entendida como la culminación del proyecto, sino como un manuscrito que asegurase la perduración del cancionero completo, posiblemente motivado por la lentitud con la que se avanzaba en F. Este hecho explicaría que fuese realizado con cierta premura y que se introdujeran ciertos errores de copia y repeticiones de poemas.

A esta hipótesis que ha cobrado una especial relevancia en los últimos estudios sobre los manuscritos de las *Cantigas*, quisiera añadir, como ya he planteado con anterioridad<sup>34</sup>, la posibilidad de que E, además de servir como contenedor de la totalidad de los poemas realizados, también se definiera con un objetivo distinto, para cumplir una función diferente a la de los *Códices de las Historias*, y por lo tanto en un marco que no fuese estrictamente el de la corte. Dada la cronología que le podemos aplicar al manuscrito, que tuvo ser comenzado hacia 1282, así como su destino y su propia definición material, considero una hipótesis plausible que desde el origen de su planteamiento estuviera vinculado al proyecto de la Capilla Real hispalense. Como tantas veces se ha mencionado, el propio rey expresó en su testamento el deseo de que “los libros de los Cantares de Miraglos e de Loor de Sancta Maria sean todos en aquella iglesia ó el nuestro cuerpo fuere

---

30. Las repeticiones del material del *Códice de los Músicos* han sido explicadas en los trabajos del profesor Parkinson por el uso de borradores en los que las cantigas estarían escritas en folios independientes, los famosos *rotuli*, y no en ejemplares en formato libro. PARKINSON 2007.

31. METTMANN 1987 (1), p. 355.

32. FIDALGO 2002, pp. 51-58.

33. SCHAFFER 1990-1991, 1999, 2000; WULSTAN 2000; PARKINSON 2007; FERREIRA 2009.

34. Formulé por primera vez esta hipótesis en el artículo en el que analizo la fortuna de los manuscritos de las *Cantigas*. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2008-2009.

Esta e de loor te sancta m.



**B**aldito seia quen  
 non loara .aque en si rodas  
 bondades a. **B**aldito seia  
 o que non loar . a que de  
 bondades non oune par .  
 non auera mentro muto du  
 tar . tes non fes outra tal ne faa .

**B**aldito seia o q̄ nō loara.  
 Bécito seia sempz o loador  
 te tan nobre tā orrada senoz  
 te que naceu to ome saluad  
 ca pois qualardato lle sera.  
**B**écito seia o que loara.  
 Maldito seia qm nō disser te  
 daquela enque n̄ falece te  
 de q̄ntra bondade a ps coue  
 7 esto ia mai nōlle falua  
**B**aldito seia q̄ non loara.  
 Bécita seia quen sepe furr  
 a madre de tes iugen se salu  
 ca pois deite muto se parir  
 anto seu fiuo o p̄fetaa.  
**B**écito seia o que loara.  
 Maldito seia que te n̄ disser  
 da mellor das boas 7 n̄ q̄f  
 auer seu amor en q̄nto poder  
 ca por a quest o de tes auera.  
**B**aldito seia qm non loara.  
 Bécito seia o que gran praç.  
 a de loar tal senoz q̄ auer  
 nos fez amor de tes 7 onoe  
 ela que por nos roa rogara.  
**B**écito seia o que loara.

omo ds pres uingança dū iograr  
 en guimanes por que deoflata  
 sai os . u sja rogando os dados .

**C**antante  
 en munta

Fig. 3: CSM, cantiga decenal, Ms. b-I-2, RBME, f. 260r.

enterrado, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta María e de Nuestro Sennor”<sup>35</sup>. Pero de todos los ejemplares de las *CSM* éste fue el único que quedó depositado en la Capilla Real, ya que los *Códices de las Historias* quedaron incorporados al patrimonio librario de la Corona, y por lo tanto en el entorno de la Corte<sup>36</sup>. Además, el hecho de que en el *Códice de los Músicos* se le otorgue una especial relevancia a los aspectos musicales, y que su repertorio icónico se haya concebido acorde a la dimensión musical del libro, respondería perfectamente a la misión enunciada por el rey de que las *Cantigas* fueran cantadas en la Capilla Real durante las fiestas de Santa María<sup>37</sup>.

Esta interconexión de diferentes aspectos que atañen a la definición de E y su destino y función posterior, sugieren por lo tanto la posibilidad de que el manuscrito fuese planteado no sólo como recopilador de todo el material poético trabajado, sino como pieza de “uso litúrgico”, entendida como texto que fuera utilizado en las festividades señaladas en el marco de la capilla regia hispalense<sup>38</sup>. Esto explicaría igualmente la adición de los poemas de las 12 fiestas de la Virgen, piezas que podían ser interpretadas en el marco de las celebraciones marianas, y que en origen posiblemente no habrían ocupado el lugar que ocupan en el manuscrito, o tal vez ni siquiera estuviera prevista su incorporación. La premura con la que tuvo que finalizarse el código explicaría los cambios significativos que podemos apreciar en su estructura<sup>39</sup>.

Una vez presentados los ejemplares que han llegado hasta nosotros quisiera completar nuestro estado de la cuestión analizando algunos de los aspectos fundamentales en la génesis del cancionero alfonsí, e incorporando algunos nuevos matices para su reflexión: el problema de la autoría, el método de trabajo, el lugar en el que se llevó a cabo la realización de los manuscritos y la cronología de los mismos.

## EL *SCRIPTORIUM* INTELECTUAL: AUTORÍA - AUTORÍAS

“el rey faze un libro, non por quel escriua con sus manos, mas por que compone las razones del, e las emienda et yegua, e enderesça, e muestra la manera de como se deuen fazer, e desi escriue las qui el manda, pero dezimos por esta razon que el rey faze el libro. Otrossi quando dezimos: el rey faze un palacio o alguna obra, non es dicho por quello el fiziesse con sus manos, mas por quel mando fazer e dio las cosas que fueron mester pora ello; e qui esto cumple aquel a nombre que faze la obra, e nos assi ueo que usamos delo dezir”<sup>40</sup>.

35. GONZÁLEZ JIMÉNEZ 1991, p. 560.

36. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2005 (1); 2008-2009.

37. Jesús Montoya ya anunciaba sagazmente la necesidad de ver ambos ejemplares como el resultado de usos distintos, aunque él pensaba en E como un manuscrito realizado para la Capilla del Rey, entiendo por lo tanto una capilla palatina, sin aportar mayor información al respecto. MONTROYA 1999, p. 63 (reedición de un artículo de 1993).

38. Le debemos principalmente a Teresa Laguna y Alfredo Morales el estudio de la Capilla Real sevillana; LAGUNA PAÚL 1998, 2001 (1) y 2009; MORALES 1979. Para el diseño de los sepulcros y el tabernáculo de la Virgen véase MARTÍNEZ DE AGUIRRE 1995; SANZ SERRANO 1998.

39. Actualmente estoy trabajando en un estudio comparativo de la estructura de los 4 manuscritos en los que ampliaré esta información. Los resultados se presentarán en las VIII Semanas de Estudios Alfonsíes.

40. *General Estoria*, parte I, libro 16, capítulo 14, texto del Ms. 816, BNE f. 215r; GARCÍA SOLALINDE 1930, p. 286.

Aún hoy es necesario recurrir a este famoso pasaje si se quiere hacer algún comentario acerca de la tantas veces citada, y cuestionada, autoría del rey, desde que García Solalinde lo identificara y lo publicara en su ya clásico artículo<sup>41</sup>. Tal y como nos transmite este texto de la *General Estoria*, don Alfonso ejerció el papel de “autor genérico” desde su posición de mecenas, interpretado dicho término con la cautela apropiada para el momento al que nos estamos refiriendo. Y aunque nadie plantee actualmente una autoría activa para todas aquellas obras que están vinculadas al *scriptorium* alfonsí, no debemos menospreciar la importancia de sus acciones en este sentido, ya que sin este interés personal jamás se hubiera logrado realizar un patrimonio escrito de la riqueza y magnitud que nos ha legado el reinado de Alfonso X. El rey funcionó como aglutinante de un proyecto cultural que pretendía abarcar todos los campos del conocimiento, basado en un proceso compilatorio complejo en el que intervinieron múltiples agentes, entre los que se contó en ocasiones el propio monarca, cuya participación en la redacción de algunos prólogos<sup>42</sup>, su interés directo por determinados temas, o su participación activa en la selección de contenidos, no puede ser discutida.

Por lo que respecta a la autoría de las *Cantigas* siempre se ha especulado con una mayor intervención del monarca en la redacción de esta obra<sup>43</sup>, si bien es cierto no contamos con ningún dato documental que corrobore este hecho, aunque la mayor parte de la crítica le atribuye a don Alfonso la autoría de algunos poemas. Los estudios recientes consideran que la obra se debe a la acción de varios trovadores, entre los que se encontraría el propio rey, dando mayor o menor énfasis a la participación activa del monarca. Tanto Joseph Snow como Valeria Bertolucci<sup>44</sup> consideran que la autoría poética de don Alfonso fue protagonista, mientras que Walter Mettmann contempla que la mayor parte de la obra fue llevada a cabo, o compilada, por un único poeta, con intervenciones puntuales de otras manos, entre los que de forma muy esporádica se encontraría el propio rey<sup>45</sup>. Ese poeta destacado que según Mettmann asumió la principal responsabilidad del cancionero sería Arias Nunes<sup>46</sup>, planteamiento que por otra parte no ha sido unánimemente acogido.

Al nombre del poeta de origen gallego, si considerásemos como válida la participación de Arias Nunes, deberíamos añadir la figura de fray Juan Gil de Zamora, quien ha sido interpretado en múltiples ocasiones como engranaje de excepción en la elaboración de las *Cantigas*, especialmente en aquellas de loor, resultando innegable la relación existente entre las *CSM* y el *Liber Mariae* del franciscano.

---

41. GARCÍA SOLALINDE 1915.

42. LAPESA 1985; CANO 1989-1990; CÁRDENAS 1992; MARTIN 1992.

43. Filgueira considera que “la labor directa del monarca es también intensa, a juzgar por la unidad estilística”, FILGUEIRA 1979 (2), p. 39. Véase también MONTROYA 1979 y 1999.

