

ARTICULO/ARTICLE

## ***Se nas pedras faz fequras parecer...* Consideraciones sobre iconografía mariana y figuras poéticas en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X**

**Santiago Disalvo**

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS)  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata / CONICET  
Argentina

**Cita sugerida:** Disalvo, S. (2014). *Se nas pedras faz fequras parecer...* Consideraciones sobre iconografía mariana y figuras poéticas en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X. *Olivar*, 15(22). Recuperado de: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a02>

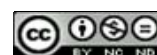
### **Resumen**

La iconografía mariana ha quedado reflejada en la poesía hispánica medieval de muchas maneras: desde versos que describen a la Virgen y sus atributos hasta conceptos teológicos y mariológicos expresados plásticamente mediante formas retóricas. Por ejemplo, el jardín y las flores como ornamentos y símbolos personales de Santa María, o bien la imagen de la luz a través de un cristal o una ventana de vidrio en escenas de la Anunciación – con abundantes testimonios pictóricos en el arte medieval –, se encuentran en la poesía en forma de descripciones simbólicas de diversa extensión y género y, por otro lado, de advocaciones marianas o tópicos mariológicos (*Ave/Eva, Flos, Hortus, Radix-Virga, Regina, Stella*). Este artículo propone, pues, un estudio de conjunto y comparativo de algunos de estos procedimientos, concentrándose en las *Cantigas de Santa María* del rey Alfonso X. En este sentido, las figuras retóricas, como herramientas que tienden un puente entre lo pictórico y lo poético, dirigen necesariamente la lectura hacia una interpretación simbólica proporcionada por la figuración o *typologia*, tal como la ha postulado Erich Auerbach para la textualidad medieval. En última instancia, el valor sagrado de la imagen mariana (una herencia del arte icónico bizantino) se representa también en los milagros de las *Cantigas de Santa María*, obra maestra que evidencia una fuerte influencia de la doctrina iconodúlca.

**Palabras clave:** *iconografía medieval - poesía gallegoportuguesa - figuras poéticas - Cantigas de Santa María - mariología*

### **Abstract**

Marian iconography has been reflected in medieval Hispanic poetry in many ways, ranging from verses that describe the Virgin and her attributes to theological and mariological concepts expressed plastically by means of rhetorical forms. For example, the garden and the flowers as Holy Mary's personal ornaments and symbols, or the image of light through a crystal or a glass window in the scenes of the Annunciation –with rich pictorial evidence throughout medieval art–, are present in poetry as symbolic descriptions of various extensions and genre, and, on the other hand, as Marian advocations or mariological *tópoi* as well (*Ave/Eva, Flos, Hortus, Radix-Virga, Regina, Stella*). Therefore, this paper proposes a general survey and a comparative study on some of these procedures, focusing on King Alfonso X's *Cantigas de Santa Maria*. In this sense, rhetorical figures, as tools that bridge the gap between the pictorial and the poetic, lead the reading towards a symbolic interpretation provided by the figuration or *typologia*, as postulated by Erich Auerbach for medieval textuality. Ultimately, the sacred value of



Marian images (an inheritance of Byzantine iconic art) is represented also in the miracles of the *Cantigas de Santa María*, a masterpiece that shows a strong influence of the iconodulic doctrine.

**Keywords:** *medieval iconography - Galician-Portuguese poetry- poetic figures - Cantigas de Santa María- mariology*

*Dedicado a Aníbal Fornari, otro “mariólogo de corazón”,  
este humilde primer fruto de la “meditaciones marianas” de  
J. H. Newman.*

Al tratar de la fuerza dogmática de las imágenes medievales, explica Jesús Casás Otero, refiriéndose a la figura de la Virgen:

El desarrollo dogmático mariano, relacionado con el culto y su representación iconográfica, no puede ser un añadido esteticista a la esencia última del cristianismo, ni algo que pueda contradecir la substancia verdadera y propia de la fe, sino un todo orgánico y unificado dentro de la totalidad de la historia de la salvación y de la vida de fe del creyente. (2003: 390)

Considero que esto no debería separarse totalmente de las imágenes verbales empleadas en la poesía. La sobreabundancia de la utilización de estas imágenes o figuras poéticas en la retórica de los textos se evidencia con claridad en grandes empresas literarias como las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X (en adelante, *CSM*), en las que se encuentran piezas con alta concentración de procedimientos retóricos<sup>1</sup>, muchos de ellos “traducibles” a un código iconográfico, como, por ejemplo, la cantiga XIIª de las *Festas de Santa María* (cantiga 422, ed. Mettmann, 1989: 349-351), que es una larga “plegaria litánica” en la cual se dan cita el paralelismo, la síncretis, la antítesis, la anáfora, la *comparatio*, junto con un juego de imágenes visuales identificables, por momentos, con los procedimientos de la figuración, correlato retórico de la interpretación *typologica* o *allegoria in factis*.

Es posible señalar y aun clasificar, de una forma muy básica, las diversas modalidades retóricas y poéticas en las que se expresan estas imágenes marianas, tanto verbales como iconográficas, en una obra como las *CSM*. En primer lugar, podemos identificar un acervo amplio de tópicos<sup>2</sup> marianos generales, muchos de los cuales también entrañan conceptos mariológicos en su hechura poética; en segundo lugar, las advocaciones (o *tituli*) de María, célebres o menos conocidas, procedentes de la tradición cristiana primitiva o medieval y que, en contextos poéticos, participan generalmente también del carácter tópico; luego, las imágenes marianas que, además tópicos, son *figurae* o *typoi* de origen bíblico y, por último, los motivos, temas o “episodios” marianos, a menudo de procedencia evangélica (canónica o apócrifa) que determinan subgéneros poéticos como los Gozos de la Virgen, los cantos de Navidad, los dramas litúrgicos, el *planctus* de María a los pies de la Cruz, los poemas sobre los Dolores de la Virgen, entre otros.

Resulta inevitable pensar en la iconografía mariana de los ricos manuscritos iluminados del *scriptorium* alfonsí, y en toda esa “autoconciencia iconodúlica” que rezuman, al leer las afirmaciones de expertos en el arte medieval de los íconos, como Alfredo Sáenz:

[E]staría en un error quien creyera que el Occidente no habría conocido, o que habría perdido mucho antes que el Oriente, la antigua tradición iconográfica. Esta tradición, llamada del Oriente, nunca se recluyó allí con exclusividad, sino que dejó huellas admirables, primero en Ravena, y más tarde en Sicilia, Venecia, Torcello, e incluso en la Roma medieval, como puede advertirse en las iglesias de Santa María Mayor, Santa Pudenciana, Santos Cosme y Damián y tantas otras. Asimismo la ulterior emergencia de la pintura románica en toda Europa –tenemos especialmente presentes los espléndidos frescos del románico catalán–, obliga a reconocer la existencia en Occidente, hasta el siglo XII e incluso el XIII, de una tradición sustancialmente armónica a la del Oriente cristiano. Esta tradición ha reconocido notables sobrevivencias, o aun prolongaciones, en el gótico, e incluso, aunque esto pueda parecer extraño, en algunas expresiones del barroco. (Sáenz, 1997: 36)

El presente artículo, pues, desarrolla más detenidamente algunos aspectos de la iconografía y las imágenes poéticas esbozados en investigaciones previas sobre poesía mariana, retomando algunas partes de esos estudios (Disalvo, 2010, 2012b, 2012c, 2013).

