

UNA APROXIMACIÓN AL CÓDICE RICO DE LAS CANTIGAS DE SANTA MARÍA DEL MONASTERIO DEL ESCORIAL: MINIATURA, POEMA Y GLOSA

María del Mar Rodríguez Alemán
Universidad de Alcalá

1. Prólogo

El código rico escurialense que contiene las cantigas alfonsinas en *loor de Santa María*¹ ha recibido la atención de numerosos investigadores. Son conocidos los estudios del texto gallego-portugués, como las ediciones y traducciones al castellano. Asimismo, las miniaturas que iluminan el código han sido objeto de análisis artísticos y arqueológicos, pero pocos se han ocupado de ellas como obras narrativas². Con la presente exposición se pretende explorar esta vía de trabajo, la que se acerca a los paneles miniados no desde el punto de vista pictóri-

¹ Las cantigas se conservan en 4 manuscritos, de los cuales dos poseen miniaturas, el M. S. Banco Rari 20 de la Biblioteca Nacional de Florencia y el conservado en el Monasterio del Escorial, sobre el que se centra nuestro estudio, el T. I. 1.

² J. Guerrero Lovillo, *Las Cantigas: estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, CSIC, Instituto Diego Velázquez, 1949. Luis Beltrán realizó ya una comparación entre las miniaturas y los poemas del código en *Las cantigas de loor de Alfonso X el Sabio*, Barcelona, Júcar, 1988; y en *Cuarenta y cinco cantigas del Código Rico de Alfonso el Sabio*, Barcelona, Oro Viejo, 1997. El siguiente es otro interesante estudio que trata las miniaturas desde el punto de vista narrativo: Connie L. Scarborough, "Verbalization and Visualization in MS. T.I.1. of the *Cantigas de Santa María*", en *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music and Poetry*, ed. Israel J. Katz y J. E. Keller, Madison, H.S.M.S., 1987, pp. 135-154.

co sino “textual”. De esta forma se podría conocer más acerca del códice y de su proceso de creación.

El manuscrito T.I.1 de la Biblioteca del Monasterio del Escorial portador de las cantigas mezcla tres sistemas diferentes de arte y comunicación: música, poesía y miniatura. Cada uno de estos elementos puede ser interpretado como un lenguaje, ya que cada uno constituye una forma propia de expresar un mismo contenido y, por lo tanto, un diferente punto de vista. Asimismo, las glosas elaboradas para algunas de las cantigas enriquecen aún más el panorama de visiones diferentes sobre una misma leyenda. Estos tres sistemas de comunicación se plasman del siguiente modo: a cada milagro corresponde una variante poemática en gallego-portugués, la lengua de la lírica, una partitura para que el poema pudiera ser transmitido en su forma cantada, y una miniatura. Hasta aquí nada parece raro, la poesía en la Edad Media está unida a la música, recordemos los *lais* o la poesía provenzal. Más interesante resulta la disposición de imágenes no ya para ilustrar la escena de un relato, sino para narrarlo, para abarcar por entero toda su narración. No era ignorada esta forma de narrar, usada, por ejemplo, en los carteles de ciego, que pueden ser la fuente de inspiración de las miniaturas del códice escurialense, como señala J. Guerrero Lovillo³. Pero el objeto de este breve estudio no consiste en analizar los orígenes de éstas, sino en relacionar el texto de la cantiga con su representación pictórica.

Las miniaturas están organizadas en uno o varios paneles constituidos por seis cuadros o viñetas, en forma de dípticos. A través de estas viñetas se cuenta la historia que narra el poema, sin limitarse a la representación de las escenas más importantes, sino relatando paso por paso todo el milagro. La narración en la miniatura se lleva a cabo usando dos elementos: la imagen y una cartela o rótulo sobre cada viñeta que en pocas palabras cuenta lo que ocurre en el dibujo.

Las cartelas están insertadas en la viñeta de forma que no rompen su estética: alternan dos colores, azul y rojo, dando sentido de armo-

³ J. Guerrero Lovillo, “El arte de las Cantigas de Santa María, Vanguardia de su Tiempo”, en *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music and Poetry*, pp. 81-94.

nía, al igual que la moldura que rodea a las viñetas; y las formas de sus letras, redondeadas y homogéneas, constituyen un elemento pictórico más. No hay que olvidar que un rasgo típico del arte medieval, tanto de la pintura como de la escultura y arquitectura, es la inclusión de palabras y grafías. La imagen no podría entenderse sin las cartelas, del mismo modo que las cartelas no se entenderían por sí solas fuera de ese contexto. El sistema de lectura de la cantiga exige los dos elementos: es la interpretación de ambas la que da el contenido. Aunque parece que la cartela se subordina a la imagen, ya que comienza con esta fórmula “Cómo...”, ella misma aporta ideas, detalles, da precisión a los elementos representados en la imagen.

El doctor Guerrero Lovillo analizó el trabajo de los iluminadores del códice. Afirma que esta labor era realizada por un equipo de miniaturistas, estando unos especializados en el diseño de determinados elementos y otros en su coloración. Esto explicaría que algunos cuadros del códice contengan elementos en blanco, que habrían quedado inacabados. Además, existiría para cada cantiga alguien encargado de diseñar los cuadros, de planear ese relato por imágenes. Desafortunadamente desconocemos si esa persona tenía acceso al texto de la cantiga a la que iba a acompañar su trabajo, lo que podría dejar de ser un misterio a través de una minuciosa comparación de los poemas y los relatos miniados. A lo largo de este estudio, cada mención al “miniaturista” se referirá no tanto a la persona o personas que han dibujado como a la que diseña los paneles miniados.

No se puede excusar en esta introducción hacer una referencia, aunque sea breve, a las glosas del códice. Sólo portan estas anotaciones castellanas 24 cantigas –de la 2 a la 25-, y todas proceden de la misma mano. Fueron realizadas, a tenor de la letra, en la misma época de creación del manuscrito, a finales del siglo XIII. Según John E. Keller, fueron encargadas casi con toda seguridad por el mismo Alfonso X, y quizás su muerte fuera la causante de que no se terminaran de glosar todas las cantigas⁴. Este texto se introduce a los pies de la miniatura y

⁴ John E. Keller, “A lo mejor el Rey Sabio tenía intenciones de redactar todas las cantigas en castellano, no pudiendo terminar dicho proyecto antes de su muerte. Esto puede que explique el número limitado de cantigas que fueron redactadas en castellano, ya que sin su dirección, la traducción de las cantigas se dificultaría o hasta

del poema, siendo visualmente en el códice un elemento menos importante que aquellos.

En las glosas, se reescribe en prosa castellana la misma cantiga a la que acompaña. Pero el glosador no se limita a repetir el contenido del texto alfonsí, sino que ilustra otras variantes del relato. Otro de los fines de este estudio será conocer hasta qué punto las glosas ofrecen una lectura independiente.

Previamente al estudio, se ha realizado el análisis de la mayor parte de las cantigas escurialenses glosadas, tratando sólo las narrativas, distribuidas conforme a pautas decenales, dejando al margen las de loor; en esta exposición, por motivos de espacio, sólo se incluye el análisis de tres de ellas.

Al mostrar las divergencias en el tratamiento del milagro, se puede dar respuesta a las siguientes preguntas: ¿toma el miniaturista una variante diferente a la representada en la cantiga?; la variación, ¿responde a la diversidad entre los tres niveles artísticos?; ¿buscan la miniatura y la glosa efectos diferentes en su público o lector?

Debe partirse de la idea de que es posible el análisis comparado entre géneros artísticos diferentes. Un dibujo puede estar constituido por elementos narrativos y descriptivos del mismo modo que un texto literario. Lo que caracteriza a la narración es la existencia de unos elementos morfológicos o semánticos y unos nexos que crean continuidad en el relato, que enlazan los temas, para dar sentido a todas las partes. En las miniaturas, tanto la cartela como la imagen contienen componentes semánticos y sintácticos. La conexión entre las imágenes, su sintaxis, se da, por ejemplo, con la repetición de espacios y vestidos de los personajes u otros rasgos que, al identificar en una viñeta un espacio o motivo visto en una anterior, articula los nexos de continuidad de la historia. Se puede ilustrar esto a través de la trabazón sintáctica de la cantiga XVII, formada por seis viñetas. Cada escena se encaja en un marco de tipo arquitectónico, y cada marco remite a un lugar diferente en el que se desarrolla la acción: una casa en 1-A y 1-B, la corte del emperador en 2-A, 3-A y 3-B y una iglesia en 2-B. La

imposibilitaría”, en *Las narraciones breves piadosas versificadas en el castellano y gallego del Medioevo* [1978], Alcalá, Ediciones Alcalá, 1987, pp. 207.

repetición de una misma forma arquitectónica muestra que se trata de un mismo espacio, aspecto del que depende la coherencia del relato. Por otro lado, los vestidos identifican al personaje: la dama siempre porta la misma ropa, excepto en 1-A. Los atributos propios del emperador, la corona, las barbas, el trono, o la Virgen, con su aureola y corona, remiten a sus dueños. Así, la repetición de espacios y personajes permite ir relacionando las imágenes. En 2-A aparece la figura del emperador en su trono, en alto, pero su tamaño es superado por la Virgen, sobre un altar, colocada en el extremo derecho de 2-B, y con esa técnica se muestra la superioridad del poder divino.

Lo esencial en el cotejo consiste en establecer unas unidades básicas equiparables en ambos ámbitos, el pictórico y el escrito. En el presente trabajo, se parte de dos unidades: una temática, entendiendo por “tema” los diferentes contenidos y acciones de la narración, y otra formal, que será la estrofa en la cantiga, subdividida en versos, y la viñeta en la miniatura. En ambos casos, viñeta y estrofa suelen contener más de una acción o tema.