44. SNOW 1979, 1984, 1990, 1994, 1999 (1), 1999 (2) y 2008-2009; BERTOLUCCI 1984, 1985, 2000 y 2008-2009.

45. Mettmann considera que “la aportación efectiva de Alfonso se reduciría a unos diez poemas que se destacan netamente de los demás por los temas y el estilo”, aunque probablemente hubiera sido aconsejado por algún poeta “profesional”. METTMANN 1987 (1), p. 365.

46. METTMANN 1971, pp. 8-10 y 1987, p. 365. Junto a las cuestiones de índole lingüística en las que se basa, aporta una cuestión material que considera aval de este planteamiento: en el *Códice de los Músicos*, aparece anotado en escritura coetánea el nombre de Arias Nunes. No obstante este dato sigue sin ser concluyente para muchos estudiosos del texto por lo que la cuestión de la autoría de las *Cantigas* vinculada con Arias Nunes continúa abierta.

Retomando la problemática concreta del rey interpretado como autor de las *Cantigas*, en este caso el programa icónico resulta mucho más expresivo que los datos proporcionados por el texto. La representación del rey como trovador de Santa María fue acertadamente estudiada por Ana Domínguez<sup>47</sup>, y han sido muchos los comentarios que se han llevado a cabo sobre la presencia de don Alfonso en las imágenes de apertura de las *Cantigas* en las que el monarca aparece directamente vinculado con la problemática de la autoría<sup>48</sup>. No obstante quisiera incidir en un aspecto que creo no ha sido suficientemente postulado y que contribuye a perfilar la participación del monarca en sus composiciones poéticas.

#### *EL REY EN LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA. IMÁGENES DEL REY AUTOR*<sup>49</sup>

Como hemos visto, las *CSM* posiblemente sea la obra en la que el monarca tuvo una mayor implicación personal y en la que pudo contribuir directamente desde un punto de vista de autoría. Esta visión de promotor y coordinador de la obra, pero también de autor, queda perfectamente establecida a través del material escritorio que aparece en las imágenes de apertura<sup>50</sup> de los manuscritos, ya que éste cambia en función de la fase de la producción libraria que se está representando.

En la primera imagen del *Códice Rico*, f. 4v (fig. 4), el rey, sentado en su escaño, exhibe un gran pliego, de pergamino, tal vez de papel, el cual muestra a un grupo de personajes sentados a la turca a su alrededor, como es tradicional en los códices alfonsíes. Dos de ellos están destacados con ricas vestiduras, posiblemente pertenecientes a la nobleza, dos laicos vestidos con sencillez, y dos hombres con el característico “capiello” con forma de boina utilizado por los clérigos de alta jerarquía, pero también asociado a la vestimenta doctoral, tal y como nos muestran múltiples escenas de las *Cantigas*<sup>51</sup>. Éstos a su vez sostienen rollos desplegados en sus manos. En el pliego del rey se lee perfectamente el inicio del prólogo que comienza debajo de la viñeta, “Porque trobar e cousa en que jaz entendimento”, mientras que los del resto están en blanco, por lo tanto la imagen está íntimamente relacionada con el texto, no pudiéndose analizar como una representación de tipo genérico, sino que hace mención explícita al poema al que acompaña.

---

47. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1982.

48. Una aproximación a esta problemática fue tratada de forma pionera por Ana Domínguez. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1976 (2); Véase también MENÉNDEZ PIDAL 1986, pp. 45-47; CÓMEZ RAMOS 1987, pp. 40-42; CORTI 1994, pp. 39-44; NÚÑEZ 1993 (2), pp. 481-486; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010 (2).

49. Estas reflexiones forman parte de las conclusiones de mi Trabajo de Investigación *La imagen en el scriptorium alfonsí: hacia un nuevo lenguaje visual*, defendido en el año 2004 así como del capítulo de mi tesis doctoral defendida en marzo del 2010 dedicado a la imagen regia. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010 (1).

50. Habitualmente se habla de estas miniaturas como “imágenes de presentación”, lo que puede dar lugar a una percepción equivocada de su contenido, ya que no se trata de imágenes en las que se entrega el libro terminado. Tampoco son retratos de autor en sentido estricto, por lo que he optado por utilizar la expresión “imagen de apertura” con carácter genérico, para todas las imágenes en las que aparece el monarca al inicio de sus manuscritos. Véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010 (1) y 2010 (2).

51. MENÉNDEZ PIDAL 1986, pp. 83-84.



Fig. 4.  
Imagen de apertura – retrato de autor.  
CSM, prólogo, Ms. T-I-1, RBME, f. 4v.

Como es sabido este tipo de material, los pliegos o rollos, se utilizaba para realizar borradores de obras que posteriormente eran trasladadas a formato códice para su redacción final. En las tres imágenes de las *Cantigas* aparece ese tipo de pliego, ahora bien, si en la imagen del prólogo analizada lo tienen el rey y sus colaboradores, en las otras dos, f. 5r del *Códice Rico* (fig. 5) y f. 29r del *Códice de los Músicos* (fig. 6), sólo lo tienen los escribas sentados que están recogiendo los comentarios del rey.

En el f. 5r del *Códice Rico* la escena ocupa todo el ancho de la caja de pautado, mucho más desarrollada que la anterior, tiene lugar también bajo una arquería gótica, pero de mayores proporciones, cinco vanos en lugar de tres, y una mayor complejidad compositiva. El arco central de mayor altura y luz está ricamente decorado con un tejido bordado que se anuda a los fustes de las columnas, marcando un espacio distinguido en el que se ubica la figura regia. Entre los arcos destacan los contrafuertes y tejados del exterior, ya que la imagen está interpretada como si se hubiera realizado una sección transversal en el edificio que permitiera observar el interior del mismo. La arquería descansa sobre finas columnas con capiteles vegetales perfectamente definidos, y el espacio está compartimentado con cortinajes colgados de alcándaras<sup>52</sup>. El rey está consultando un libro abierto sobre un atril cubierto por un rico tejido, mientras se dirige a un escriba sentado en el

52. “Las alcándaras eran pértigas que se fijaban horizontalmente de columna a columna, o de poste a poste, sobre las que en el siglo XIII seguían echando las ropas o tenían atadas las aves de cetrería. Sustancialmente eran y se disponían lo mismo que las barras de cortina, y servían también para colgar la matanza, según nos dice el *Libro de Alexandre*”. MÉNENDEZ PIDAL 1986, p. 119.



Fig. 5. Imagen de apertura – retrato de autor; el rey rodeado de sus colaboradores. *CSM*, prólogo, Ms. T-I-1, RBME, f. 5r.

suelo a su izquierda. El escriba, con el cálamo en la mano derecha, le escucha atentamente antes de continuar tomando notas sobre el pliego que sostiene entre sus manos. Detrás de él un grupo de cantores, todos tonsurados, ensayan las melodías. A la derecha del rey otro copista, también clérigo, toma nota en un pliego en el que parece que ha trazado un pentagrama con líneas rojas. A su espalda un grupo de músicos afinan sus instrumentos, los tres laicos. Llama especialmente la atención que ésta sea la única imagen de apertura que conservamos en la que el rey aparece sólo, sin ningún otro miembro de la Corte, únicamente acompañado de aquellos que intervienen en la elaboración del manuscrito, como si estuviésemos asistiendo a una sesión de trabajo del mismo, en la que el rey quisiera ser representado en calidad de autor. Si la comparamos con la conocida imagen de la *Biblia de San Luis*, f. 8r, Ms. M 240, PML<sup>53</sup>, la diferencia de roles e intenciones de los personajes representados resulta evidente (fig. 7)<sup>54</sup>. Además esta imagen no se encontraba al principio de la obra, sino al final de la misma, quedando por lo tanto desvinculada de la elaboración material del libro. En la parte superior una pareja preside la imagen, interpretados tradicionalmente como Blanca de Castilla y su hijo, el rey Luis IX, que sería conocido en muy poco tiempo como San Luis. Ella parece dirigirse al joven monarca, hecho que ha sido interpretado como el acto de dedicación del libro ya finalizado, por lo que la reina actuaría como comitente de la obra y el rey como beneficiario de la misma. Como vemos estos personajes están representados en un plano distinto, en un registro superior, como promotores de la obra, pero en ningún momento existe una interconexión entre la labor de patronazgo y la producción del libro. Ésta queda representada en la parte inferior a través de la figura del clérigo que tiene un libro en su pupitre y dicta e indica al copista que está ejecutando la obra. El mismo papel que desempeña don Alfonso en la imagen del

53. 8 folios fueron desgajados del ejemplar toledano y se encuentran en la actualidad depositados en los fondos de la Pierpont Morgan Library de Nueva York.

54. GONZÁLEZ RUIZ, 2004. Volumen de estudio del facsimil del manuscrito de la Catedral de Toledo.

Fig. 6.  
 Imagen de apertura;  
 escena cortesana,  
 interpretación de una  
 cantiga. CSM, prólogo,  
 Ms. b-I-2, RBME, f. 29r.



*Códice Rico* dictando e indicando a los copistas sentados junto a él. El rey castellano en este caso encarna en su persona la figura del comitente, del benefactor y del autor de la obra.

Curiosamente el único ejemplo que conozco que podría resultar más cercano desde un punto de vista compositivo para la parte central de esta imagen del *Códice Rico* fue comisionado por San Luis. Me refiero a la Biblia de la Biblioteca del Arsenal, Ms. 5211, en la que un retrato de Salomón como autor del *Libro de los Proverbios* actúa a modo de imagen de apertura del libro (fig. 8). Esta magnífica pieza datada en la segunda mitad del siglo XIII es producto de la fusión de esquemas bizantinos y motivos propios de las Biblias moralizadas<sup>55</sup>. En la escena se sitúa al rey Salomón, coronado, con un libro en sus manos, girando su cabeza hacia una figura alada que representa la *Haghia Sophia*, heredera de la figura inspiradora de las musas en la tradición grecolatina. Al otro lado del rey, un joven está sentado también con un libro en sus manos contemplando la escena, figura que ha sido identificada por Buchtal y Weiss como un préstamo iconográfico directo de las Biblias moralizadas<sup>56</sup>. Toda la escena tiene lugar bajo una arquería con cortinajes atados a los fustes de las columnas, muy similar a la imagen alfonsí, y en la parte superior, flanqueando un remate arquitectónico, las figuras de Cristo y la Virgen son testigos de la escena.