## **I. Los estudios sobre la iconografía en las *Cantigas de Santa María***

La bibliografía sobre la deslumbrante riqueza iconográfica de los manuscritos alfonsíes es casi tan vasta y variada como las propias imágenes de los códices... No es el propósito de este trabajo el añadir nada nuevo a los descubrimientos e indagaciones profundas ya realizados, sino más bien el reconsiderar algunos aspectos por los cuales se puede afirmar que la cuestión de las imágenes de la Virgen (visuales y verbales) constituye un asunto de grave peso doctrinal en las *CSM* y no una simple refundición de tópicos ni, mucho menos, una ornamentación plástica o discursiva. Antes de abordar dichos aspectos, es necesario listar, aunque sea sintéticamente, los principales estudios sobre este fenómeno. Ante todo, deberá recordarse que, de los cuatro manuscritos que contienen la obra de las *Cantigas de Santa María* (los mss. *To*, *T*, *F* y *E*), los códices con iluminación más elaborada son el *T* y el *F*, aunque destacándose también el *E* (*Códice Músico*) por sus viñetas de personajes que portan y tocan instrumentos musicales:

1) El **códice T** (El Escorial, Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo, *ms. T. I.1*), llamado *Códice Rico*, es una colección musicada y exquisitamente iluminada con viñetas de página entera (seis cuadros para cada cantiga), salvo las cantigas “quintas” (*i.e.* con números terminados en 5) cuya ilustración ocupa dos páginas (doce cuadros). Contiene 195 de las 200 cantigas originales (por haberse perdido los últimos folios), además de las Cantigas-Prólogo (cfr. Filgueira Valverde *et al.*, 1979; Fernández Fernández y Ruiz Souza, 2011).

2) El **códice F** (Florencia Biblioteca Nazionale Centrale, *Banco Rari 20*): llamado *Códice de Florencia* (cfr. Santiago Luque, 1989), con 104 cantigas más 7 ilustraciones sin texto, parece hacer las veces de segundo tomo de *T*, y también está ricamente iluminado, con menor esplendor y minuciosidad que su par escurialense, aunque sus ilustraciones no fueron terminadas (manuscrito inconcluso, acaso proyectado para alcanzar las dos centenas correspondientes a una segunda etapa redaccional del cancionero). En cuanto a su iconografía, afirma Amparo García Cuadrado, basándose en Solalinde (1918): “A cada una de las cantigas que componen el *Códice F* le corresponde una página miniada. Tan sólo 7 cantigas rompen este ritmo ya que presentan dos páginas miniadas por cada una de las cantigas (22, 35, 45, 46, 51, 81, 103). [...] De las cantigas conservadas, sólo 48 miniaturas están terminadas; 19 no llegaron a dibujarse y 43 lo están a medio terminar” (García Cuadrado, 1993: 41).

A los estudios pioneros de Nella Aita (1919, 1921-1922) y Antonio García Solalinde (1918) sobre la iconografía de *F*, es necesario añadir la gran investigación de José Guerrero Lovillo (1949), calificada por Snow (1977, 2012) como “monumental study” y “richly detailed examination”, las de Gonzalo Menéndez Pidal (1962, 1978) y las posteriores de Guerrero Lovillo (1979, 1987), sobre el *códice T*. En los años '80, una serie de estudios muy importantes dedicados al 700º aniversario del nacimiento de Alfonso X, fue reunida en el volumen *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry* (1987), que contiene trabajos sobre iconografía del cancionero alfonsí como el mencionado de Guerrero Lovillo y los de John Keller, Rafael Cómez Ramos, Ana Domínguez Rodríguez, Charles Nelson, Connie Scarborough, además del de Richard Kinkade, interesante estudio sobre los vínculos entre la filosofía escolástica y el arte visual de las *CSM*. Otros significativos aportes sobre las miniaturas de las *CSM* han salido a la luz en esos años: el de John E. Keller y Richard Kinkade (1983), el de Luis Beltrán (1984-1985) y las enriquecedoras investigaciones de M. Victoria Chico Picaza (1983, 1986, 1987). Por su parte, Connie Scarborough (1987) ofrece una reseña de los principales estudios iconográficos sobre *CSM* realizados hasta ese momento.

Más recientemente, los abordajes de Amparo García Cuadrado (1992, 1993, 1995-1996), M. Victoria Chico Picaza (1991, 1993-1994, 1999, 2003, 2006, 2009, 2011), Joaquín Yarza Luaces (1998), Rocío Sánchez Ameijeiras (2002, 2011) y Francisco Prado Vilar (2011) han profundizado en aspectos fundamentales de la iconografía de los “códices ricos”. De procedencia argentina, se destacan especialmente los estudios de Francisco Corti (1994, 1998, 1999, 2008-2009). Otros artículos recientes y más breves, como el de Ángela Franco estudian comparativamente la representación de la Virgen en las *CSM* y en otras manifestaciones del arte medieval, señalando la existencia de una multitud de personajes y objetos representados en las viñetas alfonsíes que “forman parte de la iconografía plástica y pictórica del arte gótico” (Franco, 2010-2011: 104).

Han indagado en diversos matices de la conexión entre texto e imagen de las *CSM* los escritos de Beltrán (1984-1985), Chico Picaza (1986), Montoya Martínez (1998) y, ya en el siglo XXI, los de Domínguez Rodríguez y Treviño Gajardo (2005) y Jackson (2007), entre otros. La alternancia misma entre *cantigas de loor* y cantigas narrativas (*miragres*) es significativa al respecto: “Esta

estructura conceptual [de alternancia] quedó reflejada en la disposición de las cantigas en los manuscritos, tanto en su distribución numérica como en el lenguaje compositivo de sus imágenes en aquellos casos en los que el repertorio se vio enriquecido con la incorporación de programa icónico” (Fernández Fernández, 2011: 46). En el caso del *Códice Rico* y del *Códice de Florencia* la composición pictórica experimenta variantes en función del contenido de la cantiga, si hace referencia a una cantiga narrativa o a una de loor. Estas variantes compositivas han sido profundamente estudiadas por María Victoria Chico Picaza en varias de sus publicaciones (1987, 2011). Para un exhaustivo análisis de todos los elementos e instancias que intervinieron en la creación de los “códices ricos”, *T* y *F*, son indispensables los estudios de Stephen Parkinson (1988, 2000, 2005, 2011, entre otros) y Martha Schaffer (1999, 2000). En el año 2011, junto con la publicación de una nueva edición crítica del *Códice Rico* (ms. *T*), a cargo de Elvira Fidalgo y coordinada por Laura Fernández Fernández y Juan Carlos Ruiz Souza, salieron a la luz diversos estudios de destacados especialistas en iconografía de las CSM, algunos ya mencionados, que han demostrado en qué medida las iluminaciones del código son fuente abundante de información sobre una multiplicidad de elementos de la realidad humana y social del siglo XIII, según declara Inés Fernández Ordóñez en el prólogo del volumen<sup>3</sup>.