Claudio Guillén afirma que “el tema es el que el escritor modifica, modula, trastorna (...); no es lo que dice, advertíamos, sino aquello con lo que dice”⁵. En el siguiente trabajo, no se trata la variación de los temas respecto de la tradición, porque el estudio abarca únicamente el códice escurialense. La variación que interesa aquí es la que sufre el tema del poema a la miniatura y de ambos a la glosa: el cambio en la historia, la ausencia de un determinado tema, las diferentes reacciones de los personajes... Todas estas variaciones de contenido conforman el objeto a estudiar, del mismo modo que la Crítica Textual estudia las variantes léxicas entre manuscritos e impresos.

Los elementos temáticos se anotan en un cuadro comparativo y, a la vista ya de los datos organizados, se procede al análisis del plano narrativo y temático del texto. Se distinguirán tres niveles, tanto en la cantiga como en la miniatura: uno morfológico, formado por los elementos y personajes que actúan, y los lugares donde se desarrolla la acción; otro sintáctico, en el que se reflexiona sobre los elementos que dan coherencia y hacen avanzar el relato o, lo que es lo mismo, la rela-

⁵ Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Editorial Crítica, 1985, p. 254.

ción entre las formas; por último, se analiza el nivel temático, en el que se habla del diferente tratamiento de los temas en la cantiga y miniatura. Sigue una conclusión individual de cada cantiga, conclusión que será ampliada al final del trabajo.

Similar es el estudio de la glosa, que consistirá asimismo en el análisis del tratamiento de los temas. Se parte de un concepto del texto castellano que evita observarlo como puramente literario; no en vano es llamado “glosa”; su función en la estructura es meramente didáctica, la de ahondar en el aprendizaje moral cristiano de los milagros. Esto se confirmará a lo largo del análisis.

2. Cantiga XVII⁶

2.a. La narración en el texto y la miniatura

Para comparar ambas estructuras, la textual y la de la miniatura, se organizan en un cuadro comparativo los componentes de la cantiga y de la miniatura; en la columna de la izquierda aparecen los elementos principales de la narración en cada estrofa del poema, en la de la derecha, los elementos que constituyen la historia narrada mediante la miniatura, leyendo ésta como la interacción entre el texto de las cartelas y la imagen.

⁶ El ‘Códice Rico’ de las Cantigas de Alfonso X el Sabio: ms. T.I.1 de la Biblioteca del Escorial, ed. y estudio de José Filgueira Valverde. Madrid, Edilán, 1979; las citas de las cantigas y las glosas están tomadas de él: cantiga III en pp. 66-67; cantiga XI en pp. 80-81; cantiga XVII en pp. 90-91. Las fotografías de las miniaturas están sacadas del facsímil que acompaña el estudio de Filgueira Valverde.

ESTROFA	VIÑETA
<p>2. Dama devota de la Virgen / tentada por el demonio</p> <p>3. Muere su marido / queda embarazada de su hijo</p>	<p>1-A: "Cómo un mancebo jouve con ssa madre e foi prene del".</p> <p>Una mujer queda embarazada de su hijo.</p>
<p>4. Dama apenada por su pecado/ infanticidio/ ningún testigo del asesinato</p>	<p>1-B: "Cómo pariu un fillo e deitón o na camara privada".</p> <p>La dama arroja a su hijo por una letrina, mientras otra mujer grita para evitarlo, con una cuerda en la mano, como si llamara a alguien.</p>
<p>5. Demonio transformado en sabio - adivino del emperador</p> <p>6. Acusa a la dama/ pide que la quemem</p> <p>7. Emperador apenado/ llamada a la dama</p>	
<p>8. El emperador llama al demonio/ dama sorprendida de oír la acusación</p> <p>9. La dama pide plazo para preparar su defensa</p> <p>10. El emperador concede plazo, tras los cuales cortaría la cabeza al demonio</p>	<p>2-A: "Cómo o demo acusón a dona d'aquel feito ant'o Emperador".</p> <p>Un hombre acusa a la mujer ante el emperador. Numerosos testigos en la corte.</p>
<p>11. La dama pidiendo ayuda a la Virgen en la iglesia</p>	<p>2-B: "Cómo a bona dona rogón Sancta María que a livrasse d'aquela acusaçon".</p> <p>La mujer reza en una iglesia ante el altar de una Virgen. Levanta su cabeza hacia ella en símbolo de plegaria.</p>
<p>12. La Virgen responde/ le pide coraje/ insultos al demonio</p>	
<p>13. La dama ante el emperador/ el demonio no la reconoce ni habla</p>	<p>3-A: "Cómo Sancta María veno a o prazo ant'o Emperador con a lonja dona".</p> <p>En la corte de nuevo, la mujer sigue siendo acusada por el mismo hombre. La Virgen está junto a ella, ya no como la estatua de la iglesia, sino como una mujer dándole su protección con el gesto de ponerle su mano sobre un hombro.</p> <p>El hombre acusador aparece como si volviera la cabeza una y otra vez hacia la dama, efecto creado al dibujar dos cabezas iguales, una muy difuminada. El emperador señala a la dama y al hombre.</p>
<p>14. Exclamación del emperador/ el diablo huye rompiendo el techo</p>	<p>3-B: "Cómo o demo se desfez e derribón do teit'huna braçada".</p> <p>En la corte, aparecen los mismos personajes excepto la figura del hombre, y en su lugar hay una representación típica del demonio saliendo a través del techo. Todos los personajes lo miran sorprendidos. Ese demonio que huye es el hombre que antes acusaba.</p>

El poema consta de 14 estrofas más un estribillo, de las cuales la primera expresa el tema principal del milagro. La miniatura consta de 6 viñetas, en un díptico. No coincide, ni tendría por qué, el número de estrofas con el de las viñetas de la cantiga miniada. Si la diferencia entre dos textos escritos que cuentan la misma historia es considerable, más lo será si se expresa por medio de dos lenguajes tan distintos como son la palabra y la imagen.

Salta a la vista la diferencia en la correspondencia entre viñeta y estrofa. Hay algunas que por sí solas merecen una viñeta, otras como la 8, 9 y 10 no tienen peso específico para ser ilustradas individualmente, y algunas carecen del privilegio de ser representadas en la miniatura. Lo que no ocurre en este caso es que exista una viñeta que no esté relacionada con ningún verso.

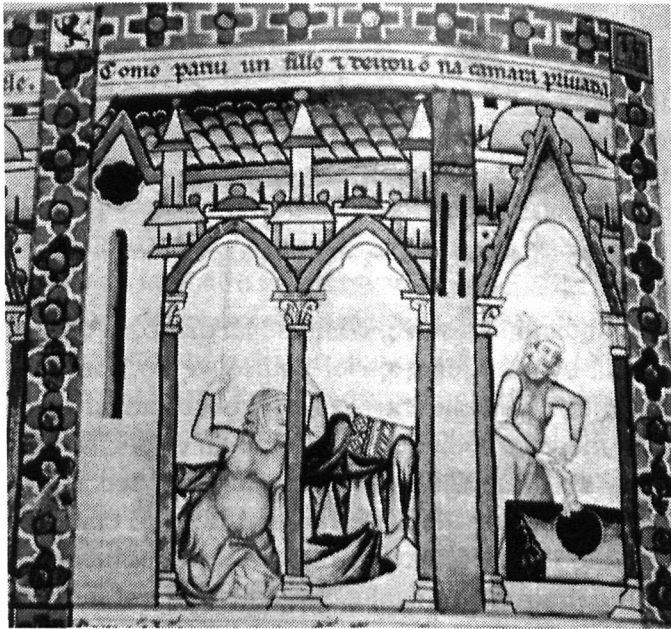
A las estrofas 2 y 3 les corresponde el primer cuadro de la miniatura, aunque ésta le pueda parecer a un observador moderno incapaz de expresar todo el significado de sus versos. En ellos se cuenta lo que ha ocurrido: se habla de la madre como buena cristiana, de la pena por la muerte del marido y del pecado que posteriormente comete, es decir, se presenta a una dama inocente ya que su falta se debe a la maldad del demonio, que la tienta. Pero, en la miniatura, lo primero que se observa es el incesto sin más, sin ninguna indicación de la devoción de la dama. En el extremo derecho del cuadro, hay una inquietante ventana totalmente negra, en la que parece esconderse una figura demoníaca. En I-B se representa la misma casa de la dama, pero en el extremo derecho ya no aparece la ventana, porque el miniaturista ha suprimido la pared para que veamos qué ocurre en ese espacio: el asesinato del niño, perpetrado por la madre. Que esta escena esté justo en el lugar en que en I-A había una ventana negra, que parece ocultar la figura del diablo o que lo simboliza por su negritud, no es casualidad: quizás sea una forma de enlazar la historia, un truco de la sintaxis del relato en imágenes que relaciona así al demonio con el asesinato indicando que el segundo es causa del primero, y que ambos son obra del diablo. Es, por tanto, una forma de señalar la fuerza demoníaca unida a estos actos innobles.



1A

En la segunda viñeta se ve, como se ha dicho, la escena del infanticidio narrada en el poema en el cuarto verso. Unos pocos versos -“parió un hijo, que nadie vio, lo mató, encerrada dentro de su casa” (vv. 21-24)- merecen toda una escena. Si en el poema se le dedica tan corto espacio es para seguir confirmando la inocencia de la dama, ya que la brevedad da sensación de rapidez, de acto cometido sin pensar en un momento de sufrimiento y repulsión por el incesto, quizás en la enajenación del arrepentimiento. Sin embargo, en la miniatura el crimen ocupa toda una viñeta, en la que además aparece cómo se comete el infanticidio, lo que tiende a intensificar el dramatismo de la escena, haciendo que la dama parezca más despiadada. En la miniatura el gesto de la madre no indica el sufrimiento que sí describe el texto (“tuvo gran pesadumbre”, v. 21), lo que se une además a la representación del asesinato, arrojando al niño por una letrina. En el relato no es necesario especificar cómo se lleva a cabo el crimen, pero en el dibujo es forzoso hacerlo, construyendo una escena impactante para el observador. Pero lo que más intensifica el dramatismo de la acción es la existencia de la figura femenina que se contrapone a la madre con sus gestos de desesperación y súplica para que ésta no cometa el asesinato.

