

## LAS PROSIFICACIONES CASTELLANAS DE LAS *CANTIGAS DE SANTA MARIA*: TEXTO E IMAGEN

Elvira FIDALGO

Universidad de Santiago de Compostela

En un trabajo anterior en el que me ocupaba de las prosificaciones castellanas de veinticuatro cantigas de santa María<sup>1</sup>, me detenía de modo particular en la prosificación de la cantiga 20, de loor, por varias razones. En primer lugar, porque me encontraba ante la su-puesta traducción de un texto de invención alfonsí<sup>2</sup> que presentaba un aspecto considerablemente diferente al texto gallego para ser sólo su traducción y no únicamente por la “explicación” del senti-do de los versos del original (como venía ocurriendo en muchas otras prosificaciones<sup>3</sup>), lo cual le confería mayor longitud -una de las características generales, excepto para las últimas-, sino porque la prosificación introducía elementos nuevos, precisos, que, aparte de enriquecer el relato, transformaban un texto lírico en otro per-fectamente narrativo; en segundo lugar, porque los agentes de esta transformación no procedían en modo alguno de la cantiga de refe-

---

<sup>1</sup> Vid. *Revista de Literatura Medieval*, XIII, 2 (2001), pp. 26-61. Remito a esas páginas a quien desee conocer los antecedentes de este trabajo que quiere ser una continuación de aquel.

<sup>2</sup> Al ser ésta una cantiga de loor, no tenemos por qué pensar en una fuente anterior que el rey adapte a su conveniencia para confeccionar una cantiga, como ocurre en gran parte de las cantigas de milagro.

<sup>3</sup> Incluso en la anterior cantiga de loor, la número 10. La habitual fórmula “Esta estoria es de *commo*” con que comienzan prácticamente todas las prosificaciones permite al pro-sificador situarse en la perspectiva de la tercera persona mediadora entre Alfonso, autor, y el receptor de un texto que, tal vez si no fuese por su intervención, no sería comprendido. En consecuencia, la cantiga que el rey personaliza y casi firma al utilizar la primera persona gramatical en la última estrofa, es completamente transformada por la adopción del estilo indirecto con el que será transmitido el contenido de los versos gallegos: la hermosura de la Virgen (estrofa I) y su poder de mediadora entre los pecadores y su Hijo, juez supremo y detentador último del perdón de los pecados (estrofas II y III) para proceder, seguidamente, a la traducción literal del texto galego. Véase el texto castellano en la edición de J. R. Chatham, “A Paleographic Edition of the Alfonsine Collection of Prose Miracles of the Virgin”, *Oelschläger Festschrift (Estudios de Hispanófila*, 36), Chapel Hill, North Carolina, 1976, pp. 73-111.

rencia y, si no existía una fuente directa sobre la cual se habría elaborado la cantiga 20 y que pudiese servir también de modelo para la prosificación, ¿dónde habría obtenido el prosificador castellano esos datos, que concretan en una acción lo que en la cantiga es la expresión de la admiración y el agradecimiento que el Rey Sabio siente por la Virgen? En concreto, ¿qué le permite añadir que la Virgen vence a los diablos, que sana enfermos y que puede resucitar a los muertos? ¿Sólo el culto mariano, que le atribuye esas facultades?, ¿el talento narrativo del escritor, puesto ya de manifiesto en otras ocasiones? Pudiera ser, pero una ojeada a las miniaturas que acompañan la cantiga en los folios del códice *T* del Escorial, a cuyo pie ha sido copiado este texto, nos advierte de que en las imágenes están reproducidas exactamente esas escenas: ésa es la fuente a la que acude el prosificador castellano. Lo novedoso no es la existencia de una fuente de referencia incluso para las prosificaciones de cantigas de loor; la sorpresa es que no se trata de un texto de la tradición hagiográfica, sino de un “texto pictórico”.

Tomemos, por ejemplo, la adaptación de un simple vocativo en la cantiga, “Virga de Jesse” (v. 2), referido a la Virgen, que en la prosificación es desarrollado para explicar el sentido de la figura: “el muy noble rey don alfonso con devoçion fazie su oraçion a esta senhora e a la verga de Jese onde ella venia”, convirtiendo el apelativo a la Virgen en una escena de oración y recogimiento del rey ante una imagen de la Madre de Dios, que se ve desdoblada en una representación alegórica de su estirpe<sup>4</sup>. El prosificador, en el ejercicio de transmisor del texto gallego al lector castellano, se apoya claramente en la iconografía con que se completa el sentido de la cantiga para redactar un texto nuevo, más rico, cuyo antecedente son los versos de la cantiga que se complementan con la información extraída de la acción que figuran las imágenes (fig.1). De ahí la posibilidad de desarrollar de manera tan precisa un simple vocativo, ya que la primera viñeta viene repartida en dos mitades en sentido vertical; a la derecha aparece el rey, de rodillas, en inequívoca posición de rezar mientras la parte de la izquierda está ocupada por la figura del árbol de Jesé, que, en la particular interpretación alfonsina, viene representado como un árbol a cuyo pie se tiende el propio Jesé que rodea con su brazo el árbol que contiene

---

<sup>4</sup> Vid. el minucioso estudio de A. Domínguez, “La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el Árbol de Jesé” en *El Scriptorium alfonsi: de los libros de astrología a las «Cantigas de Santa María»*, J. Montoya - A. Domínguez, eds., Editorial Complutense, 1999, pp. 173-214. La imagen del Árbol de Jesé procede de la interpretación alegórica de un pasaje bíblico (Isaías, 11,1) que dice: “Saldrá un retoño del tronco de Jesé, un tallo brotará de sus raíces”; a partir de los comentarios de Tertuliano primordialmente, fue interpretado como un árbol, cuya raíz es Jesé, el padre de David; la rama (*virga*) es la Virgen (*Virgo*) y la flor es Jesús, explicando de ese modo el árbol genealógico de María y de su Hijo.

tres figuras: la de la imagen inferior es David, padre del rey Salomón, el cual ocupa el espacio central y, en la parte superior, la Virgen con el Niño en brazos, como es habitual en la iconografía alfonsí. La figura del árbol está enmarcada por dos columnas confectionadas por la sucesión vertical de los símbolos heráldicos alfonsinos —el castillo y el león— que podría sugerir un retablo ante el cual está orando el rey.

La viñeta siguiente está diseñada en sentido horizontal. Mientras la parte inferior carece de figuras, la parte superior, queriendo representar el Cielo, muestra a Cristo en actitud de Juez Supremo, con el orbe en la mano izquierda, y a la Virgen, arrodillada, a su derecha, en ademán de súplica<sup>5</sup>. Esta impresión viene corroborada todavía por la leyenda que aparece sobre la viñeta, “Como santa *María* roga noite e día a seu fillo *por nos*”, y que no sólo anuncia aquello que representan las imágenes sino que es lo único que se traslada a la prosificación castellana, conforme con la transcripción del rótulo de la viñeta, ya que esa sentencia prácticamente reproduce los tres primeros versos de la cantiga que, a su vez, condensan el sentido de la estrofa correspondiente. En la tercera viñeta aparece la Virgen acompañada de un ángel y con una vara en la mano con la cual presiona sobre unas figuras humanas, empujándolas hacia el interior de la boca de Leviatán, que resume la topografía infernal. Aunque hay mucho material iconográfico que podría dar lugar a abundantes comentarios, el autor castellano prefiere limitarse a reproducir estrictamente lo que dice la leyenda que encabeza la viñeta: “Como *santa María* lida por nos e vence os diaboos”.

La cuarta estrofa del texto gallego ha sido obviada por el prosificador, como lo han sido las dos anteriores, con la excepción de los dos o tres primeros versos cuyo sentido, por otra parte, se condensa para ser transmitido por las rúbricas de las viñetas, en esta cuarta, “Como *santa María* faz miragres por nos sãando enfermos e ressucitando mortos”, que desvela lo que reproduce la viñeta en la cual se observa a la Virgen en el espacio central, a su izquierda,

---

<sup>5</sup> La escena representa a la Virgen en su cualidad de intercesora por la humanidad desde la posición de *Regina Coelis*. Recuérdese que la participación de María en la redención de los hombres permitiendo primero la Encarnación del Hijo de Dios para que pudiese morir como hombre y la no intervención en la muerte de su Hijo, después, para que su sacrificio lavase nuestros pecados le otorgaron el derecho de subir a los Cielos, permaneciendo, como Reina, a la derecha de Cristo para pedir clemencia por la humanidad. Aunque la iconografía cristiana revela la consideración de la Virgen como reina desde el s. V, será san Ildefonso quien difunda la dignidad real de María asociada íntimamente con la de Cristo Rey y, posteriormente, escritores eclesiásticos como san Andrés de Creta o san Germán de Constantinopla reflejarán en sus obras el pleno significado del término *reina* aplicándolo a María, al que va asociada ya la imagen de la coronación de reyes y emperadores en la Edad Media.

enfermos y tullidos que rezan a sus pies (uno, incluso, es tocado por María) y a la derecha, una mujer amortajada, ya sentada en su lecho de muerte, como habiendo resucitado por intervención de María, que es la información que el texto proporciona al prosificador cuando explica a qué se refiere exactamente la cantiga en los versos 30-33: “Miragres fremosos / vas por nos fazendo / e maravillosos”. Frente a tan genérico texto, el castellano especifica lo que las rúbricas y las imágenes no desvelan: “Como faze por nos muchos miraglos sanado los enfermos e rreçuçitando los muertos”.