Los estudios de fines del siglo XX sobre la iconografía de los “códices ricos” como el de Keller y Kinkade (1983), Domínguez Rodríguez (1983), Cómez Ramos (1987) y Snow (1998) con sus múltiples acercamientos a la persona poética del rey-trovador, entre otros, habían indagado algunos aspectos peculiares de esta expresión pictórica “personal” de Alfonso X. De forma análoga, han sido abordados, en estos últimos años, particularmente las dimensiones políticas y la representación del Rey Sabio en calidad de monarca y autor, en la tesis de John Ellis (2003) y en artículos más recientes como los de Laura Fernández Fernández (2010, 2011) y Marina Kleine (2014). A propósito de la cuestión de la transmisión del saber, Fernández Fernández analiza en detalle los vínculos entre los personajes representados en las obras alfonsíes. En su análisis sobre la iconografía del *Códice Rico*, por ejemplo, la autora pone de manifiesto estos rasgos al describir el folio 5r:

En la primera imagen del *Códice Rico*, f. 4v (fig. 4), el rey, sentado en su escaño, exhibe un gran pliego, de pergamino, tal vez de papel, el cual muestra a un grupo de personajes sentados a la turca a su alrededor, como es tradicional en los códices alfonsíes. [...] Éstos a su vez sostienen rollos desplegados en sus manos. En el pliego rey se lee perfectamente el inicio del prólogo que comienza debajo de la viñeta, “Porque trobar e cousa en que jaz entendimento”, mientras que los del resto están en blanco, por lo tanto la imagen está íntimamente relacionada con el texto, no pudiéndose analizar como una representación de tipo genérico, sino que hace mención explícita al poema al que acompaña. (Fernández Fernández, 2011: 55)

En cuanto a la iconografía propiamente mariana, el mencionado estudio de Ana Domínguez Rodríguez (1987) había destacado la presencia de una “iconografía evangélica” en las CSM, altamente innovadora en el contexto del arte medieval de Europa occidental, señalando

especialmente la representación de ciertas escenas o imágenes en los “códices ricos”: la Genealogía de la Virgen (“Raíz o Árbol de Jesé”), la Natividad de la Virgen, la Anunciación, el Nacimiento y la Infancia de Jesucristo, la Epifanía, las diversas escenas de la Pasión de Jesucristo y su Crucifixión, la Resurrección, la Ascensión, Pentecostés, la Coronación de la Virgen, la representación de la Virgen como Reina del Cielo, intercesora contemporánea y en el Juicio Final (Domínguez Rodríguez, 1987: 53-54). Entre otros motivos o temas que serán mencionados más adelante, la autora se ha detenido detalladamente en el de la Raíz, Rama o Árbol de Jesé, o bien en representaciones de la vida de la Virgen María que entrañan un profundo valor doctrinal, como la doctrina de la *Co-redemptio*, de presumible origen cisterciense y, más específicamente, expuesta por San Bernardo de Claraval en *De aquaeductu*, su célebre sermón sobre la Natividad. En busca de una representación iconográfica de San Bernardo en las CSM (Domínguez Rodríguez, 1998 y 2001)<sup>4</sup>, se llega a un posible punto de conexión de la obra alfonsí con la mariología cisterciense a través de Erinaldo de Bonneval (*fl.* 1138-1156) y los conceptos de la *compassio Mariae* y la *scala salutis* expuestos en su tratado *De laudibus Mariae Virginis*, y considerados por Domínguez Rodríguez como influencias probables de ciertas modalidades de representación de escenas de la Crucifixión y el Juicio Final en las CSM como, por ejemplo, en la *cantiga de loor* 140 (Domínguez Rodríguez, 2001: 307).

Por otro lado, desde un ángulo completamente diverso, aunque igualmente rico en implicaciones doctrinales mariológicas, están las conclusiones de M. Victoria Chico Picaza (1999) sobre el “bizantinismo” como criterio selectivo en la representación hagiográfica en las CSM, en detrimento de los santos occidentales como San Bernardo, afirmaciones que son respondidas y continuadas por Ana Domínguez Rodríguez (2001: 302) al recordar los importantes vínculos artísticos del taller alfonsí con escuelas bizantinizantes del sur de Italia. Esta cuestión será retomada y estudiada en profundidad por Rocío Sánchez Ameijeiras (2002).

## II. Figuras y tópicos marianos frecuentes en las *Cantigas de Santa María*

La honda veta de la himnodia litúrgica en latín y sus múltiples vínculos con los textos hispánicos en lengua romance, en el contexto de un “sistema de arte mariano” más amplio en sus dimensiones poéticas, plásticas y musicales, dejan entrever profundidades que invitan a ser exploradas aún hoy por los estudios literarios<sup>5</sup>. Esta *translatio* de lenguajes, materia narrativa, géneros poéticos, *tópoi* e imágenes en general de una modalidad cultural monacal (o, en todo caso, clerical) a otra laica y cortesana, con sus consiguientes “matices doctrinales”, permite una comparación de extraordinaria riqueza, tal como ocurre en el caso paradigmático de las CSM del rey Sabio.

No debe olvidarse, a este respecto, el valor fundamental de estos *tópoi* e imágenes cuyo “tratamiento figural”, como he dicho al principio, pretende ser, por supuesto, mucho más que un recurso retórico o una modalidad de construcción discursiva dentro del código iconográfico y del poético. Al respecto, por lo tanto, conviene recordar que, ya que estos conceptos de la alegóresis medieval exceden la mera categoría de “figura retórica” en la creación poética, no sólo se los verá aparecer en el discurso historiográfico sino como pertenecientes a la misma dinámica histórica tal como era concebida por la mentalidad de ese tiempo. Así, la *allegoria* se entendía como un tipo de

simbología amplio, que podía ser *allegoria in verbis* –en su sentido clásico, “metáfora extendida”, desarrollo simbólico plástico de un concepto abstracto o realidad espiritual–, o bien *allegoria in factis* –una relación simbólica entre elementos que son hechos históricos (*typoi, figurae*). Esta última “simbología”, que se consideraba creada por Dios mismo en la historia humana, nace de y se corresponde con la tipología bíblica (*typologia*), exégesis que ve patente en el Nuevo Testamento el cumplimiento de lo que estaba latente en el Antiguo (*typus-antitypus*)<sup>6</sup>. Erich Auerbach, autor del fundamental ensayo sobre el tema (*Figura*, publicado en 1944, cfr. Auerbach, 1998), ha insistido en esta distinción entre “figurativismo” (*figurism*) cristiano y medieval, por un lado, y el alegorismo clásico, por otro (que es el que solemos “captar” más inmediatamente en la modernidad). La interpretación de las Sagradas Escrituras, que informó toda la dimensión cultural y educativa durante la Edad Media, fue enteramente *figurativa* (basada, según el autor, en la trilogía de la Caída del hombre, la Encarnación de Cristo y el Juicio Final): “Sermons, religious poetry (lyrical and dramatical), church sculpture, that is to say the three most important means of popularizing knowledge in the middle ages, were entirely impregnated with figurism” (Auerbach, 1952: 6).

He escogido un puñado de estas figuras y tópicos marianos, de entre los muchos posibles, manifiestos en la iconografía y en la poesía de las CSM, a saber, *Ave/Eva, Flos, Hortus, Radix-Virga, Regina, Stella*, además del tópico de la *Luz a través del Vidrio*.