Esta mujer agarra una cuerda que cuelga del techo, un detalle que quizás signifique un intento de dar la alarma sobre el crimen. La existencia de este personaje contradice el texto de la cantiga, en el que se afirma que “nadie vio” al niño. No tendría por qué existir esta mujer en la ilustración, pero su aparición hace más sobrecogedora la escena, la dota de mayor expresión: quizás sea esto lo que busca el relato miniado, lo que justifica su existencia. Este detalle otorga independencia al relato de la miniatura con respecto al poema.



1-B

Tras esta escena, siguen tres estrofas que no tienen reflejo en la miniatura. Estas estrofas desempeñan diferentes funciones en el texto. Los últimos dos versos de la estrofa 7, aunque aportan contenido, tienen mayor peso en el relato como nexo de la narración que por su valor semántico: se refiere la venida de la dama ante el emperador (“hizo venir ante sí la dama y ella fue en buena compañía”, v. 37-38). Es posible que este hecho hubiera sido ilustrado sólo si el traslado de la dama hubiera supuesto un largo recorrido; no en vano hay numero-

sas representaciones de viajes por mar en el códice. Debido a la limitación de espacio, el lenguaje de las miniaturas selecciona únicamente escenas de mayor envergadura dentro del relato. El lenguaje escrito necesita de estos apoyos para avanzar ya que no dispone de la inmediatez de los medios de la imagen. En la miniatura de la cantiga se sabe que la mujer va a la corte porque aparece allí representada en 2-A, ante el emperador.



2-A

En la estrofa quinta, el demonio, transformado en hombre, consigue ser adivino del emperador. No hay una miniatura que represente la transformación del diablo, de modo que la imagen se sirve de las letras de la cartela, en las que dice que “el demo” acusa a la dama. Aunque en 2-A no hay un demonio caracterizado al uso de la época, negro y bestializado, sí hay un acusador: la figura de un hombre señalando con el dedo índice a la protagonista. Queda así resuelta la interpretación de quién es ese acusador, el demonio. El hecho de que sea o no adivino “a sueldo” del emperador, expresado también en la estrofa 5, afecta poco al relato, así que no tiene por qué ser reflejado en la imagen.

En el poema, la acusación a la dama se produce antes de que ella

esté presente, como vemos en la estrofa 6. Pero el miniaturista prescindió de ella, quizá por exigencias de espacio, modificando el relato del poema, de modo que en la imagen no se entiende que el diablo haya acusado a la dama antes de que ella estuviera presente. El asunto cambia, ya que eliminando esta escena, entre otros rasgos que se comentarán más abajo, no se incide, al contrario que en el texto, en la inocencia de la dueña y en la trama que el diablo le ha tendido: en la miniatura no es evidente que el incesto y el infanticidio sean planes del demonio.

El tema de la acusación, al que tanta relevancia se da en el texto de la cantiga, si se atiende a que ocupa una tercera parte del mismo, es tratado en la miniatura en una sola viñeta. Pero esto no quiere decir que no contenga todos los elementos que enriquecen a la cantiga escrita. Estos componentes se dan en 7, 8, 9 y 10. Aparecen reunidas, en 2-A, la pena del emperador por oír tal suceso (“Cuando el emperador lo oyó no se lo quisiera creer”, v. 35-36), las palabras del demonio a la dama, señalándola con su dedo acusador, y la sorpresa de la dama (“ella quedó muy asombrada”, v. 43). Estos elementos se representan gracias a la riqueza simbólica de los gestos de la Edad Media. Casi podría decirse que existía un código conocido por los artistas para representar estos estados anímicos, utilizado en las miniaturas para conseguir la narración. La pena del emperador ante la cruel acusación se manifiesta en su cabeza ligeramente agachada, mientras que la sorpresa de la dama la demuestran sus brazos abiertos. Con una sencillez exquisita se reproduce al demonio acusando, haciendo que señale a la dama con el dedo índice. Esta forma de representar la acusación era la habitual, como podemos observar en el estudio sobre el lenguaje medieval de la imagen de Françoise Garnier⁷. El detalle del plazo también aparece reflejado en esta viñeta, incluyéndose dentro de 2-A porque el hecho de mantener el emperador unas figuras cercanas a él, que parecen sus consejeros, produce la sensación de que está tomando decisiones respecto al caso. Vemos que la solución para representar estas estro-

⁷ Françoise Garnier, “La désignation sous différentes formes peut signifier l'accusation (...)” en *Le langage de l'image au Moyen Âge II*. París. Le Léopard d'or, 1989, p. 146.

fas es reunir cada detalle en un mismo cuadro, 2-A. Pero hay un gesto que desentona, el del asombro de la dama. Si en el texto ella se sorprende al oír relatar su incesto e infanticidio es porque su crimen no es conocido por nadie, como dice en la estrofa 4. Sin embargo, en la miniatura 1-B, se ha visto que sí hay un testigo del asesinato. Por lo cual, que en 2-A ella aparezca extrañada no parece el gesto más adecuado; debería haberle correspondido uno de miedo o desamparo al sentirse descubierta, pero no de sorpresa. Entonces, debe plantearse como un error del miniaturista reflejar a la mujer sorprendida, lo que lleva a pensar en que éste conocería el relato tal y como está escrito en la cantiga, bien porque hubiera tenido oportunidad de leerla, bien porque conociera otra versión coincidente en ese elemento.

En la estrofa 11, la dama, en una iglesia, pide ayuda a la Virgen. A esta escena, contenida en una sola estrofa, se dedica toda una viñeta. Si el sentido de todo el códice, de la reunión de estas cantigas, es precisamente el de loar a la Virgen, está claro que Ella ocupará siempre un lugar central en las miniaturas. Pero lo que cabe destacar aquí es la supresión de la estrofa siguiente, en la que María, al oír la petición de su feligresa, habla infundiéndole coraje y otorgándole su ayuda. La Virgen del poema, en la estrofa 12, aparece revestida de unos rasgos muy humanos, mostrando su furia contra el demonio, llegando incluso a insultarlo. Pero el miniaturista elude esta escena, prefiriendo colocar en 2-B una Virgen estática, como la escultura de una iglesia. Lo que interesa en el dibujo es el ruego de la dama, su plegaria, ya que, como se ha dicho, hasta aquí en ningún momento en la miniatura se indicaba que fuera devota de la Virgen. Por lo tanto puede leerse 2-B como el arrepentimiento de una pecadora que vuelve a la iglesia, mientras en el poema la dama ora ante la Virgen como tantas otras veces había hecho, sin manifestar arrepentimiento, recibiendo su protección como premio a la devoción que siempre le ha profesado.



2-B

La escena final del relato, llevada a cabo en la corte, se desarrolla en el poema en dos estrofas que coinciden con las dos últimas viñetas de la miniatura. En el cuadro 3-A, correspondiente a la estrofa 13, la dama aparece de nuevo ante el emperador. Están todos los personajes que en 2-A habían asistido a la primera entrevista en la corte, con los gestos cambiados, más una figura nueva: María, a la que se reconoce por la corona y la aureola, ya no dibujada como una estatua, al contrario que en 2-B, sino como una mujer. El demonio, a la izquierda de la dama, sigue acusándola, y se le han dibujado dos cabezas; una, que se vuelve hacia la dama, está muy difuminada, como mostrando que el demonio no se atreve a mirarla, o se asusta al ver a la Virgen, o no la reconoce, tal y como se dice en el poema, por lo que mira hacia Ella una y otra vez; el dibujo de la segunda cabeza crea el efecto de que vuelve la misma hacia el emperador. En el centro de la escena se encuentra la dama con las manos unidas, en actitud de rezar o de calma. Está encuadrada en un arco, en el que se insertan dos manos extrañas: una, la del demonio, acusa señalándola con el dedo índice, la otra, la de la Virgen, se tiende protectora, apoyándose

en el hombro de la dama. El demonio está sentado, por lo que su mano aparece desde abajo, como si se indicara que la acusación procede del infierno, en cambio la mano de la Virgen, al estar en pie, se encuentra más alta, dibujada de forma que desciende hacia la dama: se señala así la divinidad de la protección. La dama es el ser humano sometido a estos dos poderes y, en una posición intermedia, reza, a la vez que muestra la serenidad que la Virgen le infunde. Esta imagen es bellísima ya que con la sencillez de la colocación de los personajes se representa la idea de la divinidad como protectora, y el demonio como su total opositor. La otra figura que completa el mensaje del cuadro es el emperador, a la izquierda de todo el grupo, bajo un gran arco, elevado en su trono, contemplando la escena desde esa altura: con su perspectiva privilegiada, quizás se quiera expresar que juzga justamente ya que observa desde su lugar todos los hechos. La estructura del dibujo supondría entonces una metáfora por medio de la cual se sugiere la capacidad de juzgar del regente.



3-A

El poema termina con el “veredicto” del emperador, quien ve al demonio sin argumentos, huyendo ante el poder de la Virgen. En el

texto el demonio vuelve a su forma habitual, que es la que se ve en 3-B: en la Edad Media, el demonio será negro, animalizado, con alas. Tanto en la miniatura como en el texto el personaje demoníaco huye de la escena por el techo. El resto de los personajes aparecen sorprendidos. La Virgen, en el último arco, marca el cierre del texto miniado, indicando que todo lo negativo que hasta ahora se había mostrado, ha sido destruido gracias a su intervención.



3-B

2. b. La glosa: la reconciliación del lenguaje de la imagen y del texto.