Como vemos, la representación de Salomón como autor era un tema conocido y presente en los repertorios iconográficos del momento, por lo que la representación de don Alfonso siguiendo ese modelo estaría por lo tanto plenamente justificada y respondería a una intención evidente: la relación inmediata entre ambos soberanos. Dicha relación se plantea en reiteradas ocasiones en los manuscritos alfonsíes; especialmente significativo a tal efecto es el prólogo del *Libro de las cruces* en el que se cita a don Alfonso como “nuevo Salomón”, por lo que es probable que su destacada representación en los manuscritos de las *Cantigas* estuviera en función de esa imagen del rey autor a emulando a la figura de Salomón<sup>57</sup>. No obstante al margen de la referencia concreta a dicho retrato,

55. “Works in the style of the Moralized Bibles were brought to the East by the Franciscan William of Rubrouck, who served as an envoy of Louis IX to the Mongols. The Arsenal Bible is only one of a number of works produced in the second half of the thirteenth century in the East that reflect awareness of compositions in the Moralized Bibles”. *Byzantium* 2004, p. 462.

56. BUCHTAL 1957, pp. 63–65; WEISS 1998, pp. 123–25, 141–45.

57. Ana Domínguez planteó acertadamente esta relación DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1985.



Fig. 7.  
Imagen de presentación,  
*Biblia de San Luis*, Ms.  
M 240, PML, f. 8r.

Fig. 8.  
Retrato de Salomón  
como autor del *Libro de  
los Proverbios*, *Biblia*,  
Ms. 5211, BA f. 307r.

que por otra parte no era ajeno a la tradición iconográfica anterior, la implicación del monarca en el proceso creativo y la producción material del libro, sigue planteándose como un caso excepcional y único en el entorno occidental.

En el *Códice de los Músicos* vemos una escena de composición similar, el rey como siempre en el centro está consultando un libro abierto, y en este caso se dirige a sus súbditos con su característico gesto. Dos grupos sentados en el suelo flanquean el trono, a su derecha un grupo integrado por miembros de la nobleza, distinguidos por sus ropajes, escuchando atentamente. Detrás de ellos tres músicos. A la izquierda del rey, otro grupo, en esta ocasión clérigos, como delatan sus tonsuras, reciben los comentarios del monarca. Uno de ellos sujeta un libro abierto en sus manos, y otro se dispone a escribir con su cálamo sobre un rollo desplegado. En este caso los clérigos también visten ricos ropajes con botones de oro y bordados, y junto a ellos, de nuevo un grupo de músicos. Esta escena, aunque está directamente relacionada con la anterior, por el contrario no nos transmite la idea de que estemos asistiendo a un momento de elaboración del cancionero, sino más bien a una escena cortesana en la que se están interpretando las *Cantigas*, y el escribano parece recoger acta de lo que ocurre, de forma muy similar a lo que vemos en la imagen de la IV parte de la *General Estoria* (fig. 9).

En la escena del *Códice de los Músicos*, aunque mantiene la escenografía arquitectónica habitual, no aparece el elemento de los cortinajes, tan vinculados a un entorno de carácter privado; presenta el fondo con motivos geométricos alternando rosa y azul, y aunque comparten elementos compositivos comunes es evidente que las imágenes de ambos manuscritos, T y E, han sido ejecutadas por diferentes iluminadores. No obstante esta mano posiblemente pueda relacionarse con otro de los maestros que trabajan en el *Códice Rico*.

Si en la primera imagen analizada el rey portaba un rollo, por el contrario en las otras dos está consultando un libro abierto, el característico formato *codex* y se dirige a sus súbditos señalándoles con una



Fig. 9: imagen de apertura; IV parte de la *General Estoria*, Ms. 539 Urb. Lat, BAV, f. 2v (registro superior).

mano al mismo tiempo que señala el libro con la otra. Este gesto, proveniente de la oratoria antigua, se utilizó para indicar la capacidad de emitir juicios, y sería codificado a lo largo de la Edad Media a través de un personaje que señala con el índice inhiesto<sup>58</sup>. Cuando dicho personaje está relacionado con material escritorio no sólo indica el acto de hablar sino el de dictar<sup>59</sup>. Este tema tuvo gran fortuna asimilándose a la figura del sabio, al filósofo, y a partir del siglo XII especialmente al entorno judicial y docente.

Resulta muy expresivo que el rey aparezca representado con un pliego justo en aquella imagen vinculada al prólogo, material que se utilizaba para escribir de primera mano, y por lo tanto estableciéndose una relación directa entre el monarca y la autoría de dicho prólogo, a pesar de que don Alfonso nunca empuñe una pluma, acto que no sería considerado decoroso para un rey<sup>60</sup>. De hecho ninguno de los personajes representados en esta imagen porta un cálamo ni se encuentran en el ejercicio de la escritura, alejándose por lo tanto de la representación del proceso de copia y elaboración material del libro, y sin embargo remitiéndonos al concepto de autoría plenamente intelectual. Tal vez este grupo representado en torno al monarca, que se vincula al proceso creador a través de los rollos que despliegan los personajes, pueda ser identificado con los artífices teóricos del cancionero, aquellos capaces de diseñar su estructura y su definición material, aunque no sean los responsables de su realización física. Por el contrario resulta muy significativo que el rey sea representado con un códice cuando su papel es el de seleccionar los textos más *verdaderos e de los mejores*, como promotor de la obra y coordinador, entendido dicho término con toda la prudencia posible, del proceso de elaboración del texto de las *Cantigas*.

58. GARNIER 1990; HIBBITTS 1995, p. 57; *Illuminating the law* 2001, p. 80; Ana Domínguez relaciona este gesto con el lenguaje oculto del hermetismo, DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1984 (2), pp. 11-12. Considero que no es necesario recurrir a ese planteamiento para explicar un gesto habitual en el entorno judicial y docente desde la tardoantigüedad.

59. Paul Saenger analiza la importancia de la práctica de la composición al dictado vinculada a la prosa y poesía vernácula, ya que “la mayor parte de la poesía y la prosa vulgares se compuso, se memorizó y se representó oralmente, y sólo más tarde fue puesta por escrito”. SAENGER 2001, p. 245.

60. “Este gesto no sería juzgado decoroso en la época aplicado a una persona de su categoría, ya que la actividad gráfica era propia de menestrales”. RUIZ GARCÍA 2006, p. 368.

## MÉTODO DE TRABAJO

### *EL TRABAJO TEXTUAL*

Al igual que en el resto de la producción asociada al *scriptorium* alfonsí, en el caso de las *Cantigas* el sistema de trabajo se basó en la recopilación de material, su selección y adaptación a la lengua seleccionada, en este caso el gallego-portugués, y su organización en borradores previos a la versión definitiva. Pero como se ha insistido para otras obras del escritorio regio, no debemos entender esta labor como una mera traducción de material preexistente, sino como un proceso activo en el que se partía de una tradición textual anterior para crear un producto original<sup>61</sup>. Junto a ese proceso selectivo y recopilador de material preexistente, como ya he mencionado, surgieron múltiples poemas de nuevo cuño vinculados con episodios coetáneos, netamente hispánicos, e incluso relacionados muchos de ellos con el rey y su corte<sup>62</sup>.

Esos borradores en el caso de las *Cantigas* en lugar de ser ejemplares en formato libro es probable que fueran pliegos independientes, como sugirió Filgueira<sup>63</sup>, los llamados *rotuli*, los múltiples pliegos que vemos representados en las imágenes de apertura de las *Cantigas* o en otros procesos de creación literaria (fig. 10)<sup>64</sup>. Este formato facilitaba la copia de diferentes poemas al mismo tiempo, lo que favorecía el trabajo, aunque por otra parte podía generar confusión y provocar alguna repetición en su copia, como ocurrió con el manuscrito E. Lo que debemos descartar es el uso de un único manuscrito como fuente original para la copia de los otros libros, y lo que explicaría la posibilidad de llevar a cabo la copia simultánea de varios ejemplares<sup>65</sup>.

Filgueira mencionaba pliegos de pergamino, pero como ya he comentado, tal vez sea más adecuado pensar que estos borradores se realizaron en pliegos de papel, el “pergamino de paños” citado en la documentación de la época<sup>66</sup>, más económico y adaptado a su función

---

61. Este mismo sistema compositivo puede ser aplicado a las obras del taller científico así como al taller historiográfico. Para una aproximación a los procesos textuales en el taller científico, entre la numerosa bibliografía de Julio Samsó véase SAMSÓ 1984 y 2008-2009. Para el taller historiográfico son imprescindibles los trabajos de Diego Catalán e Inés Fernández-Ordóñez. CATALÁN 1963, 1992 y 1997; FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ 1992 y 1999.

62. Remito a la abundante bibliografía que trata de estos particulares, especialmente *Cantigas* 1889; FILGUEIRA 1979 (2); MONTOYA 1999 y 2005; FIDALGO 2002, pp. 37-45. Para profundizar en el método de trabajo de redacción de las *CSM* así como en las fuentes del cancionero véase el trabajo de Stephen Parkinson en el presente volumen. Para ver la conexión entre las *CSM* y los salmos veterotestamentarios véase SNOW 1997; SCHAFFER 2010.

63. “Se escribieron en rótulos sueltos. Estos pergaminos se archivarían y serían luego transcritos en los códices”. FILGUEIRA 1979 (2), p. 47.

64. Otra fórmula de composición de los poemas podría ser la de los libelli tal y como planteamos en el estudio codicológico del presente volumen.

65. Debemos descartar totalmente la propuesta que Jesús Montoya formuló para la elaboración de T, argumentando que utilizó E ya terminado como modelo, lo que conllevaría una cronología de T más tardía que E. MONTOYA 1999, pp. 63-64.

66. En la documentación contemporánea aparecen referencias al “pergamino de paños” o “pergamino de paper”. De hecho en el propio *Libro del saber de astrología* se menciona (RICO y SINOBAS 1863-1867, IV, p. 38), y en la Partida VI, Título I, Ley XII, al hablar del soporte escritorio apropiado para un testamento se dice que puede ser “en pergamino de cuero, de papel o de tablas”. SÁNCHEZ MARIANA 1995, p. 198; MENÉNDEZ PIDAL 1986, p. 154.