### **Ave / Eva**

El contraste entre Eva, la mujer primera, mediante la cual el pecado entra al mundo, y María, la “nueva Eva”, mediante la cual entra al mundo la salvación, es presentado en las cantigas 60 y 320. Pero además, la cantiga 60 juega con los términos *Ave* (salutación del Arcángel Gabriel) y *Eva*, “*Entre Av’ e Eva / gran departiment’ á*”, en un claro ejemplo del gusto poético medieval por las contraposiciones conceptuales y lúdicas en cuanto a su forma léxica. Aunque es probable que los redactores de las CSM tuvieran a mano el modelo en las *chansons* de Gautier de Coinci (*Salus Nostre Dame*, II Sal 35, vv. 17-20; Koenig, 1970), este juego de inversión fonética y semántica ya se encontraba en el antiguo himno *Ave Maris Stella* atribuido a Venancio Fortunato (s. VI), ampliamente conocido por ser parte del patrimonio litúrgico latino:

Sumens illud Ave  
Gabrielis ore,  
funda nos in pace,  
mutans Evae nomen.  
(vv. 5-8; Marcos Casquero y Oroz Reta, 1997)

Este himno dio lugar, más tarde, a una multitud de formas poéticas medievales basadas en el mismo artificio, tal como ejemplifican las secuencias del período gótico:

verbum bonum et suave  
pandit intus in conclave

et ex *Eva* format *Ave*,  
Evae verso nomine.  
(XLV, vv. 5-8)

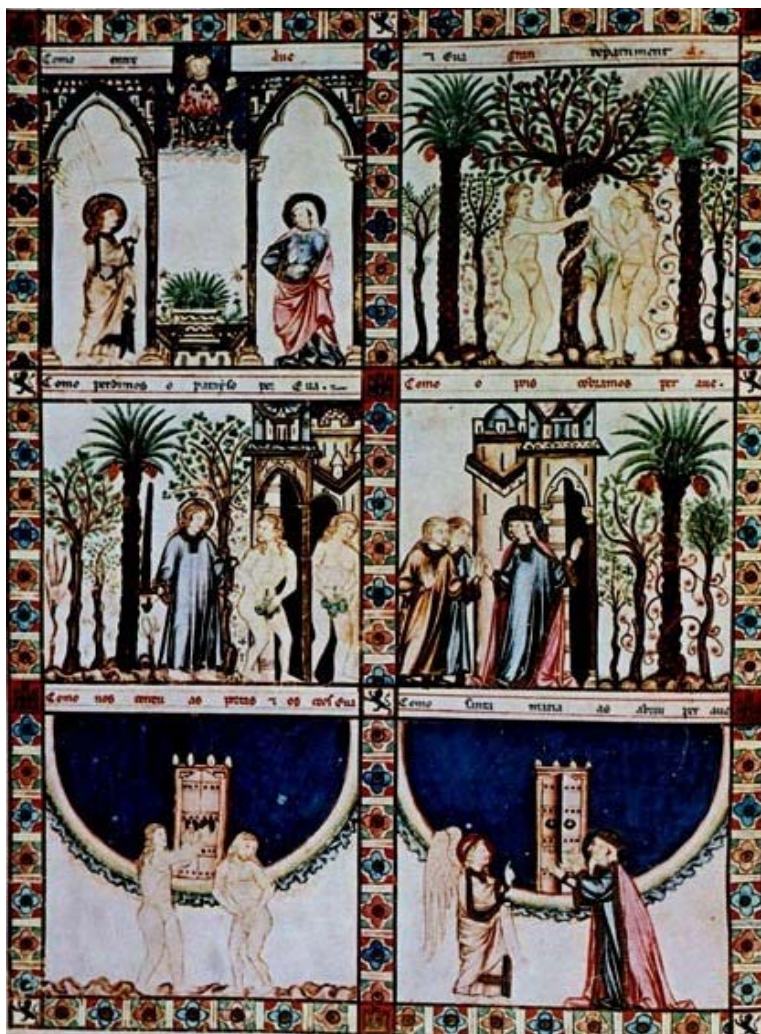
Ana Domínguez Rodríguez destaca esta escena sagrada de la Anunciación a lo largo de las *CSM*, señalando especialmente la cantiga 60 y sus importantes nexos con ciertos *tópoi* teológicos y mariológicos de la Historia de la Salvación:

La Anunciación aparece representada en numerosas *cantigas*, pues es el momento en que María aceptó su misión de madre de Dios que la haría salvadora del género humano. Al decir “Ave” el ángel, la Virgen se convirtió en la nueva Eva (*Cantiga* 60), que permite al género humano recobrar el Paraíso. La Virgen como nueva Eva abre las puertas del cielo en la *Cantiga* 60 (sexta viñeta), pero ello fue posible gracias a la ‘*Compassio Mariae*’ o pasión de la Virgen paralela a la del Hijo. Esta “*Compassio Mariae*” va a impregnar toda la iconografía del arte bajomedieval y se ha relacionado con las *Meditaciones sobre la Vida de Cristo* del Pseudo-Buenaventura. Aparece también en las *Cantigas* en una viñeta (la cuarta de la *Cantiga* 30), en donde la Anunciación se sitúa al lado mismo de la Crucifixión, señalándose el profundo significado de la Encarnación del Hijo para morir en la cruz. (Domínguez Rodríguez, 1987: 58)

Así, pues, la iconografía de la cantiga 60 favorece un juego de imágenes opuestas y, en cierta medida, correspondiente y especular, como expone Teresa Pérez-Higuera:

Que Alfonso X dedicara una de sus *Cantigas* en loor de Santa María a exaltar la participación de la Virgen en la Redención, no es excepcional en la temática religiosa de la Edad Media. Como tampoco que utilizara el habitual método de contraposición de imágenes: la Eva pecadora tiene como contrapunto a María como Nueva Eva, reforzando la antítesis por el juego de palabras AVE/ EVA. (Pérez-Higuera, 1997: 27)





Ms. T, cantiga 60<sup>Z</sup>

También estudios más recientes como el de Saltarelli (2009) han señalado este recurso en las cantigas 60 y 320, añadiendo la cantiga 270 para ilustrar el ya mencionado procedimiento tipológico: las “imágenes” en su relación de prefiguración, tal como señalara Auerbach en el capítulo VII de *Mimesis* en el que estudia el *Mystère d'Adam* (Auerbach, 1950: 139-165).

Es útil recordar que esta dimensión tipológica entre las figuras de Eva y María, tan presente en la himnodia y la poesía, podrá apreciarse cabalmente en la historia de las artes plásticas desde la Edad Media en adelante, llegando a una de las cumbres más exquisitas y elocuentes de su manifestación en la pintura bajomedieval, como lo demuestra la célebre Anunciación de Fra Angelico<sup>8</sup>:



Fra Angelico. *La Anunciación* (Museo del Prado)

### **Flos**

Desde la lectura tipológica del versículo del *Cantar de los Cantares*, “*Ego flos campi et lilium convallium*” (Cn 2, 1), la tradición litúrgica y poética siempre ha identificado a la Virgen con vocablos florales: *lilium*, *rosa* o, simplemente, *flos*, que esmaltarían la multitud de textos altomedievales de asunto mariano. La Virgen aparece adornada con flores que simbolizan belleza, pureza y fecundidad o bien presentada ella misma como una flor, tal como lo demuestra claramente la himnodia latina de los siglos X-XII. Estos himnos de la liturgia contienen innumerables imágenes florales y vegetales, como las que he estudiado en Disalvo (2010) con ejemplos extraídos del *Hymnarius Moissacensis*, himnario de la abadía francesa de Moissac (siglo X), y del *Prosarium Lemovicense*, compilación de secuencias del monasterio de San Marcial de Limoges (siglo X), entre otros, en comparación con la poesía hispánica tanto vernácula como latina.