Se ha visto que en el texto la justificación del incesto y del infanticidio se basaba en que era el demonio quien tentaba a la dama, mientras que en el relato de la miniatura no aparecía justificación de ambos actos. En la glosa, se dice que el diablo “púsolos en tentación”, es decir, el pecado también es inducido por el demonio, incluyéndose al hijo dentro de esta tentación, ya que el hecho de que los relatos anteriores omitieran toda referencia a él quizás hiciera sentir al glosador que quedaba un cabo suelto en la historia. En este caso la glosa sirve para ampliar datos o cerrar temas que han podido quedar sin resolver.

Otro elemento que no aparecía en el texto era el asesinato del niño. En la glosa sí se describe: “tomólo por las piernas e echólo en una

cámara cortés que tenía en su casa”. La descripción coincide con la imagen que se nos da del crimen en 1-B, lo que puede hacer pensar que el anotador se haya guiado por la miniatura en este caso. Se comentó asimismo que en la escena del crimen había un dato contradictorio: en el poema se especifica que no hay testigo del asesinato, pero en la miniatura sí aparece una mujer que contempla la escena. En este caso, la glosa, parece no querer crear contradicciones entre ambas lecturas, por lo que elude el tema; no dice que hubiera testigos pero tampoco que no los hubiera.

Las escenas de acusación transcurren del mismo modo que en el poema, con la excepción de que las palabras, en discurso directo, de la dama y del emperador cambian. Sin embargo, llama la atención la variación del discurso de la Virgen cuando, en la iglesia, se aparece ante la dama. En el poema dice: “-Esta angustia y esta cuita que tú tienes, de cierto, que la mueve el maestro, tenlo por más vil que meos de can, y sé bien valerosa” (v. 62-63), mientras en la glosa: “-sey esforçada e non preçies nada la acusación, ca yo iré contigo, al plazo, ant` el Enperador a ser tu abogada”. Resulta mucho más dura la respuesta de la Virgen en el primer caso, como corresponde a un texto literario, que buscará la máxima expresividad y dramatismo, pero esas expresiones no pasan la censura de la mentalidad del glosador, que seguramente no vería con buenos ojos que la divinidad femenina pudiera emitir tales insultos, aunque fueran dirigidos al demonio. Los discursos directos del emperador que se presentan en la glosa también son más explicativos que expresivos, siendo más cortas sus intervenciones en el texto para aumentar la intensidad dramática.

El resto del relato coincide con lo narrado en el texto y la miniatura: el demonio recupera su forma y huye por el techo del palacio. Pero no termina aquí el texto castellano, sino que incluye una imagen de la curia tras el milagro: la gente maldice al demonio. Ese cuchicheo de la corte se puede entrever o presentir en la miniatura. Hay dos mujeres cerca de la dama en todas las escenas áulicas, 2-A, 3-A y 3-B, que actúan como testigos del milagro. Estos personajes son fundamentales, porque son los que dan veracidad al relato, los posibles transmisores del mismo para que llegara a crearse una cantiga en loor de la Virgen.

Así que la comparación de la glosa con el relato pictórico y el texto permite ver cómo a través de la primera se reconcilian ambos relatos, puesto que de alguna forma los une, eliminando ambigüedades y contando lo que en uno no se dice y en otro sí. De esta forma, la glosa trata de explicar los datos que podrían confundir al lector o al espectador de las cantigas, eliminando los rasgos literarios porque se trata de un texto discursivo con la función de facilitar el entendimiento del milagro. Se desea que la interpretación que el lector haga del milagro no se aleje de las doctrinas católicas, que no se convierta en mera fábula sino que conserve su espíritu católico, por lo que se incide en la beatería de la dama, en la importancia de la oración, de confiar en la doctrina de Cristo y huir del pecado.

2. c. Conclusión

Tanto el texto literario como la miniatura, al ser expresiones artísticas, buscarán conmover al lector -también es "lector" el que se centra en el relato miniado-. Pero los elementos que imprimen la fuerza dramática en cada caso son diferentes. En la cantiga, se consigue con las intervenciones de los personajes, presentadas en discurso directo; para ello, por ejemplo, las palabras de la Virgen son más duras y llegan al insulto, lo que, como ya se ha dicho, no aparece en la glosa, porque su finalidad no es literaria.

La miniatura se sirve de la fuerza de la imagen para conseguir el dramatismo, como se observa en I-A y I-B, que narran las escenas del incesto y asesinato. Y es que la miniatura no puede servirse de palabras, por lo que elementos como la ayuda de la Virgen a la dama o la acusación del diablo se representan con los gestos de apoyar una mano en el hombro de la mujer o de señalarla con un dedo. Este sistema signico medieval, tan rico, permite que no haya que depender tanto de lo escrito al "leer" un relato de imágenes.

La imagen a veces aporta elementos que no son mencionados en el poema, pero son captados por el miniaturista por ser bien conocidos en su cultura. Así, por ejemplo, la miniatura describe el acto del asesinato. Y es que los motivos a los que se da más importancia en cada relato varían. En el texto, la acusación ocupa un mayor lugar, lo que provoca

que la figura del emperador adquiriera mayor relevancia, tome decisiones como el aplazamiento del veredicto y demuestre justicia, no creyendo las palabras del acusador hasta que pruebe lo que dice. En la miniatura se da más importancia al pecado: el incesto e infanticidio inauguran el relato, ocupando sus dos primeras viñetas.

También el personaje de la Virgen es más duro en el texto, ofende al demonio, se le encara; en cambio, en la miniatura se limita a actuar como protectora de la dama: no habla, no ejerce de “abogada” suya como en el texto. Pero es que no podría serlo. Porque en este relato miniado la mujer ha cometido el crimen por propia iniciativa, mientras en el poema todo el peso del delito recae en el demonio.

Así que estas dos diferentes maneras de relatar el milagro provocan que su sentido cambie. El tema del milagro es el de la ayuda de la Virgen a sus devotos, aunque se exprese de diferente forma en la miniatura que en la cantiga: en la primera, se trata de la ayuda ofrecida por la Virgen a una pecadora arrepentida; en la segunda, de la que la Virgen ofrece a su feligresa. En el texto, en las primeras estrofas se nos muestra a una dama devota de María, a la que le duele la muerte de su marido y que cae en la tentación del incesto, aunque luego se arrepiente. En cambio, el relato miniado comienza con el pecado, el acto carnal y el cruel asesinato, oponiendo a la asesina la figura de una mujer que pide auxilio, mostrando la insensibilidad de la protagonista.

En la glosa se opta por remarcar la inocencia de la dama. Se incide en la justificación del pecado, siendo señalada de nuevo su religiosidad - “muy de corazón amava a Santa María”-, y también el dolor que le producen los pecados que comete -así se dice, por ejemplo, antes de matar al niño, “con grant pesar que dende avía por el pecado que feziera”-. La justificación de la dama viene reforzada por la idea de que toda la historia es un plan del demonio: “E el diablo, por cuyo mandado ella esto fizo, tornóse en forma de ome sabidor”. Se observa entonces que el tema está enfocado en la misma dirección que el poema y, de esta forma, el texto es más catequizador: la Virgen ayuda a quien ha seguido su doctrina, no a quien peca por su propia voluntad y luego se arrepiente porque, aunque la doctrina cristiana acepte el arrepentimiento como acto de salvación del alma, es preferible incitar a los feligreses a que se porten bien y no a que

hagan mal y luego se arrepientan. La imagen busca la expresividad, conmover, más que la catequización, la cual, no deja de estar presente, aunque se da más importancia a la tragedia, es decir, la miniatura evoca la historia antes que la ideología.

De todo esto se deduce que la miniatura no depende del poema escrito, ya que varía su narración de los hechos, cambiando el enfoque y la actuación de los personajes. No es simplemente que la miniatura no pueda expresar todos los significados del poema, es que parece no existir una pretensión de que ésta sea un calco de la otra. La persona que diseñó el díptico tiene libertad para representar el milagro. Quizás lo que represente sea una versión diferente a la del poema por él conocida, o la miniatura sea el resultado de lo que “recuerde” de la lectura que le hayan podido hacer del poema antes de comenzar su trabajo. Un estudio comparativo de las versiones del milagro conservadas con la miniatura del códice podría dar más datos sobre el origen de esta variación.

3. Cantiga III

3. a. La narración en el texto y en la miniatura

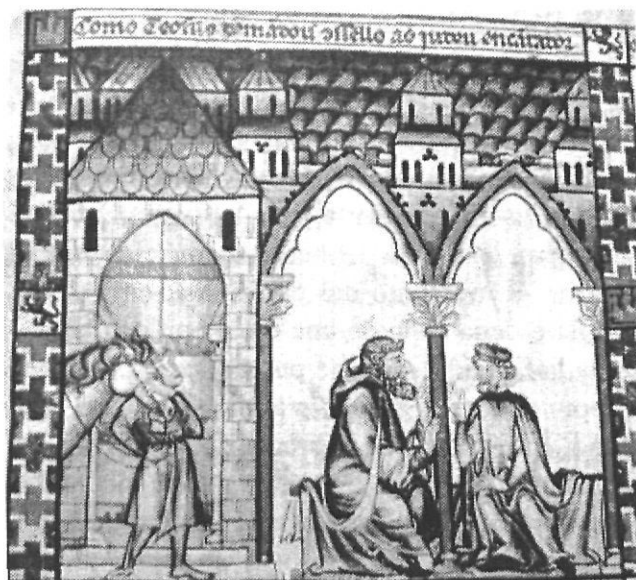
ESTROFAS	VIÑETA S
2. Teófilo rechaza a Cristo y a la Virgen / pacto con el demonio por consejo de un judío	1-A: “Cómo Teófilo demandóu consello ao judeo encantador”. Teófilo, siendo aconsejado. 1-B: “Cómo Teófilo negóu Iesu Christo e Sancta María e deu en cart ao demo”. El judío y Teófilo ante el demonio, entregándole un documento.
3. Permanece tiempo junto al demonio / arrepentimiento / pide perdón	
4. Lloro ante la imagen de la Virgen / le ruega	
5. María pide al demonio el documento / él se lo lleva al altar	2-A: “Cómo Sancta María fez trager a carta ao demo e lla tolléu”. En una iglesia, un ángel recibe el documento del demonio, mientras Teófilo duerme en el suelo. 2-B: “Cómo Sancta maría deu a carta a Teófilo ú iazía dormido”. María le entrega la carta al hombre, que sigue dormido en la iglesia. 3-A: “Cómo Teófilo contóu o feito ao bispo e lli deu a carta”. 3-B: “Cómo o bispo mostróu aquela maldita carta a a gente”.