Fig. 10.  
Imagen de San Juan Crisóstomo escribiendo sus textos en alabanza y defensa de la Virgen, *CSM*, cantiga CXXXVIII, Ms. T-I-1, f. 194r-1.

de borrador<sup>67</sup>. El hecho de que el papel fuera más frágil que el pergamino explicaría por otra parte la desaparición de estos pliegos en formato borrador, cuyo material no sería fácilmente reaprovechable<sup>68</sup>.

En el caso de las *Cantigas* a la hora de analizar estos borradores de trabajo contamos con una problemática añadida derivada del doble registro de su contenido, ya que además del poema debía trabajarse también con la música que lo tenía que acompañar. Es posible que los borradores del texto y los de la música estuvieran separados, tal y como han sugerido los estudios de los profesores Ferreira y Parkinson, buscando de nuevo una mayor practicidad a la hora de llevar a cabo el trabajo definitivo. Si acudimos de nuevo a la imagen de apertura del f. 5r del *Códice Rico*, observamos que los copistas que aparecen flanqueando al rey están trabajando en sendos pliegos, y uno está anotando el texto del poema, aparentemente siguiendo las indicaciones del monarca (fig. 11), mientras que el otro está trabajando sobre un pentagrama (fig. 12), lo que refrendaría la postura del trabajo en pliegos independientes para el texto y la música.

67. El uso del papel como material escritorio adecuado para los borradores de trabajo podemos constatarlo gracias al Ms. Or. 152 de la BML, un libro de papel, escrito en árabe aljamiado por Isaac ben Sid, uno de los colaboradores más activos del taller científico, en el que copia varios textos que serían utilizados posteriormente como fuente para el *Libro del saber de astrología*. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010 (1), pp. 190-191.

68. En el *Espéculo* se hace referencia explícita al uso de “pergamino de cuero” o “pergamino de panno” como soporte para las cartas en función de la duración que se consideraba que tenían que tener. Libro IV, título XII, ley XVI. “E las que deuen sseer en pregamino de pano sson éstas: assí commo las que dan para ssacar cosas vedadas del rregno, o las otras que van a muchos conçeios de mandamientos que les enbía mandar el rrey o de guiamiento, todas éstas deuen sseer en pregamino de pano, o otras de qual manera quier que ssea ssemeiante déstas”. *Espéculo* 1985, p. 376.



Fig. 11.

CSM, prólogo, Ms. T-I-1, RBME, f. 5r. Detalle del copista del texto.

Fig. 12.

CSM, prólogo, Ms. T-I-1, RBME, f. 5r. Detalle del copista de música.

### LA DEFINICIÓN DEL REPERTORIO ICÓNICO

Desde un punto de vista compositivo, Guerrero Lovillo planteó los dípticos en marfil policromados como motivo inspirador de la estructura general de los folios iluminados, concretamente una tipología francesa que incorpora decoración de rosetas en sus bordes, poniéndola en relación con la orla que cobija las viñetas en las que se narra la historia<sup>69</sup>. Esta sugerencia ha quedado desplazada en los últimos años para dar paso a la vinculación de las *Cantigas* con manuscritos iluminados que pudiesen haber influido en la definición icónica del cancionero alfonsí<sup>70</sup>. En este sentido en primer lugar es necesario citar el impacto que otras recopilaciones de milagros marianos de procedencia foránea pudieron causar en el escritorio regio. Rocío Sánchez<sup>71</sup> ha sugerido el conocimiento de un “marial francés iluminado” en el ámbito del *scriptorium* que sirviera como modelo para el diseño general de los *Códices de las Historias*, por lo que es probable que el rey dispusiera de un manuscrito iluminado de *La Vie et Miracles de Notre Dame* de Gautier de Coinci<sup>72</sup>. Esta sugerencia no sólo ha sido planteada para la definición icónica de las CSM ya que había sido propuesta años antes por Mettmann en relación a las fuentes textuales, lo que vendría a refrendar la presencia de un manuscrito de estas características que hubiera servido como modelo para el cancionero alfonsí<sup>73</sup>. Sin embargo no disponemos de ningún registro documental que avale

69. GUERRERO LOVILLO 1949, pp. 22-23; 1956, p. 16.

70. En este sentido continúa siendo referencia ineludible el artículo de MENÉNDEZ PIDAL 1962, en el que establece relaciones estilísticas con manuscritos del Reino Latino de Jerusalén y manuscritos árabes. Igualmente ineludible el trabajo de Ana Domínguez sobre la problemática del estilo en la producción alfonsí. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1976 (1).

71. “Ó meu parecer un marial francés iluminado debeu estar a disposición do obradoiro alfonsino, e proporcionou certas pautas para o deseño xeral do Códice de las Historias aínda que o esquema básico se enriqueceu de tal xeito que dificilmente se poden recoñecer as súas modestas orixes”. SÁNCHEZ AMEIJERAS 2002 (1), p. 263.

72. La autora sugiere que le fuera regalado un ejemplar de Coinci por el monarca francés. SÁNCHEZ AMEIJERAS 2002 (1), p. 268.

73. METTMANN 1991.

dicho planteamiento, no se han conservado manuscritos de Gautier vinculados a los fondos de la Corona, y no figura en ninguno de los inventarios del Alcázar de Segovia en los que se encontraba la mayor parte del patrimonio librario regio a principios del siglo XVI<sup>74</sup>. Tampoco hayamos traza alguna de un texto de Gautier en el testamento de don Alfonso, donde sin embargo, están presentes aquellos libros de mayor relevancia que se encontraban en poder del monarca<sup>75</sup>. No obstante, las relaciones que pueden establecerse entre ambos repertorios resultan claras, así como las vinculaciones con otros modelos visuales que fueron utilizados como fuente compositiva, como el tantas veces citado *Maqamat*, y de los que tampoco hemos conservado ningún registro documental, por lo que no debemos descartar la presencia de un texto de Gautier iluminado en la corte castellana.

Este aspecto afectaría esencialmente a la definición del diseño general, pero ¿quien daría las indicaciones para el contenido de las viñetas? y aún más interesante ¿existieron folios independientes con indicaciones de las imágenes que debían ilustrar las *Cantigas* para que fueran utilizados como modelo por los iluminadores?

Con respecto a quien o quienes daban las indicaciones para el contenido de las viñetas es necesario pensar en la existencia de una figura o grupo destacado que asumiera la responsabilidad del contenido narrativo, que en ningún caso debía recaer sobre el iluminador. Ese contenido debía adaptarse a las exigencias espaciales determinadas por la división del folio en 6 registros fijos, 12 en el caso de las cantigas quinales. Resulta interesante apreciar que en muchas ocasiones la narración visual no coincide exactamente con la narración textual a la que acompaña, y que los elementos diferenciadores no surgen al amparo de la imaginación compositiva del iluminador, sino de las variantes que ese mismo poema presenta en otras fuentes. En función de esta circunstancia el profesor Parkinson sugiere que las indicaciones generales de cómo debían ser ilustrados los poemas se hicieran en relación a la fase de recopilación del material y resumen del mismo, vinculadas por lo tanto a los borradores primitivos y no al poema ya desarrollado<sup>76</sup>.

En el caso de los manuscritos del taller científico, cuya iconografía es muy compleja desde un punto de vista de contenido, es absolutamente necesario plantear un trabajo conjunto entre los encargados del contenido del texto y los iluminadores encargados de ejecutar las imágenes. Igualmente es lógico pensar en la existencia de un material previo en el que se dieran las indicaciones precisas sobre la figuración que se debía llevar a cabo, del mismo modo que debió utilizarse en el caso de los manuscritos de las *CSM*. Este hecho contribuye a reforzar la idea de un escritorio fundamentado en una estructura organizada y con un grupo de trabajo fijo.

---

74. Los inventarios del alcázar de Segovia están recogidos en RUIZ GARCÍA 2004.

75. En el testamento de don Alfonso se hace referencia a 2 repertorios bíblicos, “E otrosi mandamos que las dos Biblias, la una en tres libros de letra gruesa cubiertas de plata, y la otra en tres libros Historiada, que nos dio el rey de Francia”. El primero no se ha identificado aún con ningún volumen concreto, pero el segundo es sin lugar a dudas la conocida como Biblia de Toledo. Además de las Biblias se citan cuatro libros “que llaman Espejo istorial que mandó fazer el Rey Luis de Francia”, posiblemente una alusión a la traducción del *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais que al parecer también le regaló su pariente francés. RUBIO 1985, p. 550. Junto a estos manuscritos que no pertenecen al escritorio alfonsí, únicamente son citados de forma explícita el *Setenario*, destinado al heredero, y los libros de las *Cantigas*. El codicilo del testamento está publicado en GONZÁLEZ JIMÉNEZ 1991, pp. 559-560.

76. Véase la tabla “stages” en el estudio de Stephen Parkinson.

Lamentablemente no contamos con ningún testigo material que avale dicha posibilidad, pero es necesario insistir en el hecho de que todo el material intermedio ha desaparecido, y sólo han llegado a nosotros los manuscritos plenamente definidos. Además, dada la complejidad de la narrativa visual de las *Cantigas*, las diferentes fuentes que se utilizaron como motivo inspirador, y el grado de documentación arqueológica que exhiben muchos de los objetos representados, es lógico pensar en el uso de libros de modelos o cuadernos de apuntes que favorecieran el desarrollo del programa icónico. No debemos olvidar que durante la baja Edad Media los libros de modelos fueron muy frecuentes, especialmente durante el siglo XV, aunque tenemos documentado su uso desde mucho antes, y que este proceso de trabajo responde a la praxis habitual de la producción artística medieval<sup>77</sup>.