También en la materia miracular mariana, la Virgen María y sus milagros son asociados a menudo con las flores. Baste recordar el milagro de los “Cinco Gozos (o Salmos)” que, en algunas versiones, menciona la flor o las rosas milagrosamente florecidas en la boca del monje (tal el caso de la cantiga 56: “*ESTA É COMO SANTA MARIA FEZ NACER AS CINCO ROSAS NA BOCA DO MONGE DEPOS SSA MORTE, POLOS CINCO SALMOS QUE DIZIA A ONRRA DAS CINCO LETERAS QUE Á NO SEU NOME*”; Mettmann, 1986: 193) o el del “Clérigo y la flor”, narrado en el tercero de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, además de asimilación de los Nombres de María a las flores en prólogo alegórico de esta misma obra (“las flores bien olientes”, v. 3a, son “los nomnes que li da el dictado / a la Virgo Maria Madre del buen criado”, vv. 31cd; Baños Vallejo, 1997<sup>9</sup>).

Una figura cultivada con frecuencia en la poesía litúrgica es la de la flor del espino, o bien la “flor entre las espinas”, que también tiene su origen en el *Cantar de los Cantares*: “*sicut lilium inter spinas, sic amica mea inter filias*” (Cn 2.2). La *Flos de spina* (o bien, *de spinis*) o *Flos spineti* es una imagen tópica que se halla en la cantiga 310 (“no mundo nada / foi ben come Fror d’Espynna”, vv. 4-5; Mettmann, 1989: 117), proveniente de la tradición himnódica latina en la cual están inmersas tanto las secuencias victorinas como los poemas de Juan Gil de Zamora (Disalvo, 2010).

Por otro lado, el lirio como símbolo de la virginidad es un tópico tanto en la iconografía de la Anunciación como de la poesía litúrgica correspondiente, por ejemplo, en la *Sequentia in assumptione Beatae M. V.* de Adán de San Víctor:

Virgo parit filium,  
Quae conceptu veritatis  
Incorruptae castitatis  
Non amittit lilium.  
(Seq. XXXVII, vv. 21-24; Wellner, 1955: 234)

Las escenas de la Anunciación en la iconografía de las CSM, tal como lo explica Ana Domínguez Rodríguez (1987: 58), suelen presentar a las flores del lirio en un lugar central:

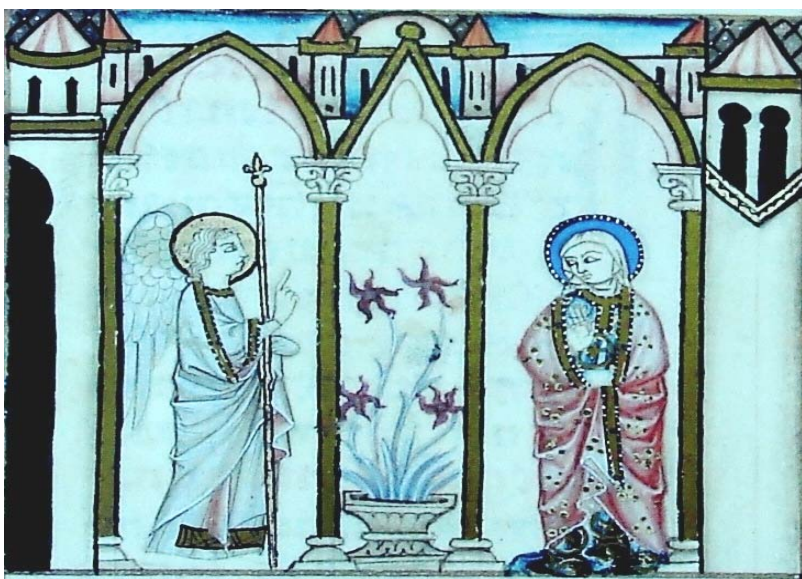
La Anunciación se representa con los dos únicos personajes, la Virgen y el ángel Gabriel, vistos de pie y separados por los lirios simbólicos de la virginidad de María. Es la iconografía típica del siglo XIII. La única peculiaridad alfonsí reside en el escenario con esos enormes macetones, a veces casi un pequeño jardín, en donde florecen numerosos lirios dispuestos irregularmente.



Ms. T, cantiga 1



Ms. T, cantiga 140



Ms. F, cantiga 310

En las CSM, análogamente a lo que se da en la himnodia, la Virgen María es a un tiempo “*Rosa do mundo*” (cantiga 70), “*Fror d’Espynna*” (cantiga 310), “*dos santos fror*” (cantiga 350), entre otros *tituli* florales. Sin embargo, una de las designaciones más célebres es la del estribillo de la cantiga 10: “*Rosa das rosas, e Fror das frores, / Dona das donas, Sennor das sennores*” (Mettmann, 1986: 84). Esta cantiga zejelesca se presenta como una de las composiciones más ricas a la hora de considerar las influencias literarias de las *cantigas de loor*, puesto que confluyen en ella dos tradiciones líricas, la himnódica latina y la amatoria cortesana. Verdadera canción de amor trovadoresca, el poema describe a la *Sennor*, a quien el trovador canta, con los términos propios de la tradición letrada cortesana. Resulta muy sugestiva su comparación con cierta lírica latina erudita, versos goliardescos que ya mezclaban motivos religiosos y eróticos: “*Flos est puellarum, quam diligo / et rosa rosarum, qua caleo*”, habían ya cantado los *Carmina Burana* (3ª estrofa de *Tempus est*

*iocundum, o virgines!*; Hilka, 1941: 288-289), los cuales, como mínimo, atestiguan la existencia de una forma de expresión lírica común en los siglos XII-XIII. De todas maneras, caben pocas dudas acerca del origen del *incipit-refram* de la cantiga 10, “*Rosa das rosas, e Fror das frores*”, puesto que Gautier de Coinci ya lo había enunciado de forma idéntica aplicándolo a la Virgen: “*Ele est et mere et fille au Roi, / Rose des roses et fleurs des fleurs*” (I Ch 8, vv. 5-6; Koenig, 1966), tal como hemos estudiado en Rossi y Disalvo (2009).



“*Rosa das rosas, e Fror das frores*”. Ms. T, cantiga 10

### **Hortus**

Es también de un versículo del *Cantar de los Cantares*, nuevamente, que se desprende la tradición de invocar a María como *Hortus* o *Paradisus deliciarum*: “*Hortus conclusus, soror mea sponsa; hortus conclusus, fons signatus*” (Cn 4, 12). Durante los siglos de literatura patristica y medieval, se entretejió una serie de significaciones tipológicas alrededor de este Jardín Cerrado del seno de María como *antitypus* de aquel primer jardín sin mancha creado por Dios, según el Génesis, el paraíso del Edén. El *Tractatus ad Laudem gloriosae Virginis Matris*, importante texto medieval escrito en prosa latina en el siglo XII y atribuido a San Bernardo, invoca a la Virgen como el “Paraíso de todas las delicias”, con las expresiones propias del lenguaje veterotestamentario: “*Beatissima Virgo Maria, tu es vivum vivi Dei templum, Spiritus sancti sacrarium, cella pigmentaria, thalamus Sponsi, aureum vivi Salomonis reclinatorium, lectus coelestium nuptiarum, coetus aromatum, paradisus omnium deliciarum*” (Migne, 1844-1865: vol. 182, col. 1144). Según el *Index Marianus* contenido en la *Patrologia Latina* de Jacques-Paul Migne, el *titulus* mariano de “*Hortus deliciarum et conclusus*” se encuentra en diversos pasajes de la obra de San Jerónimo, San Ildefonso, San Pascasio Radberto y San Bernardo (Migne, 1844-1865: vol. 219, col. 509).