“Como santa María nos castiga que seiamos bños” es lo que reza en la leyenda de la quinta viñeta (y es lo que se lee en la prosificación), en la cual aparece la Virgen en el centro, ocupando un plano superior al de las demás imágenes que llenan el cuadro, en una actitud que permite fácilmente suponer que la Virgen adoctrina y aconseja a sus fieles<sup>6</sup>, a cuya cabeza se coloca el Rey Sabio por un lado y la figura de un alto mando eclesiástico, al otro. Nada de esto se lee en el texto gallego que, después de mencionar los “miragres fremosos” (v. 30) que hace la Virgen en favor nuestro, pasa directamente al tratamiento de pobres y ricos en el Juicio Final en la estrofa siguiente, aludiendo a la recompensa que será otorgada a los humildes y el castigo a los soberbios. Con un sintético “Como abaxa los soberbiosos e ensalça los omildosos”, traducción exacta de la leyenda que introduce la última viñeta, el prosificador explica el cuadro que cierra esta página miniada: dos imágenes simétricas, pero invertidas ya que el personaje que estaba sentado, a la izquierda, en la misma posición en la que aparece el de la derecha, cae del trono que antes ocupaba (que es como suele representarse el pecado de la soberbia en la tradición iconográfica).

Lo que queda de la prosificación no es lo que resta de la última estrofa de la cantiga ni el comentario de otras imágenes (porque ya se han acabado), sino una paráfrasis del refrán. Recuérdese que es práctica habitual del prosificador castellano reproducir el refrán, tal cual aparece en la cantiga, pero incorporándolo al final del texto en prosa. En este caso, no obstante, recoge en estilo indirecto la interpretación de esos versos, aludiendo seguramente, a ese “quen te soubesse loar como mereces” de los vv. 4 y 5 de la cantiga.

En aquel anterior trabajo, cerraba el comentario a esta cantiga preguntándome si sería éste el único caso de recurrencia a las miniaturas, independientemente de que se hubiese contado con otra versión escrita para completar el texto gallego en el nuevo texto

---

<sup>6</sup> Vid. F. Garnier, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique* (vol. I), Le Léopard d'Or, Paris, 1982; *La grammaire des gestes* (Vol. II), Paris, Le Léopard d'Or, 1989.

castellano. Un repaso a las páginas iluminadas del código desveló datos interesantes, como en seguida veremos.

1.1. Las prosificaciones de las cantigas 21, 22, 24 y 25 están muy resumidas con respecto al texto gallego y no dan pistas para suponer la existencia de otro texto paralelo al de la cantiga, ni siquiera el iconográfico<sup>7</sup>. El modelo único parece ser la cantiga alfonsina, cuyo sentido es concentrado en unas pocas líneas que se mantienen fieles en la expresión a los versos gallegos. Por ejemplo, la prosificación de la primera de ellas, pese a su condensación, no deja de recoger literalmente sintagmas cargados de expresividad, como los versos 40-43:

Sennor, que de madre nome me deste  
 en toller-mio logo mal fezeste;  
 mas polo prazer que do teu ouveste  
 Fillo, dá-m'este meu que veja riir

Este pasaje aparece en la prosificación como: “e dixole: *Sennora* tu *que* de madre nombre me diste feziste me mucho mal en me lo toller mas por el *plazer que* del tu fijo oviste dame este mio con que aya solaz”. Las rúbricas de las viñetas tampoco ayudan mucho esta vez, ya que no sólo no pueden aportar emoción al texto, como es natural, sino que se limitan a describir unas imágenes que no permiten adivinar la emoción que rezuma la cantiga cuando expresa el dolor que siente la madre ante la pérdida de su hijo, o el miedo que provoca inicialmente un milagro tan portentoso como la resurrección de los muertos, sentimientos que se le escapan al castellano. Algo semejante ocurre con la prosificación de la cantiga 22, mera traducción de la cantiga como se observa, igual que en el caso anterior, en la traducción literal de algunos versos<sup>8</sup>. El miniaturista alarga en las escenas una historia tan simple que se hubiese ilustrado con la mitad de cuadros; así, la última viñeta, que repre-

---

<sup>7</sup> La última prosificación es la única que presenta alguna diferencia significativa con respecto a la cantiga. Se trata del cambio en la explicación del impedimento para cumplir la promesa hecha al usurero judío, detalle que tal vez pudiese estar relacionado con la interpretación de la cuarta viñeta de las miniaturas que presenta el cuadro del trato entre los dos personajes, de manera que no se permite percibir la preocupación del mercader por pagar dentro del plazo acordado. Por lo demás, el hecho de estar incompleto el texto castellano impide seguir cotejando los “tres relatos” que, de todos modos, no parece que fuesen a variar de manera importante.

<sup>8</sup> Los 10-13, por ejemplo: “En Armenteira foi un lavrador, / que un cavaleiro, por desamor / mui grande que avi' a seu sennor, / foi polo matar, per nome Mateus” son traducidos como “en tierra de armeneteira fu un labrador que avia nonbre mateos e un cavallero por desamor *que* avia de un su sennor deste labrador...”.

senta a los caballeros arrepentidos, con Mateo a la cabeza, rezando ante el altar de la Virgen de Rocamador —escena que se deja sólo suponer por los últimos versos de la cantiga, “... e el punnou de ssiir / a Rocamador con outros romeus” (vv. 37-38)—, es aprovechada en el texto castellano para redondear la historia: “Fueron todos a le rendir graçias e en romaria ante/ su altar a Rocamador”.

1.2. En un plano de similar relación de dependencia de texto gallego y prosificación castellana podemos situar el milagro de san Basilio, el de la viuda incestuosa, el del ladrón Elbo<sup>9</sup> o el del monje de san Pedro<sup>10</sup> que, de una extensión correlativa a la longitud del texto matriz, pueden leerse indistintamente en verso o en prosa, ya que apenas varía una versión con respecto a la otra.

Sin embargo, la mayoría de las prosificaciones no son ni meros resúmenes ni traducciones en sentido estricto, sino *amplificaciones* de las cantigas, y en el anterior trabajo he intentado poner de relieve que el traductor de la cantiga era mucho más que eso y que no se limitaba a poner en prosa castellana el verso gallego, como podrían dejar suponer los textos mencionados hasta ahora. Al contrario, su habilidad artística le permite desarrollar las situaciones, profundizar en las emociones de los personajes y tejer relatos de milagros, a los que confiere, sin embargo, una pátina de verosimilitud, intentando establecer siempre que le es posible, un vínculo de causa-efecto en la actuación de los personajes: es el caso de los milagros del caballero enamorado, del niño judío<sup>11</sup>, el del niño cantor, el del juglar Pedro, el de la emperatriz de Roma, o el de la imagen robada (cantiga 9)<sup>12</sup>. Incluso, para la redacción de estos

<sup>9</sup> También, pero en mucho menor medida, la prosificación de la cantiga del ladrón Elbo podría estar influida por la interpretación de las imágenes, ya que los elementos novedosos con respecto a la cantiga (la Virgen acompañada de ángeles y otras vírgenes, o los “monjes blancos”) aparecen en las miniaturas: en la cuarta viñeta se puede ver cómo la Virgen está acompañada de dos ángeles y dos vírgenes, y en el último cuadro, los monjes en cuya orden ingresa el arrepentido Elbo llevan vestiduras completamente blancas.

<sup>10</sup> Con respecto a la prosificación de la cantiga del monje de san Pedro, poco hay que decir: las imágenes habrán podido contribuir a la identificación de la orden a la que pertenecía el monje pecador (cister, viñeta 6), a la compañía de la Virgen (santas y vírgenes, viñeta 4); sorprende, sin embargo, que no se haga mención al rey David, bien visible en la segunda viñeta, presentado por su rúbrica y, como es de suponer, en la cantiga.

<sup>11</sup> La cantiga del niño judío se corresponde con lo que se ve en las miniaturas (o viceversa, para ser más exactos) y, como ya se ha comentado en aquel primer trabajo, el prosificador no presta atención a que tanto en la cantiga como en las imágenes, la madre del niño presencia los hechos mientras que en la prosificación aquella está ausente y acude a los gritos de su hijo; pero, como ya se ha dicho, este detalle debe responder al deseo de dar una explicación lógica de los hechos: ¿cómo una madre iba a permitir que arrojasen a su hijo al fuego en su presencia?

<sup>12</sup> El final de esta prosificación es ligeramente distinto del de la cantiga y no parece que tenga que ver con las pinturas que reflejan en imágenes el texto de la cantiga. Recuérdese que en la prosificación el monje se ve milagrosamente encerrado en la posada de la mujer, hasta que reconoce que actúa mal al no darle a la posadera la imagen prometida. Sólo des-

nuevos textos, no duda en recurrir a otras versiones de la leyenda —que él hubiera podido conocer por los canales que fuese—, si considera que con ello “mejora” la redacción de la historia, al incluir datos que contribuyen a concretar la acción<sup>13</sup> o que simplemente la continúan más allá del espacio al que la había reducido Alfonso X. Es difícil determinar cuáles podrían haber sido estas fuentes paralelas. La respuesta a esta cuestión tal vez solucionase, aunque sólo fuera parcialmente, otros interrogantes tales como el lugar, la autoría y la fecha de composición, y eso está fuera de mi alcance, pero sí he podido observar que el prosificador ha tenido muy en cuenta las miniaturas a la hora de redactar su texto en prosa. Visto el caso de la cantiga de loor comentada antes y teniendo en cuenta esta otra posibilidad de cotejar distintos textos para la redacción de la prosificación de leyendas ya famosas, cabría pensar que recurre a las imágenes cuando no tiene acceso a otra versión escrita, bien porque el relato es poco conocido y su circulación restringida, bien porque, como en el caso de las de loor, son de invención alfonsí.