Por lo tanto el problema de la definición del repertorio icónico deberíamos analizarlo desde dos puntos de vista diferentes: la existencia de indicaciones concretas en función del repertorio figurativo de cada una de las cantigas, y por otro lado el uso de libros de modelos, cuadernos de apuntes, que sirvieran como motivo inspirador para llevar a cabo de forma precisa las indicaciones recibidas. Estas indicaciones tendrían que ser dadas necesariamente por una figura que conociese los poemas, las fuentes, y que estuviera familiarizado con el proceso textual. A los iluminadores les correspondería adaptar dichas indicaciones y enriquecer la escenografía de las acciones recogidas, y para ello debieron valerse de libros de modelos, apuntes, que lamentablemente no hemos conservado. En este sentido merece la pena mencionar de nuevo la posibilidad de que este material estuviera realizado en papel y no en pergamino, por lo tanto mucho más perecedero. Por otra parte, como ya he dicho el uso de este tipo de recursos explicaría la precisión con la que muchos de los objetos fueron representados, así como las referencias espaciales y arquitectónicas concretas que aparecen en los manuscritos.

## LA UBICACIÓN DEL *SCRIPTORIUM* O TALLER REGIO

Actualmente nadie duda de la existencia de un *scriptorium* alfonsí, tanto si aplicamos a la palabra *scriptorium* el significado de lugar, como el de método de trabajo o el de la producción libraria derivada del mismo. No obstante quisiera hacer una pequeña precisión léxica, ya que dada la fuerte vinculación que puede sugerir el término *scriptorium* con el entorno monástico, prefiero utilizar el vocablo taller o talleres para referirme al ámbito alfonsí, mucho más vinculado a la producción libraria de este momento. Bien es cierto, el binomio “*scriptorium* alfonsí” ya forma parte indiscutible de los estudios del rey Sabio, por lo que utilizaremos indistintamente ambos términos<sup>78</sup>.

Según nos relata don Juan Manuel en su *Crónica Abreviada*, el rey gustaba de atender a los sabios que trabajaban en la corte, y para ello contaba con “grant espacio para estudiar las materias de que quería componer algunos libros”, espacio que bien podría ser el que representan algunas de las imágenes de apertura en las que el rey aparece rodeado de sus colaboradores, como ha sido sugerido en tantas ocasiones<sup>79</sup>. Este hecho, la implicación directa del monarca, y la habilitación de

---

77. SCHELLER 1963 y 1995; *Pen and parchment* 2009; YARZA 2003. Agradezco a Matilde Miquel y a Olga Pérez Monzón sus interesantes sugerencias bibliográficas.

78. Para una aproximación a la configuración de los talleres librarios urbanos véase ROUSE y ROUSE 2000.

79. Para un estudio específico del *scriptorium* véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2009 y 2010 (1), pp. 17-99.

un espacio determinado para que los sabios pudieran desarrollar su trabajo, invita a pensar que el *scriptorium* o taller regio, al igual que la corte, fuera itinerante. Un *scriptorium* en íntima relación con la figura del rey y aquellos en los que delegase, cuyos miembros estarían en conexión con los nuevos centros de traducción que se habían sumado a la actividad toledana, destacando especialmente Sevilla, ciudad en la que pasó mayor tiempo la Corte.

Es de suponer que la corte castellana sería capaz de disponer de un espacio adecuado para la ejecución de los productos del *scriptorium* y de la cancillería, a pesar de la itinerancia de la misma. Si analizamos el prólogo del *Espéculo* queda implícito que en la corte se dispusiera de un escritorio en el que se realizaran las copias necesarias:

“E por esto damos ende libro en cada villa seellado con nuestro seello de plomo e toviemos este escripto en nuestra corte, de que son sacados todos los otros que diemos por las villas, porque se acaesçiere dubda sobre los entendimientos de las leys e se alçassen a nos que se libre la duda en nuestra corte por este libro que feziemos con consseio e con acuerdo de los sabidores de derecho que podiemos auer e fallar e otrossí de otros que auíe en nuestra corte e en nuestro regno”<sup>80</sup>.

Bien es cierto que la elaboración de manuscritos tan complejos desde el punto de vista material como son los códices de las *Cantigas* o el *Libro de los juegos*, hace pensar en la necesidad de una infraestructura capaz de satisfacer el suministro de materias de muy diferente naturaleza, que difícilmente se podrían obtener en cualquier lugar. Asimismo, el proceso de copia e iluminación de dichos manuscritos debía estar sujeto a una férrea coordinación y supervisión, por lo que no sería aconsejable que no se realizasen en el mismo lugar de principio a fin, por lo que podríamos pensar que la última y definitiva fase del proceso, se llevaría a cabo en un lugar estable preparado para tal efecto.

Curiosamente la elaboración de los manuscritos más complejos se realizó en la última fase del reinado, desde el inicio de la década de 1280 hasta la muerte del rey<sup>81</sup>, fechas en las que la Corte estaría asentada definitivamente en la ciudad de Sevilla, por lo que el *scriptorium* estaría entonces, sin lugar a dudas, donde se encontraba la Corte. Este planteamiento viene refrendado por el conocido colofón del *Libro de los juegos*<sup>82</sup>, en el que se manifiesta que el libro se inició y terminó en la ciudad de Sevilla en el año 1283, así como por la única imagen que hemos conservado del escritorio alfonsí en el folio 1v del citado manuscrito escurialense<sup>83</sup>.

---

80. *Espéculo* 1985, p. 102. El subrayado en negrita es mío.

81. Más adelante se trata la problemática de la cronología de los manuscritos de las *CSM*.

82. “Este libro fue començado e acabado en la cibdat de Seuilla por mandado del muy noble Rey don Alfonso fijo del muy noble Rey Don Ferrando e de la Reyna Donna Beatriz. Sennor de Castiella e de Leon, de Toledo de Gallizia de Seuilla de Cordoua de Murcia de Iahen de Badaioz e dell Algarue, en treynta e dos annos que el Rey sobredicho regno. En la era de mil e trezientos e veynt e un anno”. Ms. T-I-6, RBME, f. 97r. *Libro de los Juegos* 2010, p. 535.

83. “En ella vemos a tres personajes, el central parece llevar en su mano un compás, como agudamente observó Menéndez Pidal, o un cálamo, tal vez trazando el pautaado, y lo flanquean dos hombres provistos de cálamos y raspadores, lo que indica que son copistas, trabajando en sus pupitres sobre bifolios ya preparados para la copia definitiva, a diferencia de los pliegos que llevan los escribas, e incluso el propio el rey, en las imágenes asociadas a los prólogos de las *Cantigas*, en las que se representa el trabajo compositivo y no la edición final”. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2009, p. 213.

Por lo tanto, independientemente de la itinerancia del *scriptorium* en relación a la Corte, en el caso de los códices de las *CSM* así como el *Libro de los juegos*, se realizarían en la ciudad de Sevilla, en la última etapa del reinado de don Alfonso.

## NOTAS SOBRE EL ESTILO

La problemática del estilo en la iluminación alfonsí ha sido uno de los temas de referencia en los estudios del taller regio, aunque salvo trabajos puntuales en los que se ha pretendido llegar a conclusiones de conjunto<sup>84</sup>, hasta el momento los esfuerzos se han dirigido mayoritariamente hacia los manuscritos de las *CSM*, por lo que todavía continúa sin ser planteado un estudio comparativo definitivo que analice en su totalidad la compleja filiación estilística, condicionada tanto por préstamos formales como iconográficos<sup>85</sup>. No obstante ya desde el siglo XIX se fueron formulando diferentes conjeturas para atribuir una tendencia estilística a las obras alfonsíes, así como la necesidad de establecer una visión unitaria del *scriptorium* como elemento de análisis. Resumiendo la problemática, observamos como para la gran mayoría de los historiadores la fuente de inspiración y su relación directa se encontraba en Francia, siendo éste el centro de máxima importancia en lo que respecta a la iluminación de manuscritos en este momento, pero por otra parte Amador de los Ríos y Nella Aita coincidieron en observar influencia italiana, aunque sus referencias no quedaron claras, y se centraron en la relación con la pintura del trecento, por lo tanto de cronología posterior<sup>86</sup>. Habría que esperar al citado y recurrente artículo de Gonzalo Menéndez Pidal en 1962, base de todos los estudios realizados posteriormente y en el que aparecen ya definidos todos los puntos de interés sobre el tema, para que surgieran nuevas aportaciones al panorama de las relaciones estilísticas de las *CSM*, y abandonar definitivamente el esquema bipartito Francia - Italia. El autor, aunque consciente de la indudable

---

84. En este sentido es imprescindible citar el estudio de Ana Domínguez sobre la filiación estilística de la miniatura alfonsí. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1976 (1).

85. He realizado parte de ese trabajo en el marco de mi tesis doctoral, estableciendo las relaciones existentes entre los iluminadores de los manuscritos alfonsíes que hemos conservado. No obstante es un trabajo que implica el necesario conocimiento de la producción libraria castellana al margen del escritorio regio, labor aún por realizar, como la de otros focos coetáneos. Espero avanzar en este sentido en futuros trabajos.