Estudios recientes, como la tesis de Nancy Miwa (2011) o el enriquecedor estudio de Lasse Hodne (2012), estudian este *tópos* iconográfico en el arte medieval, que parece haberse refinado en la medida en que la Iglesia evolucionaba. Lugar de la Encarnación de Dios y fuente de la Vida, virginidad perpetua de María y paradigma de lo femenino, espacio que vehiculiza conceptos

teológicos, como el de “María, figura de la Iglesia” y, al mismo tiempo, imágenes fantásticas como la del unicornio, el tópic del *Hortus* se abrió paso hasta ingresar en la liturgia de la Asunción de la Virgen. En el ámbito iconográfico, se multiplican las manifestaciones pictóricas de todo tipo, siendo la más elocuente, además de una de las más célebres, la del anónimo maestro renano del 1400:



Anónimo renano. *Paradiesgärtlein* (Museum Städel, Frankfurt)

En la poesía hispánica en romance, Gonzalo de Berceo es el heredero poético más evidente de esta figura, que amplifica en su visión del prado a lo largo de las mencionadas estrofas prologales de los *Milagros de Nuestra Señora*. Aunque las CSM no desarrollen extensamente el tópic del *Hortus conclusus* o *deliciarum*, en algunas cantigas se representa el concepto en la iconografía (como en la mencionada cantiga 10, en la que se muestra un jardín de flores con la Virgen, “*Rosa das rosas*”, como figura central), además de su mención como *titulus* mariano, como en el caso de la cantiga narrativa 357: la Virgen como “*orto dos viços do paraiso*” (vv. 6-7; Mettmann, 1989: 226).

### **Radix - Virga**

Algunas cantigas llaman a la Virgen “*Virga de Jesse*” (cantiga de loor 20 y cantiga 31, vv. 7-8) o bien “*Ram’e Rayz*” (cantiga 70). Estas advocaciones de origen veterotestamentario sólo se pueden comprender recurriendo al acervo tradicional de la liturgia. El verso ya citado de la antifona *Ave Regina Caelorum* saluda a María “*salve radix, salve porta / ex qua mundo lux est orta*”, y Adán de San Víctor, en su *II Sequentia in Nativitate Domini*, desarrolla el concepto:

Virga Jesse floruit.  
Radix virgam, virga florem,  
Virgo profert salvatorem  
Sicut lex praecinuit. (Seq. II, vv. 1-4; Wellner, 1955: 35)

El tópicus es utilizado también por Juan Gil de Zamora, en el himno de Maitines de su *Officium*:

Virga de Jesse prodiit,  
Virga virens tenella,  
Quae tota florens exiit  
De materna fiscella.  
(vv. 8-11; Fita, 1885: 381)

Este simbolismo, aplicado tanto a Jesús como a la Virgen, proviene de un pasaje del *Libro de Isaías*: “*Et egredietur virga de radice Jesse, et flos de radice eius ascendet*”, 11, 1) y, según el pormenorizado estudio de Ana Domínguez Rodríguez (1999), ha sido profusamente empleado en la iconografía medieval y especialmente en las miniaturas de las CSM, como las de las cantigas 20, 70 y 80. Según esta autora, las imágenes en estos *loores*, que responden al tipo de árbol “mariológico”, van introduciendo también la genealogía regia del mismo Alfonso X, un “nuevo Salomón” con porte sacerdotal de intermediario entre sus súbditos y la divinidad, por lo que no se trata de meras ilustraciones como podría ocurrir en otros códices miniados medievales (Domínguez Rodríguez, 2000: 80-84)<sup>10</sup>.



Ms. T, cantiga 70

### **Regina**

El concepto mariológico de la realeza de la Virgen también se halla en la más antigua tradición de antifonas: “*Ave Regina Caelorum*”, “*Regina Caeli*”, “*Salve Regina*”. En las CSM, sólo entre las cantigas de loor, es posible descubrir: “*Reña*” (cantiga 1), “*Reña Maria*” (cantiga 40),

“*Reynn’e Emperadriz*” (cantiga 70), “*Pobr’e Reynna*” (cantiga 180), “*Reynna dos ceos*” (cantiga 310), “*nobre Reña*” (cantiga 350), “*Virgen santa corõada*” (cantiga 360), “*Virgen corõada*” (cantiga 409).

Otro *titulus* en estrecho vínculo con el anterior es, en rigor, una “metonimia regia” que remite a la Virgen o a Jesucristo, y que puede encontrarse en las letanías y en diversas antífonas e himnos: “*Corona Martyrum*”, “*Corona Virinum*”. La imagen suele verse acrecentada con el valor de premio o trofeo por el martirio: “*Ave nunc corona Martyrum, salve gloria Confessorum, simulque Sanctorum decus omnium*”, como dice la antífona del *Magnificat* en el oficio de Vísperas. En algunas cantigas de loor, encontramos “*dos martires lum’ e corõa*” (cantiga 280), “*dos santos corõa*” (cantiga 330) y “*Virgen corõada*” (cantiga 409).

Estas imágenes revisten una importancia capital no sólo en la poesía, sino también en la iconografía, ya que la Coronación de María señala, por un lado, el misterio de la unión de Cristo con su madre en la Asunción de la Virgen a los cielos y, en una perspectiva escatológica, la apoteosis de la humanidad redimida, según las palabras de Philippe Verdier (1980: 13). Al respecto, este autor recuerda que San Bernardo había llegado a afirmar que Jesucristo quiso honrar a su madre casi al punto de la adoración, como a los ángeles.



Ms. T, cantiga 140

Es necesario recordar que, frecuentemente, “[e]n estas representaciones, la Virgen es la reina-madre, que hace de trono (*sedes sapientiae*) del Niño-Dios, el Señor” (Casás Otero, 2003: 389), elemento iconográfico que es posible rastrear a lo largo y a lo ancho del arte plástico cristiano, medieval y también moderno, como en el caso de las llamadas “*Virgenes abrideras*” (González Hernando, 2008). La representación de las imágenes sagradas en las mismas CSM, es decir, las estatuas y estatuillas o diversas imágenes a la que los personajes rinden culto, según puede contemplarse en las miniaturas del cancionero, suelen corresponder a esta modalidad, aunque, según matizan algunos autores, en la iconografía de las CSM se destacaría no tanto el aspecto mayestático sino el maternal de tales figuras: “La Virgen entronizada con el Niño, como madre más



que como *Sedes Sapientiae*, preside retablos y altares de iglesias y catedrales, la cual se prodiga constantemente en las Cantigas” (Franco, 2010-2011: 103).

### **Stella**

Las significaciones mariológicas de María como Estrella son casi tan ricas como la historia de tal advocación, cuyo tratamiento excede en mucho la capacidad del presente artículo. Baste con decir que muchos textos litúrgicos latinos invocan a la *Stella Maris* o la *Stella Matutina*, como las antífonas “*Alma Redemptoris Mater*”, “*Ave Maris Stella*”, “*Ave Stella Matutina*” que representa a María en su función de guía de los cristianos. En las CSM la encontramos bajo diversas formas (“*Strela do dia*”, cantiga 100; “*Estrela do mar*”, cantiga 180, etc.), y también en las cantigas narrativas (cantiga 112; “*Estrella Madodña*”, cantiga 54; “*Strela do Mar*”, cantiga 94). Por otro lado, es posible observar la representación de la figura María bajo o contra un cielo estrellado, en calidad de Reina de la Creación y de Abogada y Guía Celestial de los hombres.