Esta suposición podría corroborarse observando el relato pictórico de la cantiga de los gusanos de seda (ctga. 18), cantiga de milagro pero originariamente alfonsina. Las imágenes que la acompañan pueden haber suministrado los datos complementarios presentes en la prosificación, ya que en las viñetas 5 y 6 se ven monjes con capa negra sobre hábito blanco, lo que podría haber dado pie al castellano a suponer que la devota señora había entregado la capa a la “orden de santo domingo”, no especificado en la cantiga (aunque la elección de la orden no habría sido difícil, teniendo en cuenta la especial relación entre los dominicos y el culto a la Virgen). El final de ambos textos, ligeramente diferente, podría responder a que la fuente que suministra los datos es la versión pictórica del milagro, no la literaria, ya que ésta cuenta cómo los gusanos tejen dos mantos (se supone que uno para la Virgen) en cumplimiento de la promesa de la mujer, y la otra para “que se alguen queria / a hũa levar, / a outra leixaria” (vv. 76-78). Y se la llevó el rey Alfonso para depositarla “na ssa capela” (v. 81). La prosificación dice que la mujer dio una a la Virgen y “la otra puso en la orden de santo domingo e esta mando el rey don alfonso po-

pués de haber rectificado su conducta puede ir a la iglesia y colocar la imagen sobre el altar. A las miniaturas les basta una viñeta para escenificar el encierro del monje en la capilla (que es lo que cuenta la cantiga en los vv. 155-156) y la ubicación de la imagen en el altar.

<sup>13</sup> Por ejemplo, para la redacción de la leyenda de la emperatriz de Roma, el prosificador debió de contar con otra versión del conocido milagro ya que, pese a la fidelidad de la prosa castellana con respecto a la cantiga, introduce detalles concretos (el nombre del emperador, la inversión de los personajes responsables del gobierno del imperio en su ausencia, etc.), que deben provenir de otra fuente, ya sea oral (la leyenda es sobradamente conocida) o escrita.

ner en su capiella”, y así recoge con más fidelidad el contenido de las dos últimas viñetas, ya que en la quinta se ve, en efecto, a la mujer ofreciendo el manto a unos monjes (de túnica negra y hábito blanco, como dije) y en la siguiente, el rey la recibe de monjes de similar vestidura. Se incluye aún que “sacavanla en las fiestas de santa maria”, tal como consta en la cantiga, aunque las imágenes no permiten ni suponerlo.

1.3. No obstante y contra lo que podríamos suponer, ante textos pertenecientes a la tradición miraculística mariana, bien conocidos y que no es imposible que el castellano conociese por una o varias versiones, éste no desdeña la información gráfica que le proporcionan las páginas iluminadas que tiene delante y de las que sabe sacar buen provecho. La prosificación del milagro de los judíos de Toledo (ctga. 12), en esencia responde al texto alfonsí, y las miniaturas parecen haber seguido el mismo principio de respeto al texto que acompañan. Lo único que llama la atención es la libertad que se toma el narrador castellano para alterar el orden de una historia que, básicamente, coincide en su contenido con la cantiga; por eso sorprende de manera particular la introducción, por parte del castellano de un personaje nuevo, un “alguacil” que es enviado por el obispo a la judería para averiguar cuánto de cierto había en la denuncia proferida por aquella misteriosa voz y que, una vez llegado él y sus acompañantes, dieron muerte a los judíos después de haber verificado la infamia que éstos estaban cometiendo. La cantiga, que no menciona al personaje, sólo informa de que “todos mui correndo començaron logo d’ ir / dereit’ aa judaría” (vv. 26-27). Sin embargo, la leyenda de la viñeta cuatro cita de manera explícita al alguacil (que es el personaje que en la imagen va a caballo y con expresión de liderar el grupo<sup>14</sup>), personaje que podemos reconocer en la última escena, dando muerte a los judíos, bajo la leyenda “*Como os crischãos mataron quantos iudeos acharon en aquel feito*”, que es lo que querría traducir el prosificador cuando escribe: “e el alguazil con los otros cristianos que con el yvan mataron luego a todos los judios que en aquel fecho fallaron”, concluyendo así la narración castellana.

Si parecía probable que el castellano se ayudaba de las imágenes para llevar a cabo la translación de cantigas como la 13 o la 18, tenemos la certeza de que eso es así, tanto para la cantiga 12 que

---

<sup>14</sup> *Alguacil*, del árabe ‘wazir’: ‘ministro, visir’. En castellano antiguo hallamos las acepciones de ‘gobernador de una localidad, con jurisdicción civil y criminal’ y ‘oficial inferior de justicia’ (*Partidas*). Vid. *DCECH*, vol. I, Madrid, Gredos, 1980.



acabamos de ver, como lo había sido para la 20, comentada al comienzo de estas páginas. Y no se trata de casos aislados.

No cabe duda de que el seguimiento de los folios miniados correspondientes a la cantiga 11 va a prevalecer sobre el texto gallego a la hora de redactar la versión en prosa. En lo que respecta a la prosificación del milagro de la resurrección del monje ahogado, ya la precisión de que aquel era cisterciense puede haberse deducido del hábito que lleva puesto. Las discrepancias más importantes entre la prosa y el verso se advierten a partir de la interpretación de lo que ocurre a la muerte del fraile. Mientras la cantiga dice que el diablo, en singular, recoge su alma para llevársela al infierno y que ese mismo diablo discute posteriormente con la embajada de ángeles enviados por la Virgen, el texto castellano dice que “los diablos ayuntaronse e con grant alegría reçibieronle el alma” que, se especifica seguidamente, “estava ya en poder de los enemigos”. ¿Se aumenta el número de los enemigos para realzar el poder de la Virgen, en un alarde más de imaginación por parte del prosificador? Pudiera ser, pero lo cierto es que en las miniaturas se han dibujado cuatro diablos<sup>15</sup> en el centro de la imagen, recogiendo el alma y, en la viñeta siguiente, el mismo número de demonios huye después de haber sido vencidos por la Virgen, abandonando el alma que es recogida por los ángeles. Pero aún hay más. Precisar que la resurrección del campanero ahogado se produce cerca del río (y no dentro de las aguas como en la cantiga: “... e à auga ffría / u viron jazer / o mui culpado”, vv. 86-88) y que podría explicarse como una interpretación más verosímil de los hechos, parece responder, igualmente, a la descripción de la viñeta 5 de las miniaturas correspondientes, ya que, efectivamente, el fraile está fuera del río (en la viñeta 4, sí está sumergido en el agua) y, después, abandona el lugar y se va con sus compañeros a rezar ante el altar de la capilla (nada de esto figura ya en la cantiga), como en la viñeta 6, donde el campanero toca las campanas mientras los otros frailes rezan.

---

<sup>15</sup> La leyenda de la viñeta utiliza el sustantivo en plural: “diablos” (lo cual demuestra, una vez más, que la leyenda ya es, en sí, una *ekfrasis* con respecto a la imagen, tal como se ha podido constatar con su empleo para la prosificación de la cantiga 20). Gautier de Coinci también utiliza el plural, “li diable” (I, 42, vv. 88 o 97), lo mismo que Berceo (“vinieron de diablos por ella [por el alma] grand gentío”, II, v. 87), y en latín también eran varios diablos, lo que permite suponer el recurso a una probable tradición iconográfica comparable a la literaria.

2. Existen, para mayor sorpresa, algunas prosificaciones que ofrecen elementos nuevos, de más envergadura para la construcción de un relato, difíciles de rastrear en otras versiones latinas o romances, pero que están presentes en las miniaturas que acompañan al texto gallego.