El tema de la cantiga es uno de los más conocidos, el del hombre que recurre a un pacto con el demonio para obtener poder. Esta leyenda se remonta al siglo VI y tuvo una amplia difusión⁸. Dada su importancia, sorprende la brevedad con la que se reproduce en las cantigas: Alfonso X lo ilustra en apenas 5 estrofas, omitiéndose múltiples detalles que sí aparecen en otras fuentes.

Al igual que ocurría en la cantiga XVII, en la III la miniatura comienza mostrando el pecado que comete el protagonista, sin indicarse su devoción anterior a la Virgen que, sin embargo, sí es señalada en el poema. El pecado en la cantiga está menos desarrollado que en la imagen. Se cuenta en la segunda estrofa: “por consejo de un judío, había hecho un documento para ganar poder con el demonio, y se lo dio” (19-21 v.). No se dice cómo ni dónde ocurrieron estos hechos, por lo que el miniaturista tiene cierta libertad para ubicarlos. Él opta por introducir, primero, la escena del hebreo aconsejando a Teófilo y, en la escena posterior, el momento del pacto. Así, en 1-A, la arquitectura que encuadra la escena es la de una casa, con dos arcos, y un tercero que representa la fachada, con una puerta dorada, grande, que muestra riqueza, símbolo del poder del judío –quien parece el dueño de la casa por este hecho, y también por aparecer con una mano sujetando una columna, sugiriendo que es el sustentador de la misma-. En el interior, hablan dos hombres, de características físicas muy diferentes. El judío presenta unos rasgos muy marcados, que aparecen en otras miniaturas, como la IV, para caracterizarlos, esto es, una gran nariz, que desproporciona el rostro, la gran cabeza, las barbas que denotan inteligencia pero también soberbia, con una inclinación hacia el techo. El cuerpo de Teófilo es más pequeño y aparece de frente aunque la cabeza se incline hacia su interlocutor. Viste un traje laico: no sigue la tradición que presenta a Teófilo como eclesiástico. El rasgo más notable en esta viñeta es la existencia de una figura que no aparece en la cantiga, un mozo con un caballo, que mira hacia el interior de la casa y tapa los

⁸ Filgueira Valverde afirma que se trata del tema más refundido en ejemplarios y obras hagiográficas, y destaca las narraciones de Adgar, Gautier de Coincy y las representaciones teatrales del siglo XIII como *Le Miracle de Teophile* de Rutebeuf (*ob. cit.*, p. 68).

ojos al animal. Con este gesto se da cuenta de la maldad de lo que se está tramando, de la gravedad del pecado que se comete. En el panel miniado de la cantiga XVI se muestra una escena muy parecida en una de sus viñetas: también hay una persona aconsejando a otra en el interior de un edificio, y de nuevo un personaje que mira a estas figuras tapa los ojos a un caballo. Parece claro que se adopta algún modelo de sobra conocido para ilustrar esta acción.



1-A

En 1-B, el miniaturista recrea el encuentro entre el demonio y Teófilo que, como se ha dicho, no es descrito en el texto. Se opta por una imagen impactante: ausencia de arquitectura, que quizás signifique ausencia de amparo, y una viñeta plagada de representaciones demoníacas, de todos los tamaños, de colores oscuros, con alas, con cuernos, totalmente bestializados. Estos diablos ocupan todos los huecos, sobreponiéndose unos a otros, dando sensación de aglutinamiento. Este ambiente describe una representación del infierno. En el centro de la escena aparece un demonio sobre un

trono, mucho más grande que el resto de las figuras. Sus rasgos faciales están muy difuminados, lo que aumenta su aspecto atemorizador. En su mano porta un documento. A su izquierda se ve a Teófilo, arrodillado ante él, con sus manos extendidas, indicando que acaban de hacer entrega del documento que porta el diablo. Por encima de Teófilo se encuentra el judío, que habla al demonio y señala al otro hombre.



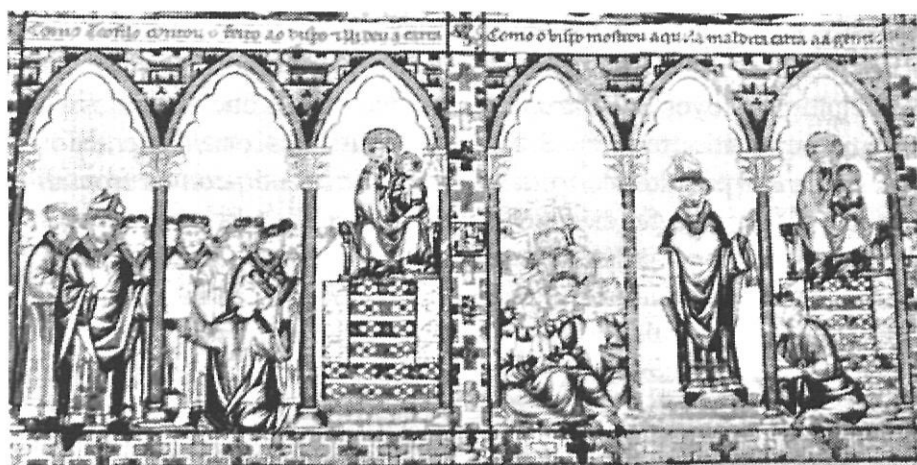
1-B

Llegados a este punto de la narración siguen dos estrofas no representadas en la miniatura. Aparentemente no se muestra el “mucho tiempo” que Teófilo estuvo en poder del demonio, sin embargo en 2-A y 2-B éste aparece dormido. En la estrofa siguiente, el hombre, arrepentido, ruega y llora ante el altar de una Virgen, y el hecho de que Teófilo lllore está muy marcado en el texto –“Teófilo, entonces, no hizo otra cosa que llorar” (v. 43-45)-. Pero ya hemos dicho que Teófilo, en la miniatura, durante el transcurso de su salva-

ción sólo duerme: no es de extrañar, ya que, como se verá a continuación, en otras fuentes del milagro también Teófilo aparece durmiendo. Una de las formas medievales de representar una amplia duración temporal, en un mundo de ultratumba como puede ser el infierno, es precisamente la del sueño. Teófilo se encuentra dormido dentro de una iglesia, ¿no puede indicar esto su “relajación” en el cumplimiento de las leyes cristianas, su alejamiento de la iglesia y, a su vez, simbolizar una estancia en un mundo ultraterreno? Se suprime entonces el arrepentimiento y la plegaria del pecador, a la que tanta importancia se da en el poema.

Por tanto, 2-A y 2-B ilustran la salvación de la Virgen a Teófilo. Hay una doble aparición de María en las mismas viñetas, como imagen en un altar, sobre el cual el dormido Teófilo apoya la cabeza, y como mujer de carne y hueso, en cuanto personaje activo en el relato, acompañada de otras figuras celestiales. 2-A contiene la escena de la entrega del documento a la Virgen. María señala a un ángel, en el primer arco, ordenándole que tome el documento que porta el demonio. La figura infernal ya no presenta el aspecto fiero de 1-B: agacha la cabeza y retuerce el cuerpo, un cuerpo más pequeño que el de los ángeles y el de la Virgen, indicando su inferioridad. Éste es el momento en que se muestra el poder de la divinidad sobre el mal, así que es lógico que merezca ser ilustrado en una viñeta.

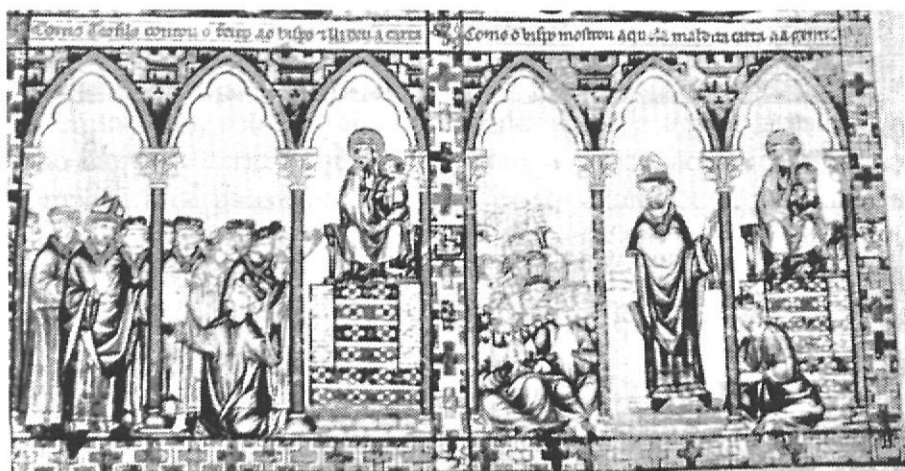
En 2-B, María devuelve la carta de pacto a Teófilo: se inclina hacia él, que sigue dormido, en un gesto comparable al de la viñeta 3-A de la cantiga XVII, en la que aparecía apoyando su mano sobre el hombro de la pecadora: en ambas, se muestra la bondad de la Virgen, su preocupación y actuación a favor de sus feligreses, esto es, su papel de protectora. Es de notar, además, que en el cuadro anterior Ella envía a un ángel a recoger la carta de manos del demonio para no tener ningún trato con el mal, en cambio aquí es Ella quien realiza la entrega, porque de su mano otorga el perdón, como forma de destacar la bondad divina.