Ms. F, miniatura de encabezamiento del folio 1r

### **Luz a través del Vidrio: la virginidad de María “atravesada” por la Encarnación de Dios**

Es posible hallar otros tópicos que no constituyen propiamente advocaciones o *tituli* de la Virgen, pero que aparecen constantemente en la himnodia mariana, derivados muchas veces de textos patrísticos y teológicos altomedievales, los cuales se encuentran en las CSM. Es el caso de tópico mariano cuya importancia hemos señalado en otras oportunidades (Rossi y Disalvo, 2008). El símil del rayo de luz que atraviesa el cristal sin romperlo, uno de los tópicos literarios y plásticos de desarrollo más interesante durante la Edad Media, utilizado para designar la maternidad virginal de María, es empleado en la *cantiga IIIª de las Fiestas de Santa María* (cantiga 413; Mettmann, 1989: vv. 25-33):

E desto vos mostro prova verdadeira  
do sol quando fer dentro ena vidreira,  
que pero a passa, en nulla maneira  
non fica britada de cómo siya

...

Que macar o vidro do sol filla lume,  
nulla ren a luz do vidro non consume;  
outrossi foi esto que contra costume  
foi madre e virge, ca Deus xo quería.

Como lo explica Andrew Breeze (1999) en su artículo dedicado al uso de esta imagen en la poesía celta medieval, el origen del símil parece hallarse en los textos latinos de la cristiandad tardoantigua africana: el sermón *Sanctus hic cum declinat*, falsamente atribuido a San Agustín. Ciertos sermones medievales posteriores, pertenecientes al ámbito patrístico latino (siglos V-VI) e incluso algún otro atribuido en su momento a San Ildefonso de Toledo, aunque de probable origen italiano (siglo VII u VIII), contribuyeron a afianzar este tópico para su posterior utilización en la prosa y en la himnodia (Breeze, 1999:23). Por su parte, Joseph Szövérfy (1985), citando a su vez a Y. Hirn (1928), menciona un himno de Hildeberto de Lavardin (ss. XI-XII) que contiene el tópico, destacando, además, su empleo en obras de Adán de San Víctor y en poetas de lengua vernácula como Walther von der Vogelweide<sup>11</sup> Entre los siglos XII y XV, desde el auge de las secuencias victorinas hasta los escritos de la mística Santa Brígida de Suecia, el tópico emerge en los escritos de autores tan disímiles como Godefrido de Admont, Alain de Lille, Rutebeuf, Gonzalo de Berceo, Don Juan Manuel y Gómez Manrique (Breeze, 1999), y más allá también, en poetas del Renacimiento y del Barroco como Pedro de Padilla y Lope de Vega (Herrán, 1988: 114)<sup>12</sup>.

En cuanto al desarrollo propiamente plástico de esta imagen, afirma Teresa Pérez-Higuera, para el caso de la pintura bajomedieval: “Numerosas obras de pintura flamenca interpretan esta imagen por medio del rayo de luz que traspasa la vidriera de una ventana en su camino hacia la Virgen. Y el mismo significado aplica E. Panofsky a la presencia de una vasija de vidrio con agua, en escenas de la Anunciación, tema que se repite en varias obras de Jan van Eyck” (Pérez-Higuera, 1997: 54). Justamente, uno de los ejemplos pictóricos más elocuentes de este *tópos* es el de la *Anunciación* de Jan van Eyck:

En la vidriera de la ventana de la parte alta se representa la figura de Dios –como el Yahvé del Antiguo Testamento– cuya cabeza rodean los querubines (Ezequiel, X) y que apoya los pies sobre la tierra (Isaías, LXVI, 1). Esta Divinidad, Trina en esencia pero todavía no en existencia, se manifiesta en tanto que Trinidad por medio de la Encarnación: el rayo divino que conduce a la Paloma del Espíritu Santo desciende de Una única Ventana al Triple Vano de la parte baja, desde la zona alta de formas arcaizantes románicas, al nuevo estilo gótico del piso inferior de las naves. (Pérez-Higuera, 1997: 57-58)



Jan Van Eyck. *The Annuntiation* (National Gallery Washington)

A la derecha, detalle de la ventana de vidrio atravesada por la luz del Espíritu Santo

En ciertas publicaciones recientes como la de Lasse Hodne, se retoman diversos aspectos de la virginidad de María en la iconografía medieval, entre los cuales se reserva un lugar central a la rica imaginería de la Luz que atraviesa el vidrio (Hoden, 2012: 83 ss.).

### III. El peso doctrinal de la imagen: iconodulia e iconoclastia en las *Cantigas de Santa María*<sup>13</sup>

Me permito citar dos pasajes de un estudio diacrónico sobre mariología medieval, que juzgo útil para comprender la profunda dimensión de las discusiones doctrinales en torno a la figura de la Virgen y su incidencia en la poesía y el arte plástico:

Nel VII secolo l'Oriente cristiano risentiva ancora profondamente l'impulso che il Concilio di Efeso aveva impresso alla devozione mariana. Santuari dedicati alla Theotókos erano sorti un po' dappertutto. La letteratura omiletica si andava notevolmente arricchendo di sermoni mariani, elaborati secondo uno schema più o meno fisso in cui venivano rievocate le tappe salienti della storia della salvezza: il peccato dei progenitori, il parallelo Eva-Maria, l'annuncio dell'angelo a Maria e l'incarnazione del Figlio di Dio, la nascita di Cristo a Betlemme, l'adorazione dei magi. Ma fu specialmente la festa della Dormizione e Assunzione di Maria al cielo che ispirò le più entusiastiche omelie sulla Vergine. La controversia nestoriana, che continuava a suscitare vivaci discussioni e polemiche, servì ad introdurre nella riflessione mariologica del tempo un fermento eccesionale. La crisi iconoclasta si concluse nel secondo Concilio di Nicea (a. 787) con la solenne legittimazione del culto delle immagini di Cristo, della Vergine e dei santi. Pertanto il trionfo della fede ortodossa apriva una nuova epoca di ritrovata

tranquillità politica e religiosa . Ci fu poi una forte pressione esercitata dalle rinnovate esigenze dogmatiche, le quali favorirono nell'arte la ricerca di espressioni mariane nuove. (Gambero, 2000: 6-7)

L'arte sacra si interessò sempre più all'icona della Theotókos, soprattutto in concomitanza con la grave situazione causata in Oriente dalla crisi iconoclasta. Allora la Chiesa di Roma prese apertamente la difesa delle immagini sacre, ribadendo la legittimità del culto reso a esse e condannando la politica persecutoria degli imperatori bizantini. Molte immagini di Cristo, della Vergine e dei santi furono messe in salvo in Occidente. Al termine della prima fase del fenomeno iconoclasta, il secondo Concilio Ecumenico di Nicea, nel 787, definì la correttezza teologica e la legittimità del culto reso alle icone. Superata una nuova fase persecutoria nei primi decenni del secolo IX, la Chiesa orientale nell'843 volle immortalare l'evento con la proclamazione della solennità del Trionfo dell'Ortodossia, che viene celebrata ogni anno nella prima domenica di Quaresima. (Gambero, 2000: 17-18)