Seguramente, el caso más significativo sea el de la prosificación de san Ildefonso. El prosificador menciona explícitamente otra fuente de consulta: "E en esta vida de sant alifonso fabla que ..." por lo que la primera impresión nos induciría a aceptar la explicación de que ese texto mencionado sería, con toda probabilidad, el origen de la amplia información relativa al servicio que este obispo ofreciera a la Virgen y que la cantiga menciona muy someramente, como es costumbre. Así, partiendo del texto alfonsino (como lo demuestra la conservación del nombre alterado del santo, Affonso, Alifonso, o el respeto a los versos de la cantiga que son prácticamente transplantados al castellano con la lógica variación de la adaptación a otra lengua), la prosificación se enriquece con numerosos detalles que podríamos suponer procedentes de esa *vida*<sup>16</sup>. Aunque no es posible señalar con exactitud cuál es ese texto y apuntar las deudas de la prosa castellana para con él, sí podemos poner en evidencia numerosos elementos con los que se adorna –y alarga– el texto castellano y que no exigen la existencia de esa *vida* porque podrían desprenderse de las miniaturas del código *T* (fig. 2). Es el caso, por citar un ejemplo, de la referencia a que "ordeno muchos libros" cuando en la cantiga se habla de un libro y en la versión latina de un "volumen insigne", ya que en la primera viñeta de las miniaturas correspondientes vemos, efectivamente, al santo escribiendo un libro<sup>17</sup>, pero hay muchos otros en su estudio; es más, en la rúbrica podemos leer: "Como sant alifonso fez libros da virginidade de santa Maria". Asimismo, el santo viene representado con una paloma posada sobre su hombro (como corresponde al tópico visual en la larga tradición de los retratos de autor),

---

<sup>16</sup> Anteriores o más o menos coetáneas a la prosificación, hay varias "vidas" del obispo toledano. M. Alvar Ezquerro, en la edición de la *Vida de san Ildefonso* del Beneficiado de Úbeda (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1975) analiza, además de la *vida* objeto de esta edición, las *vidas* que transmiten el *Elogio* de san Julián en sus dos redacciones, la *Vida* escrita por Cixila, la compuesta por el Cerratense, la *Legenda Asturicense*, la cantiga alfonsina, el milagro de Berceo y las tres versiones de la *Vida* redactadas por Gil de Zamora. Véase, además, J. Ferreiro Alemparte, "Las versiones latinas de la leyenda de san Ildefonso y su reflejo en Berceo", *BRAE*, t. L, 190 (1970), pp. 233-276.

<sup>17</sup> El libro en cuestión no es otro que el *De Virginitate Beatae Mariae* que, según la leyenda, mereció, tanto la aparición de la Virgen, como la aparición de santa Leocadia, que quiso expresar al obispo el agradecimiento por tan magna obra en honor de María. De todos modos, el v. 19, con la alusión a los "bños escritos" del santo a favor de María, podría haber sugerido al iluminador el dibujo de un escritorio repleto de libros.

lo que ha podido dar pie al castellano para presentar a san Ildefonso como “alunbrado de espíritu santo” en su labor apostólica.

En la viñeta 4 se puede ver cómo el rey Recesvinto, en presencia de sus acompañantes en la comitiva y bajo la piadosa mirada del santo, corta, efectivamente, un trozo *de la manga* de la mortaja de santa Leocadia, tal como se refiere —y únicamente— en la prosificación. Y es lógico, ya que en las demás *vidas* de san Ildefonso es éste y no el rey Recesvinto quien corta una parte indeterminada de la mortaja. El rey sólo aporta el cuchillo del que se sirve el santo para cortar y es a éste a quien santa Leocadia dirige sus palabras agradeciéndole sus esfuerzos en favor de la Virgen, tal como recoge cualquier versión del milagro de san Ildefonso que incorpore este otro (también la cantiga, vv. 34-35), o el de la propia santa Leocadia. No obstante, es importante señalar aquí la evidente intención de Alfonso X de identificarse con san Ildefonso (repárese en la identidad de ambos nombres en el v. 10, muy significativa en el v. 34), a quien consideraba modelo perfecto de relación con María: el rey, como había hecho el obispo, escribirá un libro en honor de la Virgen para contribuir a la expansión de su culto y merecer su agradecimiento<sup>18</sup>, por lo que no duda en intercambiar los papeles entre los personajes y hacer que sea al rey (que, además, se parece mucho a los retratos del propio Alfonso en otras partes del códice) a quien se le aparezca la santa para agradecerle sus esfuerzos en glorificar a María. Por ello, el diseño de la imagen responde al texto de la cantiga, de ambigüedad manifiesta. El detalle de la manga vendría impuesto por el deseo de fidelidad a los versos y la imaginación del pintor ceñido a un espacio reducido para reproducir los hechos. Para indicar que la santa está hablando, la dibuja en un “acto de habla”, con la mano levantada, por lo que la tela cuelga de su brazo, que es lo más próximo que tiene el rey en la imagen. Esta escena es la que lee el prosificador y así se se refleja en su propio texto.

Lo mismo se puede decir de la descripción de la aparición de la Virgen, tiempo después, para recompensar a su servidor. Se lee en el texto castellano que llega con gran resplandor, acompañada de ángeles y vírgenes, dejando “amortecidos” a los asistentes<sup>19</sup>, exactamente el mismo cuadro que refleja la viñeta 5 donde aparece la Virgen, sentada, entre su habitual séquito (como en las miniaturas de las ctgas. 13 y 14), ofreciendo la casulla al santo y, a la derecha

---

<sup>18</sup> Para mayor información sobre este particular, véase J. Snow, “Alfonso X y/en sus *Cantigas*”, *Estudios Alfonsies* (J. Mondéjar - J. Montoya, eds.), Granada, 1985, pp. 71-90.

<sup>19</sup> En todas las *vidas* antes mencionadas, excepto en la *Legenda Asturicense*, los acompañantes huyen impresionados por la aparición. En la *Legenda*, sólo se retiran hacia atrás a causa del estupor, pero no llegan a huir.

del cuadro, unos cuantos personajes yacen en el suelo como si estuviesen muertos. Un dato más, pero esta vez por omisión, corrobora que el castellano estaba transcribiendo lo que deduce de las ilustraciones que adornan el códice *T*. Las versiones más conocidas de esta leyenda mencionan también el trono donde se sienta la Virgen, porque la advertencia del peligro que se cierne sobre quien use la casulla vale también para quien se atreva a sentarse en aquel asiento destinado únicamente al santo; sin embargo, en la miniatura, el sillón que ocupa la Virgen pasa inadvertido a los ojos de un simple observador que no lo busque, porque está casi oculto detrás de las figuras de la Virgen y de la multitud que la acompaña; de ahí que la versión castellana sea la única en no mencionarlo, aunque la cantiga sí lo hace y no de pasada, ya que ocupa los cuatro versos inmediatamente anteriores a los dos que prohíben el uso de la vestidura<sup>20</sup>.

No pongo en duda que la *vida* tantas veces mencionada suministrase la información acerca de la labor apostólica del obispo: sería lo más probable; puede incluso que la insistencia del castellano en la decisiva importancia del prelado en la difusión del cristianismo provenga de su particular interpretación de la segunda estrofa de la cantiga<sup>21</sup>; pero podría ser que todo ello se deduzca de la observación y descripción de la segunda viñeta (cuya leyenda reza: “Como *sant Alifonssso* disputou con os judeos e os hereges”), en la que el santo, ante un atento auditorio (de cristianos, se supone) discute con un grupo de herejes y judíos —todos bien caracterizados en las imágenes— que se hallan delante de él en actitud beligerante.

La referencia a la procesión no se halla en las otras versiones distintas a la misma cantiga y que incluyen el milagro de santa Leocadia, pero no es difícil de explicar. Lo importante aquí es señalar que la escena viene reproducida también en las miniaturas, y que en ellas ha podido inspirarse el castellano para redactar todo el pasaje que resalta la participación de la Virgen en la comitiva sin que su presencia fuese advertida por la gente entre la que camina, porque, en efecto, en las imágenes de la “clerezia” que va en procesión acompañando a san Ildefonso y al rey “Resçisundo” no se

<sup>20</sup> No creo que haya que traer a colación la *Vida* del Cerratense que, aun señalando la doble advertencia de la Virgen, sólo se extiende en la trasgresión referente a la casulla. La lectura de las miniaturas debió ser la fuente para la versión en prosa castellana.

<sup>21</sup> Sería el modo de corresponder en su texto al interés que parece mostrar Alfonso X en este hecho, ya que de las seis estrofas que conforman su cantiga, la primera es el resumen de la misma, la segunda está dedicada, precisamente, a exaltar la defensa de la fe y de la figura de María llevada a cabo por san Ildefonso y las cuatro restantes cuentan el milagro de santa Leocadia, la donación de la casulla y la muerte de Siagrio.

ha dibujado a la Virgen<sup>22</sup>, cuya presencia origina, justamente, la aparición de santa Leocadia cuando ésta desea saludarla al paso de la comitiva ante su sepulcro. Esto es lo que reproduce la viñeta cuarta, en la que vemos a santa Leocadia sentada dentro de su féretro, y las imágenes de esta viñeta podrían justificar, tanto aquel “travo de la mortaja que traia vestida e corto dela manga della” —que, como hemos visto, no aparece en otras versiones del milagro— como el “vieron y a santa locadia vesiblemente que se levantava del monumento a fazer onrra e reverencia a santa maria que venie en la proçesion que ellos non la veian”, aunque, como se ha comentado, ninguna de las imágenes de la viñeta muestra la figura de la Virgen porque, justamente, “ellos non la veian”. Me pregunto por qué el prosificador reitera la presencia de la Virgen en la procesión y me aventuro a deducir que por la caja que porta el rey Recesvinto en la viñeta 3, que podría ser, a juzgar por la composición de la quinta viñeta, un relicario que contendría alguna reliquia de la Virgen. Al ir en procesión, celebrando una festividad en honra de la Virgen, teniendo la catedral de Toledo advocación mariana y siendo su obispo tan reverente devoto de María, es probable que el iluminador no encontrase mejor modo de representar todas estas manifestaciones de devoción a la Madre de Dios que haciendo girar las imágenes en torno a esta arqueta que vemos todavía repetida en las viñetas siguientes<sup>23</sup>. Conviene recordar aquí que san Luis de Francia había hecho una importante donación de reliquias a la catedral de Toledo, entre las que, sin duda, se encontraría alguna de la Virgen, dadas las características del donante y de la catedral toledana, donde la Virgen se había aparecido. Probablemente, el prosificador, conocedor de todo ello, no tiene reparos en interpretar el código del que se había servido el iluminador para resaltar la relación de María y Toledo, lo cual le permite decir —dos veces— que la Virgen participaba de la procesión sin ser vista.