86. Amador de los Ríos, en los estudios que realiza en torno a 1865, señaló Italia como sede originaria de estos iluminadores, pero sin poder establecer un paralelismo claro ni una filiación concreta con la iluminación italiana. Guerrero Lovillo, considerando que toda la miniatura española se ofrecía en un plano de sumisión a las normas del gótico francés, consideró dicho enfoque como erróneo, al obstinarse en señalar Italia como origen de los maestros, argumentando que las características italianas que encontraba en el código Amador de los Ríos, pertenecían a una etapa muy posterior, la del *trecento*, por lo que la relación directa con una escuela italiana quedaba fuera de su contemplación. Dicha relación francesa según Guerrero Lovillo incluso debía ser aplicada a la composición misma de las imágenes de las *Cantigas*, inspirada según su opinión en dípticos de marfil franceses. Según él, sería Valmar el que supo ver clara esta problemática al señalar la filiación francesa, así como su raigambre hispana. En esta línea también se encuentran las aportaciones que la crítica extranjera introdujo, destacando la figuras de Paul Durrieu, para quien las *Cantigas* tienen un marcado sello español, y Emile Bertaux, quien aunque apuesta por una clara filiación estilística francesa, planteó ya la posibilidad de que se hubieran inspirado en manuscritos islámicos, anunciando por lo tanto una fructífera línea de investigación. AMADOR DE LOS RÍOS 1861-1865, T. III, p. 503; GUERRERO LOVILLO 1956 y 1949, pp. 22-23; *Cantigas* 1889, XXII, T. I, p. 43; DURRIEU 1893; BERTAUX 1906, pp. 743-744; AITA 1919.

relación francesa presente en todo el panorama europeo contemporáneo, puso de manifiesto las “peculiaridades que no se explicaban en París”, peculiaridades que otorgan un valor distintivo a la producción de Alfonso X, concretamente a los manuscritos de las *Cantigas*, y que invitan a buscar otras filiaciones estilísticas, destacando la posible influencia islámica hasta ese momento no contemplada<sup>87</sup>. A pesar de las desgraciadas pérdidas de manuscritos islámicos por fenómenos de muy diferente índole, Gonzalo Menéndez Pidal pudo establecer similitudes cercanas entre escenas de las *Cantigas*, concretamente las escenas de la cantiga CLXV y la CLXXXVII en las que se desarrolla la preparación para contiendas bélicas (fig. 13), y un manuscrito de procedencia islámica de la escuela de Bagdad, los *Maqamat de al-Harīrī*, Ms. arabe 5847, BnF, fechado en 1237<sup>88</sup>. Además de las citadas escenas bélicas, multitud de detalles como escenas bajo arquerías de las que penden lámparas, lechos bajo cortinajes que se anudan a los fustes de las columnas, así como otros recursos de configuración espacial, también evidenciaban aspectos comunes a los manuscritos de las *Cantigas*. Con esta referencia se abría definitivamente la posibilidad de establecer una vinculación estilística entre la producción de manuscritos iluminados islámicos y la obra alfonsí<sup>89</sup>.

Una década después sería la profesora Ana Domínguez<sup>90</sup> quien realizaría una visión de conjunto de la problemática y estableciera la necesidad de comparativas con la producción manuscrita castellana, así como con la europea contemporánea, marcando las pautas para un nuevo análisis estilístico de la obra alfonsí, así como el planteamiento del *scriptorium* como una unidad con entidad propia bajo el patrocinio directo del monarca, por lo tanto la necesidad de contemplar la existencia de un “estilo alfonsí”. En sus estudios sobre la filiación estilística de la miniatura alfonsí estableció la escuela de miniatura llevada a cabo en la corte Staufen<sup>91</sup> como su más próximo antecedente<sup>92</sup>. Las analogías que señaló Ana Domínguez se referían no a pequeños detalles, sino a aspectos esenciales, como la concepción de la figura y del espacio, la introducción de elementos en perspectiva no unitaria, así como la forma de aplicar el color y el uso del pergamino como fondo.

---

87. Curiosamente ciertos manuscritos realizados en el entorno del Reino Latino de Jerusalén presentaban similitudes con las *Cantigas* dignas de resaltar, tanto desde el punto de vista compositivo, como técnico y temático. Estas relaciones bien podrían explicarse por haber sido gestados en marcos culturales similares, en los que la influencia occidental, representada por la escuela francesa en ese momento, se combinó con otros elementos provenientes del mundo islámico, estableciendo por lo tanto que ese era el matiz distintivo que había que considerar, el de la influencia directa de los manuscritos islámicos. Los manuscritos analizados por Menéndez Pidal son: *Historia Universal*, escritorio de San Juan de Acre, ca. 1286, Ms. Add. 15268, BL, Londres, y la *Biblia del Arsenal*, Ms. 5211, BA, París. Estudios de conjunto de la producción manuscrita del Reino Latino de Jerusalén: BUCHTAL 1957; FOLDA 1976.

88. Todas las imágenes de este manuscrito pueden verse en la página Mandragore de la BnF. <http://mandragore.bnf.fr/html/accueil.html>

89. Junto a las influencias francesa e islámica, Menéndez Pidal quiso poner un punto de atención hacia las relaciones de la corona de Castilla con la casa Staufen, argumentando las comunicaciones evidentes que tuvieron que existir entre ambos reinos, y anunciando los préstamos estilísticos que podrían verse poco después en la producción alemana.

90. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1976 (1) y 1984 (2), pp. 83-89.

91. Para una aproximación general a la producción manuscrita en el entorno Staufen véase: DANEU LATTANZI 1966; ANDALORO 1995.

92. Derivada de esta relación castellano-italiana Ana Domínguez vinculó tres manuscritos de la escuela napolitana con la producción de Alfonso X: el *De arte venandi cum avibus*, Ms. Pal. Lat. 1071, BAV, la llamada *Biblia de Manfredi*, Ms. Vat. Lat. 36, BAV, y el *De balneis puteolanis*, Cod. 1474, Biblioteca Angelica de Roma.



Fig. 13.  
CSM, cantiga CLXXXVII,  
Ms. T-I-1, RBME, f. 247r-6.

No obstante esta coincidencia de rasgos estilísticos y formales entre la producción de ambos reinos, más allá de una relación directa entre ambas escuelas, posiblemente podamos entenderla como la proyección de una situación particular que se alimentó de la convivencia de diferentes tradiciones, la oriental y la occidental, por encima de figuras individuales o préstamos estilísticos conscientes.

Desde entonces los estudios centrados en esta problemática han avanzado, conformándose de manera cada vez más clara una coherencia estilística que responde principalmente a las fuentes que tuvieron al alcance los iluminadores, a su bagaje particular, asumiendo la presencia de figuras itinerantes llegadas de distintos lugares y por lo tanto con tradiciones artísticas diferentes, y a una conciencia integradora representada por los intereses y las pretensiones del rey.

En la línea de las fuentes islámicas se han sugerido nuevas relaciones entre los *Maqamat* y las CSM, como las acertadas observaciones llevadas a cabo por Francisco Prado-Vilar<sup>93</sup>. No obstante el problema de las fuentes árabes que pudieron estar al alcance de los talleres alfonsíes, tanto para el contenido como para las fuentes visuales, es un campo que aún puede aportar valiosa información para el estudio del escritorio regio<sup>94</sup>.

93. PRADO-VILAR 2002 y 2005.

94. Lamentablemente la producción de libros andalusíes prácticamente ha desaparecido, quedando en la actualidad como únicos testigos de la rica actividad libraria que sin duda tuvo al-Andalus, dos ejemplares: un tratado astronómico con el texto de al-Sufi al parecer de origen ceutí, Ms. 1033, BAV, y la *Historia de los amores de Bayad y Riyad*, Ms. Vat. Ar. Ris. 369, BAV. Una interesante panorámica sobre este tema ha sido trazada por David J. Roxburgh en el catálogo de Alfonso X. ROXBURGH 2009, pp. 258-265. Otros estudios sobre las posibles relaciones entre la producción alfonsí y manuscritos árabes han sido tratadas por ROBINSON 2004, 2005 y 2007; y KENNEDY 2003 y 2007.



Fig. 14.  
Gruta de la Natividad  
de influencia bizantina,  
CSM, cantiga  
LXXX, Ms. T-I-1,  
RBME, f. 118r-2.

Desde un punto de vista iconográfico resulta evidente el uso de fuentes de procedencia oriental, apareciendo constantes “bizantinismos” en la selección temática así como en la forma de ser representada<sup>95</sup> (fig. 14). Son múltiples los personajes venidos del ámbito constantinopolitano a la corte de Alfonso X<sup>96</sup>, sin olvidar, claro está, la relación de parentesco que la madre de don Alfonso tenía con la dinastía oriental<sup>97</sup>. Este contacto político y humano, tuvo que suponer igualmente un conocimiento de la producción artística bizantina, cuyos valores estéticos debieron ser conocidos directamente en el entorno alfonsí, no sólo a través del filtro islámico o italiano, por lo que la influencia oriental no debe ser sólo entendida como islámica, sino en su más amplio sentido.

La tesis de la influencia francesa se ha mantenido, como es lógico, sumándose al discurso de la relación-dependencia con el reino vecino Francois Avril<sup>98</sup> o John Keller<sup>99</sup>. Por último, el artículo que más ha aportado en este sentido, y en el que se puede obtener una panorámica general de los

95. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ 1984 (1), p. 39; CHICO 1999, pp. 35-54.

96. SEGURA GRAIÑO y TORREBLANCA LÓPEZ 1985.

97. Beatriz de Suabia era hija de la princesa bizantina Irene, hija de Isaac II Ángelo, emperador de Constantinopla.

98. AVRIL 1982 y 1995, pp. 43-47.

99. KELLER 1984.

problemas del “estilo alfonsí”, especialmente centrado en las *Cantigas*, es el citado artículo de Rocío Sánchez Ameijeiras<sup>100</sup>.

Planteada la problemática, quisiera retomar en este punto la línea de conexión italiana ya que en cierta medida puede clarificar algunas de las peculiaridades estilísticas de las *CSM* en relación a la documentación que hemos conservado y los datos que conocemos del escritorio regio.

Junto a las relaciones de consanguinidad resultaron fundamentales las relaciones de carácter político que se produjeron entre las ciudades italianas y el reino de Castilla. Como es sabido a la muerte de Manfredo el rey fue proclamado como “Rey de Romanos”, por lo tanto legítimo heredero del Imperio. El apoyo fue orquestado por la sección gibelina, personificada en la figura de Bandino di Lancia quien a la cabeza de la comitiva pisana visitó al rey en la ciudad de Soria en el año 1256. Este hecho, junto con la necesidad de asegurarse la estabilidad del pacto del Estrecho, que permitía a Pisa abrir sus vías comerciales hacia Inglaterra, implicaba unas necesarias relaciones diplomáticas con las cortes italianas que indudablemente tuvieron su correspondiente reflejo en las relaciones artísticas entre la corona de Castilla y el mundo italiano. En 1266 a la muerte de Manfredo la escuela pictórica vinculada a la corte Staufen se disolvió, emigrando muchos de esos artistas a nuevos focos de trabajo. Tal vez en ese contexto pudiéramos plantear la presencia de iluminadores italianos que aprovecharan las cordiales relaciones entre ambos territorios para viajar a Castilla. De hecho la presencia italiana será una constante en el reino castellano, tanto en la cancillería como en el “*scriptorium* intelectual”, por lo que no sería extraño pensar también en la presencia de artistas italianos. En la relación de nombres que conocemos vinculados al escritorio regio, tenemos registrados 5 italianos<sup>101</sup>. Por otra parte resulta curioso que la traducción al francés del *Libro de la Escala de Mahoma* fuese ejecutada por uno de ellos, Buenaventura de Siena, quien se disculpa en el prólogo del libro por los errores lingüísticos que comete<sup>102</sup>. Esta circunstancia apunta a que en el ámbito del escritorio al menos en ese momento no hubiera ningún francés capacitado para llevar a cabo este trabajo, ya que si así hubiera sido no le hubiera correspondido a un italiano hacer dicha traducción. Junto a esta documentada presencia italiana en el ámbito de la corte, contamos además con 10 cantigas de temática específicamente italiana, cuyo contenido no responde a ninguna colección de milagros, y por el contrario parecen provenir de la tradición oral o haber sido compuestas en función de un hecho histórico concreto<sup>103</sup>.