2-A, 2-B

Los cuadros que van a continuación no aparecen en el texto de la cantiga. Se trata de Teófilo informando al obispo del milagro acaecido, en 3-A, y en 3-B a éste transmitiendo el mismo. Estas escenas se dan en la cantiga en la misma iglesia que las viñetas de 2: sorprende que el obispo se traslade hasta allí para oír a un pobre hombre como Teófilo. En primer plano, aparece la imagen de la Virgen, el obispo y Teófilo, que es la figura central y, arrodillado ante el obispo, con una mano señala la imagen, una actitud que indica que está contando el milagro. En un segundo plano, existe un grupo de personajes del clero, monjes, sacerdotes, que actúan como testigos de la escena. Llenan todo el cuadro, y los que están más cerca de la imagen de María extienden sus brazos hacia ella; los de atrás hablan entre ellos como trasmitiéndose la noticia. En el cuadro 3-B, es el propio obispo el encargado de difundir el milagro, pero no ya ante el selecto público eclesiástico, sino frente al pueblo, un pueblo representado a través de diversas cofias y tocas, peinados y ropas laicas, creándose una representación de las distintas modas de la época. Estos espectadores se sitúan en el primer arco de la misma iglesia, mientras en el central se encuentra el obispo, hablándoles, mostrando la carta del demonio y señalando a la Virgen. El obispo actúa de transmisor del milagro: quizás se desee reforzar la autoridad de la Iglesia con este detalle.

Aparece elevado, subido sobre unas escaleras, ligeramente más grande que los demás. Su posición frontal sugiere que es él quien cuenta la cantiga: Meyer Schapiro comenta que esta situación de los personajes permite introducir al espectador en la escena, hacerle formar parte de ese pueblo que mira al obispo, atrayendo con su frontalidad toda su atención⁹. Se cierra el relato de la miniatura en el tercer arco, con el altar, en el que está Teófilo sentado, apoyando su cabeza sobre una mano, como indicando el descanso que ha conseguido con su vuelta al redil cristiano.



3-A, 3-B

El tema del milagro es el del poder de la Virgen sobre el demonio y el amparo que ofrece a los pecadores arrepentidos. Pero el tratamiento

⁹ Meyer Schapiro: "El rostro de perfil se distancia del espectador y pertenece a un cuerpo en acción (o en un estado intransitivo) en un espacio compartido con otros perfiles en la superficie de la imagen. Es, *grosso modo*, como la forma gramatical de la tercera persona, el impersonal "él" o "ella" con su verbo concordante, mientras que a la cara vuelta hacia fuera se le atribuye una intencionalidad, una mirada latente o potencial dirigida al observador, y corresponde al papel del "yo" en el lenguaje, con su complementario "tú". Parece existir tanto para nosotros como para sí mismo en un espacio virtualmente sin solución de continuidad con el nuestro, y resulta, por tanto, apropiada para la figura que es símbolo o portador de un mensaje", en *Palabras, escritos e imágenes (Semiótica del lenguaje visual)* [1996], Madrid, Ediciones Encuentro, 1998, pp. 63.

en cada uno de los relatos, el escrito y el miniado, es muy diferente, lo que, sin embargo, no tiene por qué indicar que se basen en dos versiones distintas del milagro.

En la miniatura, la estructura de la historia es la siguiente. Existen tres niveles que corresponden a las tres filas del díptico: en el primero, 1-A y 1-B, se muestra el problema, el conflicto; en el segundo, 2-A y 2-B, se soluciona el conflicto gracias a la intercesión de María; en el tercero, 3-A y 3-B, se muestra la difusión del milagro. Mientras, en la cantiga la estructura se desarrolla del siguiente modo: conflicto (estrofas 2, 3); arrepentimiento y búsqueda de solución (3, 4); solución (5). Además hay elementos diferentes: en la cantiga no aparece el detalle de la difusión del relato, ni el personaje del obispo. Se trata de un matiz importante que diferencia a la miniatura de las cantigas, ya que observando el códice escurialense se comprueba que en otros paneles miniados aparece en mayor o menor medida el tema de la difusión o conocimiento del milagro por el pueblo, que no es más que una imagen de loor a la Virgen. También orando el pueblo a María se cierran las miniaturas V, VIII, y en la XXI se representa la narración del milagro. Aunque con un tratamiento más superfluo, se percibe la difusión del milagro en la figura de los testigos: se trata de figuras que aparecen contemplando las escenas importantes, que a menudo hablan entre ellos, y ambos gestos, contemplar y comentar el suceso, les otorga este carácter testimonial. Su aparición en estas escenas aparentemente es sólo ésa, la de verificar el milagro, la de dar veracidad al caso. Estos testigos no aparecen en muchos casos en el poema de la cantiga, aunque sí suelen encontrarse en la glosa. Este es un ejemplo de cómo la miniatura para algunos efectos puede resultar más rica y más completa que el texto escrito.

Otro elemento de la cantiga es el antisemitismo, rasgo que envuelve a muchas otras y que, en este caso, resulta más duro en la miniatura que en el poema. En el texto se menciona al judío que aconseja a Teófilo, mientras su aparición en la miniatura tiene un mayor peso. Por un lado, la imagen permite mostrar los rasgos físicos del hombre: ya se ha dicho que son desmesurados. En la escena de 1-B, el judío aparece hablando con el demonio, y simplemente esa vinculación entre el demonio y el judío es ya despectiva, denigrante. Pero además en esa viñeta, por encima del

hebreo aparece, entre el embrollo de figuras demoníacas, la cabeza de un diablo con el mismo gesto que el judío, la misma nariz y unas ondas en el cabello similares a las suyas: se sugiere una identificación entre el judío y un demonio, aunque realizada de forma subliminal. Asimismo, la actitud del judío en la primera viñeta también es fruto de una mirada despectiva hacia su religión: señala a Teófilo, habla, con la cabeza ligeramente inclinada hacia el techo, como señal de soberbia. Teófilo se encuentra en una posición completamente pasiva, un brazo descansando sobre una pierna, el otro mostrando la palma de la mano, como indicando su atención al discurso del judío, que se inclina hacia él: parece acusarse del pacto que cometerá Teófilo con el demonio únicamente al judío.

Por otro lado, se ve que de nuevo hay una preferencia por escoger las imágenes más impactantes del relato para colocarlas en la miniatura en primer término: la imagen de ese infierno en el que el hombre pacta con el diablo. Da la impresión de que carecen de introducción estas miniaturas, pero ya se ha dicho que esto se debe a la economía de los medios. Se comienza en pleno drama, y se termina con una imagen totalmente contraria: la de una iglesia, en la que el poderoso ahora será el obispo, y la imagen de una Virgen que cierra todo el relato. La cantiga acaba, sin embargo, con la entrega de la carta a Teófilo, con lo que acaba de forma bastante brusca; el miniaturista ha querido eliminar esta brusquedad.

Lo más significativo es la falta del tema del arrepentimiento de Teófilo y su plegaria en la miniatura. En la cantiga ocupa un lugar muy importante, porque es precisamente el arrepentimiento el que propicia que María se apiade del pecador, ocupando dos estrofas de las cinco que componen el poema. “Con mucho llanto de sus ojos fue a pedir perdón” había dicho antes: dos veces aparece el verbo llorar, en cambio a Teófilo en la miniatura sólo se le representa durmiendo, lo que cambia la visión de la historia: la Virgen en el poema ayuda a alguien que se arrepiente, en la imagen no existe el momento del arrepentimiento. En la miniatura es el milagro el que logra convertir de nuevo a Teófilo, el que logra vencerlo de la superioridad de María sobre el demonio. Quizás se deba entender, entonces, que la tercera parte del relato de la miniatura corresponda al tema de la difusión del milagro.

Las diferencias encontradas entre el texto de la cantiga y su miniatura llevan a pensar que ilustran versiones diferentes del mismo mila-

gro. Sin embargo, las divergencias existentes entre ambos relatos se reducen a la presencia en la miniatura de ciertos elementos de la historia que la cantiga omite. La brevedad y falta de concisión del poema obliga al miniaturista a acudir a otras fuentes para ilustrar ciertos elementos necesarios. Pero no tuvo que hacer un esfuerzo demasiado grande: la historia era muy conocida y basta apoyarse, por ejemplo, en el relato XXIV de los *Milagros de Nuestra Señora* para explicar cómo el miniaturista coge elementos de sobra conocidos para ilustrar elementos que la cantiga no revela¹⁰.

Pensemos, por ejemplo, en el lugar donde se produce el pacto. Berceo lo sitúa en una tienda, al igual que otras versiones posteriores, y así mismo lo hace el diseñador de la miniatura. No capta, en cambio, el momento en el que Teófilo ruega a la Virgen que le ayude, sin embargo, se describe dormido a los pies de un altar en las viñetas 2-A y 2-B. Berceo también señala que, cansado por la plegaria, cae adormecido. De esta versión podría haber sacado el miniaturista esta imagen, en ese caso no deja de ser curioso que prefiera elegir ésa a la plegaria de Teófilo: le concede protagonismo total a María con este planteamiento, y seguramente fuera eso lo que buscaba. Aunque quizás simplemente ocurra que el diseñador de la miniatura no tuviera consigo la cantiga del Rey Sabio.

Finalmente, las escenas del obispo oyendo el milagro a Teófilo, y del primero relatándola al pueblo en misa, también se encuentran en el relato de Berceo.