Tampoco creo que haya dudas acerca de que es la sexta viñeta la que provee los datos para la redacción de un pasaje que coincide con versiones diferentes al texto gallego, la versión latina o la de Berceo, sin ir más lejos: cómo despojan de la casulla a Siagrijo, ya muerto, para guardarla en lugar sagrado. Mientras que la cantiga

<sup>22</sup> En los vv. 30-31 de la cantiga, “u con Rei Recessiundo / ena presisson andara”, la Virgen, sujeto de la oración principal, lo es también de esta subordinada. La sintaxis, ciertamente complicada, oscurece el sentido y podría explicar que el miniaturista se limitase a dibujar lo que entendía en una lectura *facilior*.

<sup>23</sup> Repárese en que es común en las miniaturas de las cantigas que en el altar de cualquier iglesia donde intervenga la Virgen, aparezca una imagen de Ésta con el Niño en brazos, que, en la viñeta 5 es sustituida —ya que la Virgen se le está apareciendo al obispo— por la misma caja que vemos en manos del rey en las imágenes anteriores: metonimia visual.

habla sólo de la muerte del sacrilego, y eso mismo es lo que se lee en el rótulo de la viñeta, ésta escenifica en realidad dos momentos: a la izquierda de la imagen cómo Siagrio viste la casulla prohibida para él y, a la derecha, cómo los mismos personajes que habían asistido al sacrilegio de Siagrio, lo despojan, ya muerto éste, de la milagrosa vestidura<sup>24</sup>.

El autor de la prosificación pudo haber leído el texto de la cantiga y pudo haber leído otra versión más extensa del relato (la supuesta *vida*); de lo que no cabe duda es de que el texto iconográfico le proporcionó datos que los versos gallegos omitían. Igualmente, el miniaturista encargado de iluminar la cantiga de san Ildefonso debió de conocer otras versiones más largas que la cantiga —¿la propia fuente de ésta, quizás?— y no duda en representar en imágenes el final más conocido, aunque sobrepase el contenido del texto gallego<sup>25</sup>.

Una situación parecida debió de haberse producido con respecto a otra historia no menos famosa, la de Teófilo. Como se recordará, la prosificación del milagro de Teófilo era sustancialmente diferente a cualquier otra versión conocida y tampoco coincide plenamente con las miniaturas (fig. 3), porque en ningún momento las imágenes permiten deducir que estaba casado y que su mujer fue tentada antes que él (la figura femenina no aparece en lugar alguno). Sin embargo, las miniaturas debieron influir en el relato castellano, ya que alguno de los pasajes parecen ser deudos de aquellas. Mientras en las versiones más conocidas la Virgen parte en busca del demonio para recuperar la carta de Teófilo, sólo

---

<sup>24</sup> Curiosamente, la prosificación con ser mucho más extensa, no menciona ni el derecho exclusivo otorgado a Ildefonso de sentarse en el trono en el que se le había aparecido la Virgen, ni el consiguiente peligro que corre cualquier otro que se atreva a hacerlo; sí se detiene, sin embargo, en la explicación de los motivos que inducen a Siagrio a vestir la casulla (cree erróneamente “*que si se la no vestiese que las gentes que lo non avrien por tan digno como a sant alifonso*”); sin atender a las advertencias del tesorero, la viste y muere inmediatamente. Entonces, los testigos del milagro (de castigo) despojan al muerto de la vestidura y la guardan nuevamente en el sagrario. La cantiga en una única estrofa cuenta la muerte del arzobispo, su sustitución por Siagrio, el atrevimiento de éste y su muerte inmediata, que corrobora las palabras (amenazadoras) de la Virgen, omitiendo las explicaciones acerca de las actitudes de Siagrio, del tesorero o de los testigos del suceso.

<sup>25</sup> No deja de ser curioso, sin embargo, que este final del texto pictórico se asemeje mucho al final de la vida de san Ildefonso contada por el Cerratense, ya que éste (además de nombrar a Sisberto como *Siagrio* —nombre que copian Berceo, Alfonso X y, claro está, el prosificador—) sólo menciona el episodio de la casulla, omitiendo el de la profanación de la silla reservada al santo. Cuentá que Siagrio quiere ponerse la casulla “porque era hombre como su predecesor”, sin dar todas las explicaciones referentes a la dignidad de ambos a los ojos de su congregación, como recoge la prosificación castellana, y que son muy difíciles de deducir únicamente de la interpretación de las imágenes. La única conclusión segura que cabe extraer de todo esto es que, para entender cómo se ha confeccionado este Códice Escorialense, en todos sus aspectos, hay que barajar diversos textos —y no sólo literarios— para la composición de un mismo relato, ya que esa misma danza de textos tendría lugar en el *scriptorium* alfonsí y allí donde se escribieron las prosificaciones.

en la cantiga, en su prosificación y en la viñeta 3, es el demonio quien llega al escenario donde está Teófilo postrado, y ya adormecido, ante la Virgen<sup>26</sup>. El propio rótulo de la viñeta pudo haber dado pie a la interpretación del castellano: “Como Santa Maria fez trager a carta ao demo e lla tolleu”, que en la prosa es interpretado como “e la virgen (...) mando al diablo *que* la carta *que* la troxiese antella *e* troxola”; y casi podría asegurar que la arenga de la Virgen acusando al diablo y defendiendo a su protegido Teófilo responde a la actitud que se deduce de la imagen que presenta a la Virgen, con el dedo índice de la mano derecha señalando al diablo, que se va con semblante avergonzado. A partir de la viñeta 4, el miniaturista continúa el relato más allá de la cantiga —que acaba aquí—, para ilustrar la versión más común del milagro, según la cual Teófilo, salvado por la Virgen, cuenta lo sucedido ante el obispo (viñeta 5, con rúbrica: “Como Teofilo contou o feito ao bispo e lle deu a carta”) y éste enseña la carta a sus feligreses (viñeta 6, con rúbrica: “Como o bispo mostrou aquela maldita carta aa gente”) y les cuenta el milagro (o hace un sermón, como en Berceo), mientras Teófilo aparece, con aire abatido, sentado a la derecha de la escena, a los pies de la imagen de la Virgen. El contenido de estas dos últimas viñetas es lo que describe el prosificador, después de recoger también la larga discusión entre la Virgen y el demonio cuando éste llega con la carta que la otra le arrebató. Así, podemos leer que Teófilo “rendio por ello grandes gracias a dios e a la su bendita madre e mostro la carta al obispo *e* contole todo lo *quel* acaesçio *e* el obispo ante todo el pueblo conto este miraglo *e* fizo *grannt* sermon”, cerrando la narración con la alusión a la mujer del recuperado Teófilo, y la firme resolución de ambos de no apartarse jamás del servicio a la Virgen.

La referencia a la esposa de Teófilo me permite volver sobre este personaje nuevo en una leyenda tan vieja<sup>27</sup>. Que el prosificador nos presente al protagonista casado podría no ser más que un poco de nieve en una bola que ha ido creciendo con el paso del tiempo y la fama del milagro. Unas veces Teófilo es un personaje eclesiástico, ligado al entorno del obispo (aunque los textos latinos lo nombran únicamente como *vicedominus*), sin que ello implique necesariamente su condición religiosa. De las virtudes morales del protagonista ha podido pasarse con facilidad a añadir bienes materiales que contribuyesen a aumentar su respetabilidad en el medio

---

<sup>26</sup> Recuérdese que en Berceo, por ejemplo, la Virgen abandona dos veces a Teófilo para ir en busca de su salvación, una para interceder ante Dios para que perdone a su protegido, y la segunda para arrancarle la carta al diablo.

<sup>27</sup> A. D'Agostino (*Rutebeuf. Il Miracolo di Teofilo*, Università di Milano, 1988) repasa la larga tradición de esta leyenda.

social donde se movía y que permitiese subrayar su generosidad para con los menos favorecidos, llegando a emocionar más al público al apreciar la facilidad con que se desprendió de su hacienda por hacer el bien. Adornar su situación confortable con la presencia de una consorte igualmente honesta y caritativa cae dentro de los parámetros de una leyenda muy difundida en la Edad Media. Sorprende, no obstante, el protagonismo de la esposa en la leyenda castellana, que no sólo aparece al principio como parte de la caracterización del personaje principal sino que es pieza fundamental de la historia, ya que es ella la primera en ser tentada por el judío, es ella quien se da cuenta del cambio de actitud en el comportamiento de su marido, es ella quien le hace ver el error cometido y quien le aconseja que vuelva al lado de la Virgen: todo esto parece demasiado para que la figura femenina sea sólo una invención del prosificador castellano. Este ha debido de seguir una fuente paralela al lado de la fuente pictórica que le permitió adornar la historia, ya de por sí bien rica, que iba leyendo en las imágenes, versión a su vez enriquecida con respecto a la que se desprende del texto gallego, dada su larga tradición. Que ha existido una combinación de diferentes narraciones se corrobora otra vez con el relato del recurso al judío. Mientras las versiones más conocidas cuentan que Teófilo, desesperado busca al judío, conocido por sus arterias, las imágenes no dejan lugar a dudas de que es el judío quien viene a visitar a Teófilo, ya que la primera viñeta responde al esquema de escenas de homenaje, como son las Epifanías, divididas en tres espacios, en las que suele aparecer la figura del criado aguardando fuera con el caballo (a la izquierda de la imagen) y los recién llegados se sitúan a la izquierda de la figura de los homenajeados: aquí, Teófilo, anfitrión, está dibujado a la derecha del todo y a su izquierda, el judío que acaba de llegar y que es aguardado por el sirviente con su caballo. Tal vez de esta lectura, el prosificador pueda crear toda esa invención de que es el diablo quien toma la iniciativa, habla con el “judío encantador quel tenia por su siervo” para que éste, a su vez, seduzca a Teófilo.