---

100. SÁNCHEZ AMEJEIRAS 2002 (1), pp. 245-330.

101. Joan de Cremona, Joan de Messina, Egidio de Tebaldi, Pietro de Reggio y Buenaventura de Siena.

102. “Et lotroner de ce liure fis ieo mout uolentiers par deus resons: li une en est, por faire le comandement mon seigneur; et lautre si est, por qe les gentz sachent la uie Mahomet et sa esceince [...] et, se au torner du francois, que ieo fais, a nul defaute, quil ne soit si ad droit torne, come il conuient, si pri touz celx, qui droit francois seuent, quil le me pardignent; quar mieulz uault quil laient issinc qe se il naussent point”. *La escala de Mahoma* 1949, pp. 252-253. “Y he hecho la traducción de este libro de muy buen grado por dos razones: la primera, por cumplir el encargo de mi señor; y la segunda, para que se conozca la vida de Mahoma y sus enseñanzas. [...] Y si la versión francesa que yo he hecho tiene algún error y no está tan correctamente traducida como debiera, ruego a todos los que sepan bien el francés que me lo perdonen; porque más vale que dispongan de esta obra tal como ahora está, que no que carezcan de ella”.

103. METTMANN 1991; MONTOYA 1989 y 1999, pp. 211-231.

En este punto quisiera hacer una llamada de atención sobre el canal de conexión que hasta ahora se había establecido con Italia, ya que hasta el momento se había dirigido la mirada hacia las tierras del Sur, específicamente al ámbito siciliano. Por el contrario los datos que disponemos nos hacen ver una mayor relación con las tierras del norte, específicamente con el ámbito pisano, y de forma aún más relevante con la zona de la Lombardía<sup>104</sup>. Tal vez debiésemos dirigir nuestra búsqueda en esa dirección, y tratar de explorar nuevos parámetros comparativos entre la producción libraria castellana y la italiana<sup>105</sup>.

Junto a estas referencias documentales y temáticas quisiera destacar un elemento de carácter formal que destaca en las *CSM*: la representación de altares bajo ciborio (fig. 15). Estas estructuras son habituales en el ámbito italiano, como el de San Pietro al Monte de Civate, en la Lombardía, y por el contrario poco comunes en el ámbito hispánico. Dadas las constantes referencias arquitectónicas inspiradas en estructuras reales, no deja de ser llamativa la reiterada repetición de este elemento tan identificable, cuando por otra parte resulta ajeno a la tradición hispánica, especialmente la del sur peninsular, ámbito directamente relacionado con el foco hispalense en el que se ejecutaron los manuscritos. De nuevo la idea del trabajo con libros de modelos o apuntes parece ser la explicación lógica de la representación de estos motivos, y en este caso concreto tal vez la presencia de un iluminador foráneo, venido del entorno italiano, pueda dar respuesta a las múltiples cuestiones que aún quedan por resolver en lo que respecta a la iluminación de los *Códices de las Historias*.

Con estas reflexiones quisiera únicamente hacer una llamada de atención sobre este capítulo, meramente especulativo, pero que sin lugar a dudas aún puede aportarnos un mayor conocimiento sobre los manuscritos de las *CSM* y los agentes que intervinieron en su ejecución.

## CRONOLOGÍA DE LOS MANUSCRITOS DE LAS *CSM*

Para finalizar este periplo sobre la historiografía del cancionero alfonsí resulta obligado hacer una referencia sobre la cronología de los manuscritos de las *CSM*. Durante estos años se han sugerido múltiples opciones, desde una fecha tan temprana, e insostenible, como 1269<sup>106</sup>, a la propuesta intermedia de Mettmann en la que sugería la década de 1270 como capital para la producción de los manuscritos; en ella planteaba una primera elaboración del manuscrito original de los 100 cantares, el ejemplar al que copiaría To, entre 1264-1274, la elaboración de T entre 1274 y 1277, dejando para F y E la fecha más tardía de 1277-1284<sup>107</sup>. Una cronología similar fue propuesta en

---

104. Evelyn Procter, basándose en las referencias documentales y las relaciones diplomáticas de la corona castellana con las ciudades italianas, sugirió que los italianos presentes en la corte alfonsina fueran mayoritariamente gibelinos llegados de ciudades del norte al amparo de la candidatura imperial de Alfonso X, especialmente en el periodo comprendido entre 1270 y 1275. PROCTER 1945, pp. 25-26 y 1951, pp. 127-130.

105. Las relaciones entre Castilla y las ciudades italianas están siendo analizadas por Laura Molina en diferentes trabajos en curso. Esperemos que su futura tesis doctoral pueda aportar mayor información en este sentido. MOLINA LÓPEZ 2010, 2011 y MOLINA LÓPEZ (en prensa).

106. Jesús Montoya, en una desafortunada sugerencia, pretendía situar la ejecución de To, T, E (al menos sus 200 primeras cantigas) y F (hasta la cantiga 208), antes de 1269. Según esta sugerencia E y F habrían estado incompletos hasta que se recopilara el resto del material. MONTROYA 1999, pp. 29-32.

107. METTMANN 1987 (1), pp. 355-366.



Fig. 15.  
Altar bajo ciborio.  
CSM, cantiga LV,  
Ms. T-I-1, RBME,  
f. 82r-4.

un estado de la cuestión realizado por María Victoria Chico, quien sugería las fechas entre 1272 y 1278 para T, prolongando en el tiempo la ejecución de E y F<sup>108</sup>. En estudios más recientes ha sido Manuel P. Ferreira quien ha arriesgado por una cronología más tardía, planteando la elaboración de T entre 1280-1284<sup>109</sup>. Quisiera iniciar en este punto la justificación cronológica propuesta en este trabajo, ya que considero que los manuscritos de las *Cantigas* se llevaron a cabo en las postrimerías del reinado alfonsí, coincidiendo con la etapa sevillana del escritorio regio.

En primer lugar resulta imprescindible la cita de las múltiples referencias de carácter histórico que han quedado recogidas en los poemas, y que necesariamente nos proporcionan una fecha *post quem* para la elaboración de los manuscritos<sup>110</sup>. En el caso del *Códice Rico* abundan las referencias a la década de 1270, especialmente la segunda mitad, llegando a referirse eventos sucedidos en 1279<sup>111</sup>. Una impaginación tan compleja como la del *Códice Rico* implica

108. CHICO 1993-1994.

109. FERREIRA 1994, pp. 71-72. Coincido plenamente en la cronología de T, aunque difiero en las propuestas de este mismo trabajo en el que se plantea la elaboración de F y E posteriormente a la muerte del rey.

110. Además de las obras ya citadas en este sentido conviene destacar PROCTER 1951, pp. 36-46; KELLER 1959 (1) y 1979; BURNS 1987; MONTOYA y JUÁREZ 1988; MONTOYA 1983, 1987 y 1989; KINKADE 1992; BELTRÁN 1990; METTMANN 1988 (2).

111. Cantiga CIV, asociada a la visita del infante Sancho a la localidad de Caldas de Rei en 1278; cantigas CLXIX y CLXXXI, vinculadas a las expediciones de Abu Yusuf en los últimos años de la década 1277-1279.

necesariamente la existencia de un modelo que marque la pauta del número de versos del poema, así como un diseño de conjunto para la totalidad del manuscrito. Por lo tanto parece lógico pensar que el manuscrito sólo se iniciara una vez que fuera definido su contenido, y como vemos, a finales de la década de los 70 todavía se estaba cerrando la selección del repertorio de 200 poemas destinados a T. Por lo que respecta al *Códice de Florencia* y al *Códice de los Músicos*, las referencias históricas van aún más allá, ya que son varios los eventos documentados en torno a 1279-1280, como el famoso traslado de los restos de doña Beatriz desde las Huelgas a la Capilla Real hispalense, e incluso se recogen las famosas cortes de Sevilla de 1281<sup>112</sup>, lo que sería suficiente para establecer de nuevo un punto de partida para la elaboración de los manuscritos que contienen dichas cantigas. A medida que avanza el cancionero, especialmente en los últimos 100 poemas, la temática referida a ciudades y santuarios del sur es recurrente, lo que nos lleva a establecer una vez más una cronología tardía afín al protagonismo de estos centros en los últimos años del reinado alfonsí.

Otro aspecto singular utilizado como parámetro de datación ha sido la presencia heráldica del águila Staufen<sup>113</sup> en el *Códice Rico*, cantigas III, V, VI y XI<sup>114</sup> (fig. 16). Este elemento se ha puesto en relación con el “fecho del Imperio”, por lo tanto considerándose indicativo de una cronología anterior a 1275, momento en el que la empresa se vio rota definitivamente. No obstante Alfonso siguió utilizando el título de “Rey de Romanos” hasta 1281 y actuando como portavoz del gibelinismo<sup>115</sup>, incluso recibió una amonestación del Papa por hacerlo. De hecho siguió utilizando la heráldica Staufen como heredero del ducado de Suabia y por el linaje de su madre<sup>116</sup>, luciéndola en alguno de sus ropajes como el manto con el que fue enterrado, el mismo que viste en la cantiga 90 (fig. 17), por lo que la presencia esporádica de este elemento en el cancionero no tiene porqué ser indicativo de una cronología anterior a 1275. Es más, podemos argumentar que en todo caso coincidiría con esas últimas declaraciones de Alfonso como Rey de Romanos, justo en el momento en el que se está iniciando el manuscrito y se está puliendo el diseño de la orla de las viñetas que en los primeros folios presenta variantes.