3.b. La glosa como enriquecimiento de la cantiga de Alfonso X

La narración de la glosa es mucho más amplia, más rica en elementos, pero no es incompatible con las narraciones de la miniatura y la cantiga. De este modo, se introduce en la glosa el personaje de la esposa de Teófilo. El glosador no sólo deja de ceñirse al texto o a

¹⁰ Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Michael Gerli, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 195-219; se realizará la comparación con el texto de Berceo por ser muy cercano al momento de composición del código escurialense; sin embargo, la versión de Gautier de Coincy fue posiblemente la que Alfonso y Berceo tomaron como referencia, ya que su versión gozó de gran difusión en la Edad Media.

la miniatura sino que saca su vena artística para colocar a este personaje al que da mucho relieve en la historia: se describe su rechazo de la tentación del demonio y aconseja a su marido para que se arrepienta después de realizar el pacto. Además, en la glosa se culpa al demonio de la trama, ya que es él quien habla con el judío para ganar a Teófilo como adepto. Ocurre entonces lo mismo que en la glosa de la cantiga XVII: es el demonio el que tiende la trampa al desamparado feligrés. Sin embargo, la introducción de este elemento nuevo no contradice el relato de la cantiga ni el de la miniatura. Teófilo ruega a la Virgen para obtener su ayuda y recuperar la carta del pacto, en lo que concuerda con la cantiga; luego, el hombre cae adormecido ante el altar, en lo que coincide con la miniatura. Se puede hablar de nuevo de un intento de reconciliar ambos relatos, de que no resulten contradictorios, porque al fin y al cabo lo que interesa al glosador parece ser la parte doctrinal de la historia, la enseñanza. Se ahonda en el mismo relato para que, en la nueva explicación, se adentre el lector en la enseñanza a fin de que la interiorice; si se entretuviera en dar otra versión sólo despistaría más al espectador de la historia.

La escena del obispo, que no aparecía en la cantiga, en la glosa se narra tal y como aparece en las viñetas de la miniatura. No se ofrece la posterior canonización de Teófilo, como sí hace Berceo, acabando con la imagen del obispo narrando el relato.

3. c. Conclusión

Parece que existe una distancia entre el relato del poema y la miniatura. Esta distancia puede deberse a que se trata de un milagro ampliamente conocido, con lo cual el miniaturista no puede evitar apartarse de la cantiga e ilustrar la versión que él hubiera oído o leído. Quizás ni siquiera hubiera tenido oportunidad de conocer el texto al que iba a acompañar su composición: es algo que se desconoce sobre la forma de trabajar del miniaturista. Por otro lado, la miniatura puede permitirse excluir algunas escenas o eslabones de la narración, como el arre-

pentimiento de Teófilo, precisamente por la amplia difusión de la misma, que la hacía fácilmente identificable.

4. Cantiga XI

4.a. La narración en el texto y en la miniatura

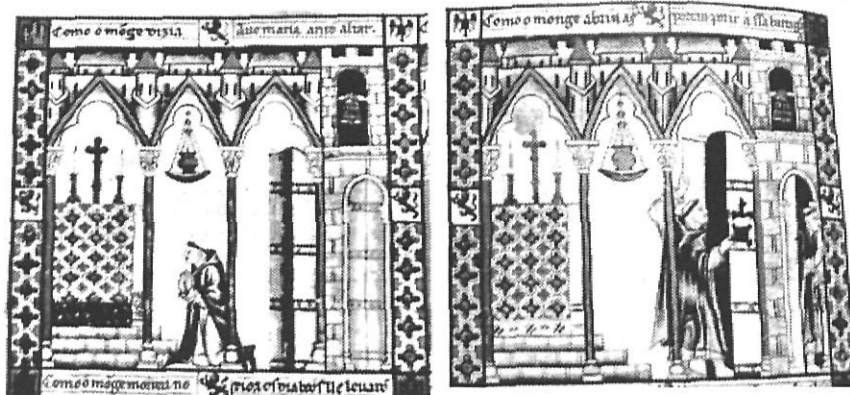
La siguiente cantiga cuenta la salvación del alma de un monje corrupto pero devoto.

ESTROFA	VIÑETA
<p>1. 2. Monje pecador, pero devoto de la Virgen.</p> <p>3. Cuando está con su amiga deja de tocar las campanas / al salir del monasterio cae en un río.</p>	<p>1-A: "Cómo o monge dizía "Ave María" ant'o altar". El monje rezando.</p> <p>1-B: "Cómo o monge abríu as portas por ir a ssa barragana". El monje saliendo por la puerta de la abadía.</p>
<p>4. El demonio quiere echar el alma del monje al fuego / una legión de ángeles se lo impide/ 5. Disputa entre el demonio y los ángeles.</p> <p>6. María acude al llamamiento de los ángeles / 7. María impide a los demonios que se lleven el alma del moje, ahuyentándolos con sus palabras.</p> <p>8. El demonio huye y un ángel devuelve el alma al cuerpo / 9. Los demás monjes al no oír las campanas buscan al otro y lo encuentran en el río.</p> <p>10. Los monjes rezan por el milagro de la Virgen.</p>	<p>2-A: "Cómo o monge morréu no río e os diaboos lle levaron a alma". Tres diablos cogiendo el alma, y unos ángeles oyendo a uno de ellos.</p> <p>2-B: "Cómo Sancta María tolléu a alma do monge a os diáboos". La Virgen aparta con una vara a los demonios y un ángel recoge el alma.</p> <p>3-A: "Cómo Santa María ressoucitóu o monge". María, rodeada por los monjes, tiende su mano al ahogado que está vivo.</p> <p>3-B: "Cómo os monges loaron todos a Santa María". Los monjes rezando y el resucitado tocando la campana de la abadía.</p>

Se había visto en los ejemplos anteriores que la miniatura buscaba el impacto visual del espectador mostrando al protagonista en pleno desarrollo del acto pecaminoso, el incesto y asesinato en la cantiga XVII y el pacto con el diablo en la III. En cambio, los poemas pasaban por alto los

detalles de la falta, y empezaban siempre ofreciendo el rasgo positivo del protagonista, su devoción hacia la Virgen. En la cantiga XI ocurre a la inversa: el poema plantea primero la culpabilidad del monje, y después se explica que a pesar de sus faltas –roba dinero al monasterio y tiene una amiga- “iba a decir muy de grado el ‘Ave María’” (v. 23-25). Sin embargo, el planteamiento del miniaturista aquí es distinto. Lo primero que se representa es al monje rezando dentro de una abadía, caracterizada por las velas, la campana, una cruz. No hay un altar con una Virgen, sino con un crucifijo, pero arriba en la cartela se indica que el monje reza el “Ave María”. Posteriormente vemos al monje salir de la iglesia, y se sabe que va a visitar a su amiga por el rótulo: en ambos casos la cartela ofrece más información que la imagen.

En la viñeta 1-A y 1-B, se observa un truco utilizado en la miniatura para hacer avanzar el relato y que descubre un nuevo elemento que utiliza la sintaxis de este particular sistema del lenguaje visual: es el de repetir la presencia de un personaje. En 1-B, el monje aparece en el interior del monasterio y luego otra vez saliendo por la puerta. La existencia de ambas figuras transmite la información de que el monje no realiza su trabajo de tañer las campanas por irse: la figura dentro de la abadía mira la campana, con la mano sobre la cuerda de la misma y la puerta abierta así lo indica. Una imagen tan forzada no puede tener otro objetivo que el de aportar más información al espectador.



1-A, 1-B

En 2-A, aparece el cuerpo ahogado del monje, tumbado bajo el agua, en la parte inferior del cuadro. Sobre él, los demonios, en el centro de la viñeta, se apoderan de su alma, mientras unos ángeles a los lados participan también en la escena. Existe en este cuadro otra duplicación de personajes. Aparecen tres demonios, todos sobre un río en el que yace el monje. Uno le coge el alma, en forma de niño desnudo, que sale por la boca, pero luego el alma aparece también en poder de uno de los dos demonios que están encima, en el centro de la escena. En realidad, en la escena hay sólo dos demonios, pero se duplica uno de ellos para transmitir, como en 1-B, la mayor cantidad de información posible: se indica con esa duplicación cómo coge el demonio el alma, y luego, cómo estando en su posesión, otro defiende a los ángeles que no pueden quitárselo, es decir, que también incorpora 2-A la disputa que se narra en la cantiga en la estrofa 5. Este grupo de demonios divide la escena en dos. A sus flancos hay cuatro ángeles, dos a cada lado. A la izquierda los ángeles hablan, los de la derecha levantan su rostros y manos hacia el cielo, como pidiendo ayuda. Está claro que ocurre lo mismo que con el grupo de los diablos: debe entenderse que sólo hay dos ángeles en el relato de la miniatura, que primero hablan con el demonio, ilustrando la discusión de la estrofa 5, y luego piden ayuda a la Virgen, como se narra en la estrofa 6. Esta idea se refuerza con la siguiente viñeta, en la que sólo aparecen dos ángeles y no cuatro. La escena reflejada en la viñeta 2-A se leerá entonces de izquierda a derecha, para entender la acción de los ángeles, y de abajo arriba, la de los demonios; el resultado de esta “lectura” ofrece la realización de una señal de la cruz invertida.



2-A

Hasta ahora no existen contradicciones entre el poema y la miniatura. Falta el detalle de la cantiga escrita de que un diablo quiere quemar el alma: detalle que no cambia en nada el rumbo del relato, y, quizás para no arruinar el esquema compositivo de la escena de 2-A, se omite. Aunque en las estrofas 4, 5 y 6 sólo se habla de un diablo, en la séptima María usa el plural para dirigirse a ellos, así que debe entenderse que tampoco se contradice al texto al poner a más de uno.



2-B

La siguiente escena es la de María ahuyentando a los demonios, que se representa de nuevo en una armoniosa composición, en la que a los lados se encuentra la Virgen con dos mujeres santas acompañándola, y al otro dos ángeles, uno de ellos tomando el alma del monje; María aleja con una vara a un grupo de demonios que están en el centro, en un plano superior, pero apartados de la escena. La viñeta 2-B no se ciñe del todo al poema, porque el demonio no huye tras oír las palabras de la Virgen, sino que ésta los separa con una vara, y el diálogo entre ellos es inexistente –sus gestos no indican que éste se produzca. Pero sí introduce el motivo de la Virgen pidiendo a un ángel que recoja el alma, señalándola con una mano.