Sin embargo, el pasaje relativo a la aparición del demonio, tal como leemos en la prosificación castellana (“E fezieron luego su carta e el diablo veno y con grant poderio de *spiritus* malignos e con mucho aver e teofilo adoro e diole la carta”) no se corresponde exactamente con las imágenes porque la segunda viñeta representa al diablo, en su tienda, rodeado de sus servidores, tal como solía representarse al diablo. Parece, pues, que el iluminador está copiando esta escena sobre otra de apariciones diabólicas, ya que las versiones más comunes de la leyenda relatan que el judío acompaña a Teófilo hasta la tienda que el diablo había levantado



en medio del monte, tal como se deja interpretar por las imágenes dispuestas en el mismo orden arriba comentado.

Es difícil, pues, determinar qué predomina en esta prosificación, si la lectura de las imágenes o la lectura de otra versión de la conocida leyenda. El rocamboloso inicio del texto castellano y el peso de la figura femenina en la narración hacen suponer esto segundo, aunque los numerosos gestos de habla presentes en las imágenes han contribuido en gran medida a la redacción de un texto castellano dramatizado, donde todos los personajes mantienen un diálogo constante.

En su momento se ha visto que la prosificación de la abadesa encinta es considerablemente más rica en detalles que la cantiga 7, cosa que no sorprende, dada la condensación del relato en verso. Es obvio que el miniaturista (fig. 4) conoce el famoso relato por otras fuentes, a juzgar por los numerosos detalles que incluye en la narración que podemos leer en otros textos anteriores a éste<sup>28</sup>; sin embargo, parece su deseo ceñirse en lo posible a la versión gallega, y en cada una de las viñetas cuenta exclusivamente lo que relata la cantiga: 1) las monjas acuden al obispo (vv. 28-29); 2) el obispo viaja hasta el convento (v. 30); 3) las monjas acusan a su abadesa (los índices levantados permiten imaginar la severidad de su actitud) en presencia del obispo (vv. 31-40); 3) los dos ángeles que acompañan a la Virgen le extraen la criatura de su vientre (vv. 41-44); 4) el recién nacido es entregado al eremita (vv. 45-46); 5) la abadesa expone su cuerpo desnudo ante el obispo y su congregación (vv. 48-60).

El prosificador desea contar "esta estoria" y para ello no bastan las imágenes, ya que en éstas se omite tanto el exordio de la cantiga como el *initium narrationis* que introducen el relato y explican por qué la abadesa ha sido acusada. Al castellano no le cuesta nada poner en antecedentes a sus lectores; le basta con recurrir a la cantiga, pero su conocimiento de otras versiones lo traiciona al introducir detalles nuevos (que figuran en otros relatos) en el texto que está redactando. En la primera viñeta de las miniaturas, queriendo permanecer fiel al texto gallego, se puede ver a las monjas hablando con el obispo, como si hubiesen sido ellas personalmente quienes denuncian a su superiora: el dato de la carta acusadora<sup>29</sup> no

---

<sup>28</sup> Ya me ocupé de la comparación de distintas versiones de este milagro en "«La abadesa preñada» (Berceo, 21). Seis versiones románicas y tres en latín", *Medioevo y Literatura (Actas del V Congreso de la A.H.L.M.)*, Juan Paredes, ed., Granada, 1995, pp. 329-344. Vid. igualmente, M. A. Diz, "Berceo y Alfonso: la historia de la abadesa encinta", *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, 5 (1993), pp. 85-96.

<sup>29</sup> En la prosificación figura: "ovieron su acuerdo e enbiaron su carta con su acusacion al obispo". La carta(s) aparecerá(n) mencionada(s) todavía dos veces más en la narración castellana.

procede, pues, de las imágenes, sino de cualquier otra versión (que se vale de este medio para la acusación), y lo mismo sucede con la escena del encierro de la atribulada abadesa en su cámara, mientras el obispo descansaba en otros aposentos (nada de esto figura ni en la cantiga ni en las miniaturas y sí en otras versiones). Sin embargo, el prosificador no pierde de vista las imágenes y eso explica que en su relato, la abadesa se entrevistó con el obispo (como en la viñeta 3) y sufra la humillación de saber que ha sido acusada antes de que se encierre en su cámara e implore el auxilio de la Virgen. En ninguna otra versión que conozcamos las cosas suceden así, ya que lo más común es que la abadesa, preocupada porque su embarazo es ya ostensible -conociendo o no que el obispo va a llegar a día siguiente-, ruega a la Virgen que la ayude. Lo mismo podemos decir de las viñetas 4 y 5 que muestran punto por punto lo que recogerá la prosificación: “E estando en esta pregaria e contriçon adormiose e en tanto la virgen santa maria mando a sus angeles<sup>30</sup> que le sacasen el fijo que tenia en el vientre abriendole el costado diestro onde lo traia e que lo llevasen a criar a tierra de san suenna en unos montes do un santo hermitanno estava”, coincidiendo en ello con las otras versiones latinas y romances, excepto en el detalle del “costado diestro” que sólo pudo haber incluido al proponerse describir lo que está viendo en la cuarta viñeta.

Es difícil decidir si el prosificador ha redactado su texto a partir de la lectura de la cantiga, complementándola con la lectura de sus miniaturas y aportando de su capacidad narrativa la recreación del ambiente psicológico que los escuetos versos gallegos sólo sugieren, o si el prosificador conoce alguna de las versiones más comunes, de las que la cantiga se aparta notablemente, debido a la necesidad (o al deseo) de condensar en tan poco espacio textual una leyenda tan prolija en detalles. De lo que no parece que quepan dudas es de que el iluminador conoce la versión larga de los hechos, aunque se esfuerza por no ilustrar más allá de lo que esbozan los versos. Eso explicaría que la quinta viñeta refleje el paisaje en el que vive el ermitaño (la cantiga sólo dice “... criar / lo mandou en Sanssonna”, v. 46, por lo que tiene que conocer, por lo menos, la existencia de un ermitaño para poder imaginarlo en su contexto), pero que en la viñeta 6, el miniaturista vuelva al texto de la cantiga ya que pinta a la abadesa exponiendo su cuerpo liso ante su congregación y el obispo, como en el texto alfonsí que, como ya se ha visto, se aparta de las versiones más corrientes donde la abadesa

---

<sup>30</sup> Llama la atención, sin embargo, que el miniaturista dibuje *dos* ángeles, tal como se especifica en cualquier versión del relato (que no sea la del códice escurialense): no dibuja uno, ni tres, ni varios; dibuja dos.

es examinada (dos veces) en privado y sólo después se anuncia su inocencia ante la comunidad. Por ello el prosificador también se detiene aquí, recogiendo únicamente la reprimenda del obispo a las monjas, como en la cantiga, sin dar paso al final común a las otras versiones que incluyen la confesión de la abadesa e incluso la verificación de la existencia del niño recién nacido.

3. A modo de conclusión y ya para recapitular<sup>31</sup>, podemos decir que, después de confrontar las prosificaciones castellanas de las CSM con las correspondientes cantigas que supuestamente traducen, y con otras versiones<sup>32</sup> de los mismos relatos que se versifican en gallego, el verbo “traducir”, tal como lo empleamos hoy, no se ajusta al proceso llevado a cabo para la confección de los textos castellanos. De la confrontación de prosificación y cantigas habíamos deducido en el trabajo anterior que el verbo, en sentido estricto, podría ser válido en algunos casos (ctgas. 14, 15, 17, 21, 22 y 25) en los que, en efecto, el relato podría leerse en verso o en prosa indistintamente; es más, en el caso de las dos últimas, el texto en prosa pierde con respecto a la cantiga, con una mayor presencia del diálogo, más expresiva en la construcción del relato que revierte en una más completa caracterización de los personajes. Quizás la pérdida emocional en la prosificación con respecto a la cantiga 25 se deba, curiosamente, a que el castellano acudió a las miniaturas como fuente suplementaria de información, obviando el dramatismo del texto gallego (que comparte con otras versiones); pero es únicamente una suposición, ya que no hay escenas que se vean descritas en la prosificación y no en la cantiga.