Por otra parte, resulta imprescindible la referencia a manuscritos datados o datables en el marco del *scriptorium* que puedan tener relación directa con los libros de las CSM. En este sentido, los manuscritos conservados realizados en la segunda mitad de la década de los 70 son 3, todos vinculados con el taller científico: el *Lapidario*, ca. 1275-1276, el *Libro del saber de astrología*, 1277-1278, y el *Libro de las formas et las ymágenes*, 1279. Y muy probablemente en estos años también se inició un tratado de contenido tabular que quedó sin finalizar, posiblemente por quedar relegada su terminación frente a la de los ejemplares de las CSM<sup>117</sup>, al igual que la del

---

112. O'CALLAGHAN 1987.

113. CHICO 1993-1994.

114. En las cantigas IV y V la encontramos en los ángulos inferiores, y en la VI y la XI el águila aparece centrada en la parte superior de la orla.

115. En las famosas bodas celebradas en Burgos en febrero de 1281, Alfonso se intitulaba como *Dei gratia Romanorum rex semper augustus*; AYALA 1986 (2), 1987 (2), 1997; O'CALLAGHAN 1996, pp. 301-303.

116. O'CALLAGHAN 1996, p. 279; WOLF, 2001, p. 173; VALDEÓN BARUQUE 2004-2005, p. 255.

117. Parte de este compendio se conserva en el Ms. 8322, BA. Véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2011 (1).



Fig. 16.  
CSM, cantiga V, Ms.  
T-I-1, RBME, f. 12r-  
12. Detalle de la orla  
con el águila Staufen,  
ángulo inferior derecho.

*Libro de astromagia*, cuya redacción es posterior a 1279. Con todos ellos encontramos diferencias importantes desde un punto de vista estilístico, aunque comparten algunos elementos decorativos, como la característica tipología de inicial de filigrana y el uso de títulos corrientes, así como aspectos inherentes a la propia concepción del libro, su estructura, o la idea de un diseño de conjunto, detalles que nos conducen a plantear el trabajo de un mismo escritorio pero en diferentes momentos, y posiblemente con la intervención de diferentes equipos de trabajo<sup>118</sup>; no obstante en el *Libro de astromagia*, que coincidiría en datación con los manuscritos de las CSM, es probable que trabajara alguno de los maestros del *Códice Rico* en algunas de las imágenes que hemos conservado<sup>119</sup>. Por lo que respecta a la imagen del rey en estos manuscritos nos encontramos una representación muy poco destacada, tan sólo vinculada a imágenes de presentación del libro al inicio de los mismos<sup>120</sup>, muy lejos de las sofisticadas composiciones de las imágenes de apertura posteriores.

118. Para una aproximación a la evolución del escritorio regio y el trabajo conjunto de los talleres alfonsíes véase FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010 (1), pp. 17-98.

119. Lamentablemente tan sólo conservamos una pequeña parte del manuscrito, por lo que no sabemos si la participación de los iluminadores de las CSM fue mayor. Sobre el *Libro de astromagia* véase D'AGOSTINO 1992; GARCÍA AVILÉS 1996 y 1997; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2011 (2).

120. En el *Lapidario* tenemos la discreta inicial con la imagen del rey junto con 2 colaboradores a los que parece dirigirse, y contamos con una imagen de presentación plenamente definida en el *Libro de las formas et las ymágenes*. El *Libro del saber de astrología* posiblemente contase con una imagen de presentación muy semejante. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ 2010 (1) y (2).



Fig. 17.  
 CSM, cantiga XC,  
 Ms. T-I-1, RBME,  
 f.132r-5. El rey viste  
 un manto decorado con  
 la heráldica Staufen.

Datado en 1280 contamos con un documento fundamental, la citada IV parte de la *General Estoria*, Ms. Urb. Lat. 539, BAV; este ejemplar presenta puntos de conexión incuestionables con el *Códice Rico*: utiliza el mismo diseño decorativo para la orla que cobija la escena, aparece una imagen de apertura que presenta una composición muy similar a la de las *CSM*, y el iluminador que trabaja en la escena es uno de los maestros de T, tal y como se puede observar por la técnica pictórica utilizada, los recursos compositivos, y el estilo con el que se llevan a cabo las figuras (fig. 18). Por lo tanto este es el ejemplar más cercano a la elaboración de los manuscritos de las *Cantigas* y su cronología nos sitúa ya en 1280.

Si atendemos a la producción del *scriptorium* en la década de los 70 fueron múltiples las obras que se estaban llevando a cabo, ya que no sólo se estaban realizando los 4 manuscritos científicos que ya he mencionado, a los que deberíamos sumar otras obras de temática científica<sup>121</sup>, sino que también se estaba trabajando en las 2 compilaciones del taller historiográfico, la *Estoria de España*, y la *General Estoria*, de esta última se habrían llevado a cabo al menos los 3 primeros volúmenes antes de 1280, así como avanzando en la redacción de las *Partidas* que serían sometidas a una segunda reelaboración hacia 1272 - 1275. A esta intensa producción tendríamos que sumarle el

121. A principios de la década de los 70 se llevó a cabo también la segunda traducción latina del *Libro conplido de los iudizios en las estrellas* por Egidio de Tebaldi y Pietro de Regio, y la consecuente revisión del texto castellano materializado en el manuscrito que conservamos, Ms. 3605, BNE.



Fig. 18.

Escena del encuentro de Nabuconodorus por un leproso. Ms. 539 Urb. Lat, BAV, f. 2v (registro inferior). Las similitudes con el *Códice Rico* resultan evidentes, tanto por el uso de la orla decorativa como por el estilo pictórico y la figuración del iluminador, que sin lugar a dudas es uno de los maestros que interviene en T.

trabajo de las *CSM*, ya que antes de 1276, si atendemos a la cantiga 209, ya existía un compendio de poemas dedicados a la Virgen, posiblemente el manuscrito original al que copia To, y a lo largo de toda la década se trabajó en la compilación de material y en la elaboración de nuevos poemas de carácter autóctono. Parece realmente complicado que a esta intensa actividad podamos además incorporar la elaboración de los manuscritos de las *CSM*.

Por último, si atendemos a la pulcritud con la que han sido realizados los ejemplares de las *CSM*, observamos una pérdida de precisión en los detalles, así como una cierta desorganización en la parte final del cancionero, esencialmente en los últimos 100 poemas presentes en E y F. El *Códice Rico* es el más cuidado en su elaboración, no sólo por la complejidad de su impaginación, sino por el grado de finalización de su repertorio decorativo y de las rúbricas que acompañan a las viñetas<sup>122</sup>. Por el contrario F quedó en un estado mucho menos avanzado, y E, a pesar de ser un ejemplar realizado con gran cuidado, presenta una serie de imprecisiones importantes en su definición material, empezando por la propia selección de poemas entre los que hay 7 repetidos, como en los errores cometidos en los epígrafes, que tal y como ha sugerido acertadamente Martha Schaffer indican una cierta premura en la organización y elaboración del manuscrito<sup>123</sup>, premura que posiblemente estuviera relacionada con la necesidad imperiosa de finalizar la obra por el estado de salud del rey.

A modo de conclusión, por lo tanto podemos establecer que de los tres manuscritos iluminados que conservamos, el *Códice Rico* fue el primero en elaborarse, iniciándose hacia 1280. A medida que avanzaba el trabajo, y siendo conscientes de los resultados del mismo, se decidió iniciar esa tercera fase en la que se incorporaron 200 poemas más al repertorio, empezándose el *Códice de Florencia* hacia 1282, concebido como segunda parte de T, y prácticamente de manera coetánea se iniciaría el *Códice de los Músicos*. Esta cronología tardía explica el hecho de que F presente un

122. No todas las rúbricas se terminaron, quedando el manuscrito incompleto en su elaboración.

123. SCHAFFER 2000. El hecho de que los epígrafes de los poemas repetidos sean diferentes entre ellos indica que el modelo al que se estaba copiando no disponía de este material definido. SCHAFFER 1990-1991, pp. 69-71.

estado tan inacabado, ya que su diseño e impaginación era mucho más complejo que E, por lo tanto se necesitaba mucho más tiempo para su realización. En los últimos años del reinado, entre 1282 y 1284 se llevarían a cabo ambos manuscritos, al mismo tiempo que se finalizaban los pormenores de T. Gracias al colofón del *Libro de los juegos* sabemos que fue iniciado y terminado en la ciudad de Sevilla en el año 1283, y en él trabajó un taller distinto al de las *CSM*, tanto los copistas como los iluminadores, por lo que no se entorpecerían en el trabajo. Este manuscrito también es un libro complejo, con gran protagonismo icónico, y como vemos fue realizado en menos de un año, lo que nos sirve como patrón comparativo del tiempo que podría llevar realizar una obra de esas características, posibilitando totalmente la ejecución de los 3 manuscritos de las *CSM* en la horquilla temporal propuesta.

\* \* \*

Aún siguen existiendo múltiples registros por matizar en la compleja estructura del cancionero del rey Sabio, aunque los estudios de los últimos años nos han aportado una mayor capacidad crítica y una mayor comprensión de la problemática de la obra alfonsí. En este sentido ha sido fundamental la necesaria colaboración entre especialistas de diferentes ámbitos capaces de enfocar el estudio de las *CSM* desde la responsabilidad científica heredera y deudora de los trabajos anteriores, y al mismo tiempo superando clichés obsoletos. Poco a poco podemos analizar con mayor solvencia los manuscritos que nos legó don Alfonso, y perfilar las razones que condujeron al monarca a ser partícipe de una de las obras de mayor trascendencia del panorama medieval hispano, una obra que supo representar tanto el soporte teórico de un reino como las vivencias íntimas de la sociedad castellana, todo ello canalizado a través de la acción de Santa María, ya que nuestro rey “por én, dos miragres seus, / fezo cantares e sões / saborosos de cantar, / todos de sennas razões / com’ i podedes achar”<sup>124</sup>.

---

124. “por eso, de sus milagros / hizo cantares y melodías / gustosos de cantar, / todos de sendos temas, / como aquí podéis encontrar”. Traducción de Elvira Fidalgo en la presente obra, FIDALGO 2011, p. 41.