En el cuadro 2-B hay un posible fallo del miniaturista, ya que el cadáver del monje no ha sido dibujado: este error no es difícil de cometer si se piensa en que, tal y como plantea Guerrero Lovillo, la tarea de ilustrar el códice estaba a cargo de varios miniaturistas especializados cada uno en un tipo de elemento o de figuras, y se observa también en otras miniaturas que alguno de estos miniaturistas no pudo terminar su labor, dejando rostros en blanco, por ejemplo, quizás por descuido, quizás por el cierre del taller¹¹.



3-A

En el cuadro 3-A aparece de nuevo el río, y se produce la resurrección del monje. La Virgen está en el centro de la imagen, de pie, el monje está tumbado a sus pies y levanta el tronco con la ayuda de un ángel. La Virgen le coge una mano: este gesto es comparable al de María en la viñeta 3-B de la cantiga XVII y la 2-B en la III, en las que la Virgen aparece en una situación superior, pero inclinada hacia el pecador y tocándole la mano o el hombro. De nuevo, con este gesto se sugiere la idea de la benevolencia y ayuda de la Virgen.

¹¹ *Art. cit.*, pp. 88-89.

Pero hay más personajes en 3-A: son los monjes que, tras la Virgen, ocupan toda la escena, actuando como testigos del milagro. Dos de ellos, a los flancos de María, portan libros abiertos, lo que puede interpretarse como un refuerzo del papel de testigos que ofrecen. Ellos presencian el milagro, y los libros pueden simbolizar la copia del mismo, dando veracidad y autoridad al milagro.

En el poema se dice, en la estrofa posterior a la de la Virgen salvando al monje, que los frailes van a ver qué pasa, encontrándose luego a su compañero muerto en el río (“donde vieron yacer al culpable”, vv. 87-88). De este modo se infiere que, si primero ven al compañero muerto, asistirán posteriormente a su resurrección, con lo cual coincidirá con el texto en que los mojes sean testigos del milagro.

La última viñeta cierra con un ambiente perfecto todo el panel: con los mojes rezando, y el pecador tañendo la campana. Se simboliza que éste se ha corregido porque vuelve a tocar. Nuevamente, es una escena de loor a la Virgen, por agradecimiento, la que finaliza el relato miniado, y también el poema.



3-C

4. b. La glosa: un ejemplo de contradicción

Una vez más, la glosa amplía el texto de la cantiga, aportando más detalles conocidos por otras tradiciones. Así, por ejemplo, se aporta el dato de que el monasterio reflejado en el milagro es cisterciense. Aunque el detalle más revelador, porque coincide con las glosas de las dos cantigas antes analizadas, sea el hecho de que el prosificador culpa totalmente al demonio del pecado que el monje comete. Según el punto de vista del glosador este milagro ilustra otro plan del diablo para hacer caer en el mal a los feligreses de María. Así dice que el monje busca una amiga porque “ovo a ser temptado del diablo” y, más adelante, “el diablo, cuyo mandado él fazíe, que lo echó dentro en el río e lo afogó”. Desde el primer momento el diablo parece haber estado planeando todo para apoderarse del alma del fraile. También justifica el glosador el hecho de que María ayude al monje, ya que dice que se acuerda en ese momento de que éste le rezaba –“de la su saluación”.

Por otro lado, mantiene el elemento de la campana, que deja de tañer cuando va en busca de su *barragana*. Se refleja también, igual que en el poema y la miniatura, la actuación de los ángeles. Pero cuando la Virgen aparece frente a los demonios, hace valer su poder sobre ellos “feriéndolos e trayéndolos mal porque avién engañado al su siervo”: no se dice si Ella les habla, como sí ocurre en la cantiga, y el verbo “herir” que utiliza se puede relacionar más con la miniatura, con el cuadro 2-B, en el que María esgrime una vara para ahuyentar a los diablos.

El único momento en que entra en contradicción la glosa con la cantiga y la miniatura es al narrar la resurrección del monje. Mientras en la miniatura los frailes son testigos de la misma, y en la cantiga, aunque no queda del todo claro parece más coherente pensar que también asisten al milagro, en la glosa los monjes no están presentes y conocen la historia de boca del resucitado, al que encuentran cerca del río. La escena final, el momento de la plegaria a María en la iglesia, está también recogida y cierra el texto castellano.

Así que esta glosa no difiere demasiado del relato miniado y del poemático, excepto en un elemento: debido a la amplia difusión que

tuvo este milagro, que fue conocido en latín y en diversas lenguas romances, y muy difundido en sermones, se pueden explicar las variantes de alguna de sus partes.

4. c. Conclusión

Tras el análisis, se confirma que el texto de la cantiga XI concuerda perfectamente con la miniatura. Ésta integra todos los elementos del poema, pero por la limitación del espacio debe aprovechar y diseñar estrategias para introducir la mayor cantidad de información en una misma viñeta, por lo que usa la duplicación de un mismo personaje en 1-B y 2-A, lo que resulta llamativo.

Sin embargo, la glosa contradice en un elemento el relato del códice, lo que sorprende ya que hasta ahora se ha visto que el glosador trataba de no contradecir ninguna de las narraciones, ni la de la miniatura ni la del poema.

5. CONCLUSIONES

En este último punto, se proponen una serie de conclusiones que se desprenden de la cala realizada y que sólo podrán ser confirmadas con un análisis más profundo del códice.

En dos de los casos estudiados, la miniatura aporta elementos inexistentes en las cantigas. En la XVII, estos aspectos se introducen por necesidad –no se puede omitir en el relato miniado la imagen del asesinato, por ejemplo-, mientras en la III no está tan claro que sea necesario introducir el tema del obispo y la transmisión del milagro, que no aparece en el poema. De esto no puede deducirse si el diseñador de la miniatura conocía o no el texto de Alfonso X, pero, en caso de conocerlo, parece que éste tendría cierta libertad para realizar su trabajo. Los miniaturistas utilizan otras fuentes para suplir las carencias de las versiones alfonsíes.

El glosador es más detallista, aportando elementos nuevos. En los casos analizados, amplía los relatos del códice, pero trata de no contradecirlos, excepto en la cantiga XI, incluso de reconciliar la miniatura y la cantiga en los momentos de aparente contradicción entre ambas, para facilitar el entendimiento del milagro y evitar la confusión del lector.

El prosificador muestra una mentalidad diferente a la de los creadores del códice, más escrupulosa y moralista. Elimina la crudeza y expresividad existente en la miniatura y la cantiga. Así, aparece una Virgen más pudorosa y recatada en sus palabras en la glosa de la cantiga XVII, y, en todas, se justifica la intervención de María a favor del pecador.

En la cantiga y la miniatura da la impresión de que María actúa más por mostrar su poder sobre el demonio que no por merecimiento del pecador. En cambio, en la glosa se elimina la culpabilidad del protagonista, responsabilizando al diablo del pecado, quizás para que quede más justificada la ayuda celestial. En definitiva, el glosador no desea que la gente se aleje de la enseñanza moral dejándose llevar por el lado literario de las cantigas: la función de las glosas sería la de ahondar en el sentido moral religioso de los milagros narrados.

De este primer acercamiento al códice alfonsí, pueden sacarse algunas conclusiones acerca del modo de trabajo del equipo encargado de la composición de la obra:

1. Conocieran el texto de la cantiga a la que acompañaba su trabajo o no, los diseñadores de las miniaturas no parecen tenerlo presente a la hora de realizar su labor.

De la observación de todas las miniaturas se advierte que hay muchas viñetas ilustrando los mismos motivos que repiten similares esquemas pictóricos. Esto hace pensar que los miniaturistas trabajan más con la repetición de diseños ya establecidos que con la imitación literaria. El trabajo del dibujante no atañía al del versificador, y viceversa. Para la mentalidad medieval no tendrían parangón ambas técnicas, de ahí su independencia al desarrollar el relato. Al igual que un texto escrito sigue patrones literarios, basándose en motivos narrativos establecidos para facilitar su tarea, el miniaturista reproduciría esquemas pictóricos ya empleados.

2. Los textos castellanos que acompañan a 24 cantigas no suponen un intento literario de volver a redactar una leyenda, no prosifican de forma artística los milagros, simplemente desean explicar, dar información que incida en el didactismo del relato: glosar el texto, en definitiva. Aunque en algunos momentos el glosador pueda introducir partes más creativas. Ya indica John E. Keller la inferioridad de la técnica narrativa en estas prosificaciones¹². Por otro lado, el lugar que ocupa la glosa, a los pies de las miniaturas y de las cantigas, no sería el lugar de una composición literaria, sino el de un texto meramente explicativo. No es más que el lugar marginal que tradicionalmente ocupan los comentarios a textos literarios o ensayísticos. El hecho de que algunas prosificaciones ilustren variantes diferentes del milagro que relata la cantiga podría hacer caer en el error de ver una variante literaria. Pero no es que se intente explicar la leyenda, sino su contenido moral: se incide en el didactismo de la leyenda, por lo tanto el ilustrar una variante diferente no sería importante. No preocupa variar el contenido, lo importante es no alejarse del sentido didáctico.

No es raro, porque el cuidado que Alfonso X ponía en sus textos hacía que se esmerara en ahondar en sus significados, explicar, glosarlo todo, no dejar un cabo suelto. Y esta obra, ante todo religiosa, para que no sirviera sólo de deleite de sus lectores debía ahondar en la doctrina moral, fruto de su inspiración.

La brevedad de este estudio impide profundizar más en la forma de trabajo de los artistas del códice, y obliga a tomar estos resultados como provisionales. Sobre todo es necesario mostrar lo ineludible que se hace la realización de un examen más intenso, que abarque un número mayor de cantigas, si no todas, comparando éstas, en su versión textual y miniada, con otras tradiciones de milagros. Se conseguiría así un mayor conocimiento de este singular manuscrito.

¹² “En su totalidad, por consiguiente, las versiones castellanas del gallego son menos ricas en colorido y menos artísticas. Algunas no son más que meros resúmenes, y otras ni siquiera son eso”, *ob. cit.*, pp. 212.