Otro grupo de cantigas, las 4, 6, 8, 10, 13, 16 y 24, ven su texto prácticamente traducido al castellano, pero el relato se acrecienta con la inserción de comentarios por parte del prosificador que abandona, por esta vía, la función de traductor para ser escritor o, al menos, adaptador, amplificando relatos conocidos. Las descripciones

---

<sup>31</sup> Quedan aún algunas prosificaciones que se apartan del texto de la cantiga en algo más que en los comentarios explicativos del artista castellano y desviaciones que tampoco proceden de las miniaturas. El relato de los tres caballeros que dan muerte a su enemigo coincide en la expresión textual e iconográfica del Códice Rico, pero, como se recordará, la parte final de la prosificación que aumentaba notablemente el relato de la cantiga procedía de otras versiones. Algo parecido ocurre con la cantiga 23, el milagro del vino, que se resuelve de manera distinta en los textos gallego y castellano, ya que éste añade el personaje de la criada que le da la noticia del milagro a la posadera cuando ésta rezaba a la Virgen, personaje que tampoco recogen las miniaturas ni, que sepamos, ninguna otra versión aparte de la elaborada por la fantasía del prosificador castellano.

<sup>32</sup> Por ejemplo, *El Liber Mariae del Speculum Historiale* de Vincent de Beauvais, el Ms BN 110, el Códice Thott, el *Liber Mariae* de Gil de Zamora, la colección de Adgar, los *Miracles* de Gautier de Coinci, los *Milagros* de Berceo o los *Castigos e documentos del rey Don Sancho*.

vienen detalladas, las acciones explicadas, las consecuencias justificadas, con la intención de convertir la *noticia* de un milagro maravilloso en el *relato* de un milagro maravilloso que no podía dejar de suceder dada la conjunción de factores concurrentes. Pese a ser leyendas conocidas y extensamente propagadas, sobre todo en la del niño judío (4) y en la del enamorado de la Virgen (16), el prosificador se ha limitado a seguir el texto de la cantiga para completarlo con *amplificaciones*, fruto de su personal interpretación de la misma. Para la redacción correspondiente a las cantigas 11, 12 y 18 debió de haber otra versión, probablemente la pictórica del propio códice. En el caso de la prosificación del campanero ahogado, las divergencias con respecto a la cantiga se deben más a la explicación de la viñeta 5 que a los datos que pudo haber recogido en otras versiones, teniendo en cuenta las coincidencias entre prosa castellana y miniaturas. En cuanto a la de la imagen crucificada, es tan posible que sacase el personaje del alguacil (que no figura en la cantiga) del rótulo de las miniaturas como de la propia imagen que lo representa. Es muy probable que el miniaturista dibujase la escena de "expedición" tal como estaba acostumbrado a hacer (o a ver) otras veces, destacando al personaje que capitanea el bando, montándolo a caballo como signo distintivo de su rango. El rotulista de la escena, que maneja el mismo código que el pintor, al encontrarse con el deber de escribir la leyenda de la viñeta, no duda en escribir lo que ve: "Como o alguazil e a gente foron correndo aa juderia".

Donde no cabe duda de que el prosificador castellano está siguiendo el relato iconográfico, relegando a un segundo plano el texto literario es en la prosificación de las cantigas 2, 3, 7 y 20, que ven incrementado su texto con la interpretación de lo que muestran las ilustraciones. Sin embargo, otro relato sería el que suministra el nombre del marido de la emperatriz de Roma (ctga. 5, pros. XIV), además de los otros detalles que, por la poca pertinencia para el desarrollo de la historia, bien podrían proceder simplemente del ingenio del autor de la prosificación. Las mismas dudas se nos presentan para determinar el origen de las diferencias entre las cantigas 9 y 23 y las prosificaciones correspondientes, ya que no se puede asegurar que sean datos provenientes de otros relatos que él funde con el suyo propio, o alardes de creatividad; quizás sea esto segundo, teniendo en cuenta el espíritu lógico del castellano.

Sea como fuere, lo único seguro que se puede concluir del examen de estos breves textos en prosa es que estamos ante un auténtico caso de traducción en el sentido medieval del término<sup>33</sup>,

---

<sup>33</sup> La bibliografía a este respecto es abundante; remito a aquellos estudios, en cuyas conclusiones me apoyo en las siguientes páginas: P. Russell, *Traducciones y traductores en*

según el cual “el traductor es, en primer lugar, un lector que *interpreta* en una circunstancia histórica determinada”, en palabras de F. Carmona y que “la necesidad de adecuar el contenido para un público diferente a aquel que pudo leer o escuchar la obra original, la doble apertura de los textos medievales, la continua interpretación –y reorientación– a la que se sometieron las obras de trabajo de traducción, llegó a transformar los textos” (Rubio, p. 237), tanto en alguno de los ejemplos que hemos visto, que parece un relato distinto. Sin embargo, son menos las prosificaciones que sufren esta transformación que aquellas que se mantienen relativamente fieles al original gallego, y esto tal vez podría explicarse más por el tipo de público al que irían destinadas –y que desconozco, como ya declaré en la primera parte de este trabajo–, que por el desconcierto que provoca en el traductor la falta de un manual de traducción que le indique cómo ha de traducir. Lo que está claro es que en el proceso de transformar un texto en verso –con vocación de ser cantado– en otro en prosa, destinado a la lectura, ha intervenido la necesidad del traductor de facilitar a su nuevo público los detalles, descripciones, explicaciones y hasta emociones que él ha aprehendido del texto original y que considera debe poner al alcance de un lector, que no hubiese podido extraerlas de la lectura de un texto cuya lengua no domina y cuyo contexto probablemente desconozca, teniendo en cuenta la distancia cronológica que media entre el texto de partida y el de destino. En este sentido, es significativa la parte final de la prosificación de la cantiga 10, que explica los motivos que impulsaron al rey a escribir este tipo de poesía en detrimento de la profana que, supuestamente, deja de cultivar.

La novedad en este proceso de transformación para los textos que me ocupan es que la *versión intermedia* por la que suele pasar la traducción de un texto medieval, no es otra versión literaria del mismo, sino una versión iconográfica. “El camino que va de un texto a otro pasa por el filtro de unas glosas o un comentario, de una *expositio* escolar en la que (...) cada pasaje es analizado y a veces reestructurado” (Rubio, p. 219); las prosificaciones han pasado por el filtro del iluminador que ha reinterpretado el texto que ofrecía la cantiga y, quién sabe, por qué filtro había pasado éste antes de decidirse por la imagen que podemos admirar hoy en có-

---

la *Península Ibérica (1400-1500)*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1985; J. Rubio Tovar, “Algunas características de las traducciones medievales”, *Revista de Literatura Medieval*, IX, 1997, pp. 197-243; C. Buridant, “Translatio medievalis. Théorie et pratique de la traduction médiévale”, *Travaux de Linguistique et de Littérature*, 21/1, 1983, pp. 81-136; G. Folena, “Volgarizzare e tradurre”, *La traduzione. Saggi e Studi*, Trieste, ediz. Lint, 1973; *Traducir la Edad Media. La traducción de la literatura medieval románica* (J. Paredes – P. Gracia, eds.), Universidad de Granada, 1999, especialmente F. Carmona, “Traducir en la Edad Media, traducir la Edad Media”, pp. 153-166.

dice de El Escorial. Y todavía cabe mencionar una segunda fuente —importante— de la que se ha servido el prosificador: las leyendas explicativas de cada una de las viñetas que, a su vez, son el fruto de un proceso de interpretación de las imágenes que deben ser descritas con muy pocas palabras.

Lo desconcertante de estos textos es que el prosificador castellano llevó a cabo la *traslación* de un texto de una lengua a otra siguiendo el mecanismo habitual que acabo de bosquejar en algunos casos, pero en otros la traducción es prácticamente *pro verbo verbum* (ctgas. 14, 15, 17, 21, 22, 25), y no me resulta fácil encontrar una explicación que justifique esta situación. De las cantigas *trasladadas* al castellano, las más (ctgas. 4, 6, 8, 10, 13, 16, 24) son el resultado de la espontánea exégesis del autor de la traducción que convierte un relato en verso, parco en detalles (como es lógico), en una proliferación de explicaciones y explosión de detalles particulares encaminados a mitigar la distancia (cronológica y, tal vez de calidad e interés del público) existente entre un texto y otro, y en el deseo de ofrecer un texto *fiel* al que traduce, entendiendo como *fidelidad* el respeto y la conservación del mensaje que transmitía el texto traducido: eso es lo que justifica las divergencias que se detectan entre las versiones de ambos textos, tal como quedaba expuesto en la parte ya publicada de este análisis.

Pero los casos más interesantes (prosificación de las ctgas. 11, 12, 18, y más especialmente 2, 3, 7, 20) son aquellos en los que podemos identificar sobre la página miniada el origen de las explicaciones que ofrece el castellano, haciendo intervenir una versión del mismo relato en un soporte iconográfico que se había regido por su propio código en su confección. La (re)traducción de este código utilizado por el iluminador a la prosa está en el origen de ciertas novedades que presenta el texto castellano con respecto al gallego. La cadena se alarga en estos casos, porque todavía cabría suponer el recurso, no sólo a las miniaturas sino también a los textos que, sumados a la propia cantiga, hubieran podido inspirar las imágenes, puesto que algunos milagros cuentan con una extensa tradición literaria. Ello explicaría, por un lado, que ciertas miniaturas amplíen el relato de los versos alfonsinos y, por otro, que algunas prosificaciones (de las ctgas. 2, 9, 23 o, incluso la 5) ofrezcan un texto notablemente diferente, tanto de la cantiga como de las miniaturas.

Después de todo, parece que las prosificaciones castellanas son la “traducción” de las cantigas alfonsinas, pero se impone la matización en el sentido del verbo, ya que para utilizarlo como sinónimo de *trasladar* hay que ensanchar el significado actual con que hoy lo empleamos. Quien fuera que llevase a cabo el proceso, observaba

las leyes no escritas, pero no por eso desconocidas en la Edad Media, de respetar la fidelidad al sentido, traicionando la letra<sup>34</sup>.

---

<sup>34</sup> Quiero agradecer a la Profa. Rocío Sánchez Ameijeiras sus consejos para la correcta interpretación de las miniaturas que acompañan a las cantigas alfonsies, y al Prof. Juan Manuel Cacho Blecua sus sugerencias para mejorar este trabajo.

FIDALGO, Elvira, "Las prosificaciones castellanas de las «Cantigas de Santa María»: texto e imagen", *Revista de Literatura Medieval*, xv.2 (2003), pp. 43-70.

RESUMEN: Las prosificaciones castellanas (*TI, I*, fols. 6<sup>v</sup>-38<sup>v</sup>) de las cantigas alfonsinas suponen, a veces, textos considerablemente distintos de la versión gallega. El traductor de la cantiga era mucho más que eso y no se limitaba a poner en prosa castellana el verso gallego, sino que lo adorna con magníficas *amplificationes* que enriquecen el relato. Es difícil determinar cuáles podrían haber sido las fuentes que suministran los nuevos datos, pero una cosa parece segura: el prosificador ha tenido muy en cuenta las miniaturas a la hora de redactar su texto en prosa, incrementado su texto con la interpretación de lo que muestran las ilustraciones. Estamos ante un auténtico caso de traducción en el sentido medieval del término, según el cual el traductor es, en primer lugar, un lector que *interpreta* y que adecua el contenido a un público diferente a aquel que pudo leer o escuchar la obra original. Para ello no dudó en recurrir a una versión del mismo relato en un soporte iconográfico que se había regido por su propio código en su confección.

ABSTRACT: Castilian prosifications (*TI, I*, fols. 6<sup>v</sup>-38<sup>v</sup>) of Alfonso X's cantigas are sometimes considerably different from their Galician original version. The translator was much more than a mere translator, as he did not only adapt Galician verse into Castilian prose, but would also adorn the text with magnificent *amplificationes* which enrich the story. The sources of the new data are difficult to determine, but it seems likely that the prosificator has taken into account the miniatures accompanying the Galician text when he undertook the prose translation, and so his text was enlarged by the interpretation of what is shown in the miniatures. It is then a clear case of translation in the medieval sense of the term, according to which the translator is, above all, a reader who interprets and who adapts the contents of the story to an audience different from that which could read or listen to the original version. For this purpose he does not hesitate to use a version of the same story in an iconographic form which had been ruled by a different code in its making.

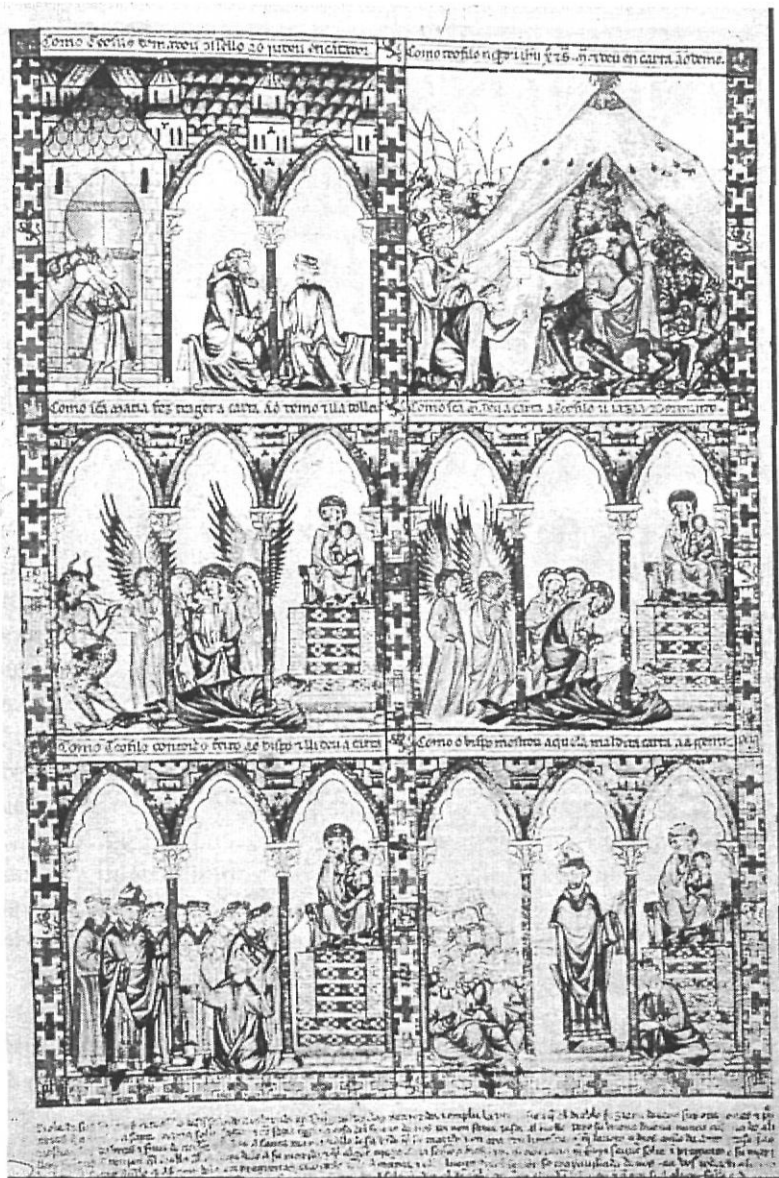
PALABRAS CLAVE: *Cantigas de Santa Maria* / Prosificaciones / Texto iconográfico / Traducir / "trasladar"

KEYWORDS: *Cantigas de Santa Maria* / Prosifications / Iconographic text / Translate / "Trasladar"

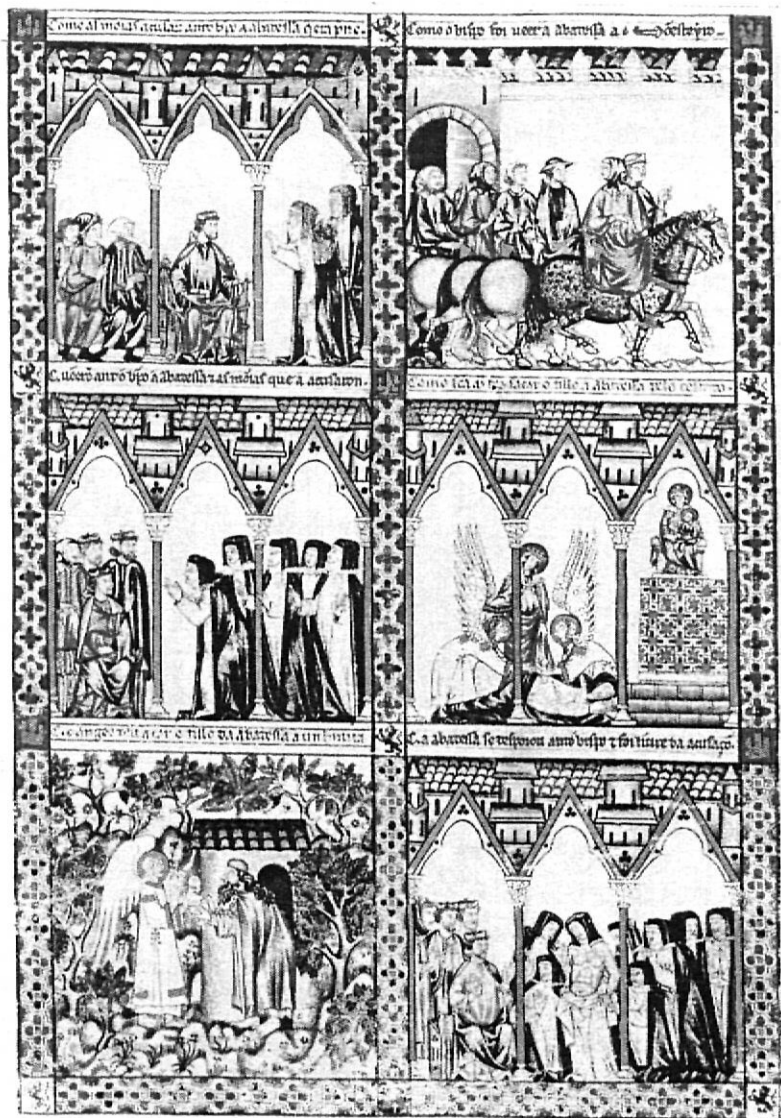








3. Cantigas de Santa María.



Como al visor a d'outra ante b'ra a abarella q'era p'nc. Como o visor foi uerá a abarella a s' d'outra p'nc. Como o visor a d'outra ante b'ra a abarella q'era p'nc. Como o visor a d'outra ante b'ra a abarella q'era p'nc. Como o visor a d'outra ante b'ra a abarella q'era p'nc. Como o visor a d'outra ante b'ra a abarella q'era p'nc.

#### 4. Cantigas de Santa María.