Una décima parte de las 420 cantigas narra milagros vinculados con el culto a las imágenes sagradas y a su representación como ícono: las cantigas 9, 12, 25, 29, 34, 35, 39, 42, 46, 51, 76, 99, 136, 139, 149, 161, 162, 164, 188, 196, 208, 256, 264, 272, 292, 293, 294, 295, 297, 299, 303, 306, 312, 332, 335, 342, 345, 349, 353, 358, 361 (según la numeración de Mettmann, que se basa en la del ms. *E*) y la *To76*. Muy sugestivas, a este respecto, son las cantigas sobre escultores o pintores consagrados a la Virgen (como el pintor recompensado de la cantiga 384), estudiadas especialmente por Francisco Corti (1998) y Ana Domínguez Rodríguez (1998-1999) quien ha señalado la representación iconográfica de los artistas y de sus técnicas plásticas y de construcción. También Katz ha advertido la presencia de artistas en las *CSM*, tanto en función de víctimas como de beneficiarios o meros espectadores. En estas cantigas aparecen, además, representaciones de objetos artísticos como íconos o estatuillas de la Virgen, de Jesucristo, del Crucifijo:

Several of the miracles involve artists, whether as victims, beneficiaries, or bystanders. Cantiga IX, for example, tells of a monk who entered a shop in Jerusalem to purchase a devotional painting: the wares on display in the accompanying miniature include three paintings of the Virgin and Child and one of the Crucifixion (Fig. 4).

Cantiga LXXIV concerns a devil who, jealous of a painter's skill at rendering sacred subjects, literally pulls the scaffolding out from underneath him. Fortunately the image of Mary, which he is in the process of painting, comes to life and rescues him. Accompanying vignettes in the Escorial manuscript show the painter painting the Virgin and Child directly onto a chapel wall while his assistant paints an image of the devil, and also the painter polychroming a statue above an arch (Fig. 5). Similar stories are found throughout Europe. In a miniature in the Smithfield *Decretals* [British Library, MS Royal 10.E.IV, fol. 209v.; ver Sandler, 1986. *Gothic Manuscripts, 1285-1385*, Londres, II, n. 101], dating ca. 1340, a painter is again besieged by

the devil: he appears high up a ladder decorating an outdoor statue on a tall plinth beside a village church.

Cantiga XXXVIII refers specifically to sculptural polychromy. It tells of an unbeliever who throws a stone at a statue of the Madonna, which he calls "a stone image... that *painted* idol," only to have the statue come to life and deflect his projectile. A similar event occurs in Cantiga CXXXVI, only this time the projectile dents the statue, and a *pintor* (rather than an *escultor* or generic *artista*) is called in to make repairs. The accompanying illumination shows the painter seated on steps outside a church, painting a sculpture in its niche, while nearby an apprentice grinds pigments on a stone slab (Fig. 6). The caption, *Como el Rey fez pintar aquela omagen de Sancta Maria muy ben* ("How the king caused the said image of St. Mary to be painted very well"), makes clear that the painter is responding to a royal request. (Katz, 2002: 7-8)

Si bien las fuentes de las *cantigas de miragre*, en latín y romance, ya contenían estos temas, en las *CSM* se vuelve un "tema consciente", ya que se discute, se pone a prueba, se argumenta y se propugna. Muchas de ellas suelen estar estrechamente vinculadas al misterio de la Encarnación y a la disputa religiosa en torno a esta cuestión, como se expondrá al final del capítulo.

Las cantigas sobre milagros producidos por las imágenes sagradas, casi todas ellas representaciones de la Virgen, suelen ser "cantigas de santuario" en las que se representa la especial veneración de una advocación de María en una determinada iglesia, monasterio o lugar sagrado. Es especialmente importante la presencia de los íconos bizantinos en el cancionero. Baste recordar los milagros de la Virgen *Blachernitissa* de Constantinopla, relatados en las cantigas *To79* (ed. Mettmann 405: "*esta .lxxviii.<sup>a</sup> é como santa maria faz en costantinobre decer un pano ante sa omagen*"; milagro del sábado mariano, analizado en el capítulo III) y en la 264, donde se dice que era la "*omagen que San Luchas fezera / da Virgen groriosa, que ja muitos ouvera / feitos grandes miragres e sempre os fazia*" (vv. 22-24), es decir, el primer retrato conocido de la Virgen María, atribuido al Evangelista Lucas<sup>14</sup>.

Además del culto a las imágenes en santuarios es necesario tener en cuenta un grupo bien identificable de cantigas sobre imágenes de la Virgen (varias de las cuales cobran vida), que fueron evidentemente concebidas como una sección especial dentro del cancionero, las cantigas 292 a 299. En la 292, el rey Fernando III, padre de Alfonso X, aparece como *sponsus marianus*; la 293 trata de un juglar remedador que es castigado por burlarse de la imagen de María; la 294 habla de la imagen de María que es apedreada (asunto también de las cantigas 38 y 136); en la 295 la imagen de María se arrodilla ante el rey; la 297, sobre el fraile iconoclasta castigado, contiene un *excursus* doctrinal sobre el culto a las imágenes, y en la 299 un fraile de la Orden de la Estrella entrega una estatuilla de María al rey (seguramente, Alfonso X). Se debe considerar la 297 como la pieza del cancionero que mejor expone doctrinalmente la cuestión de la *iconodulia*. En efecto, la polémica *iconodulia / iconoclastia*, acerca de la ortodoxia de la veneración de las imágenes sagradas, es una preocupación que parece recorrer todo el cancionero.

En su fundamentado estudio sobre la iconografía en las *CSM*, Rocío Sánchez Ameijeiras (2002) explica la procedencia bizantina (por vía franciscana), de la teoría de las imágenes en el

cancionero: “O discurso teórico dos iconódulos reelabórase nas *Cantigas*, non só nestes exemplos de imaxes ‘non feitas pola man do home’ [*acheiropoieto*]. A idea de que as imaxes sagradas participan do carácter sobrenatural do efixiado faise explícita na defensa da súa *vertude*” (Fidalgo, 2002: 291), y en seguida menciona la cantiga 297 (“*como santa maria mostrou vertude na sa omagen, porque dizia un frade que non avia vertude no madeir’ entallado*”):

*Com’ é mui bõ’ a creença do que non vee om’ e cree,  
ben assi é mal creente de non creer o que vee.*

[...]

E poren creer devemos que Deus conprida vertude  
ést[e] e que del os santos la an per que den saude  
a aqueles que o creen; e poren, se Deus m’ajude,  
mui cegu’ é d’entendimento o que aqesto non vee.

...

E pois a sa gran vertude assi ést’ apparellada  
d’ obrar en aquela cousa que acha enderençada  
pera a receber logo, esto razon é provada  
que na omagen vertude acha o que [o] ben cree.

...

Ca ben com’ a cousa viva recibe por asperança  
vertude, sol que a creen, ben assi por semellança  
a recibe o omagen mantemente sen tardança  
daquel de que é fegura, macar om’ a el non vee.

(cantiga 297, vv. 3-4, 10-23; Mettmann, 1989: 89-90)

Obsérvense las palabras-rima “*vee*”/ “*cree*”, como subrayando la importancia del ver (imágenes) como soporte de la fe. Sánchez Ameijeiras asevera que tal discurso teórico sobre la imagen sacra se debe a una cadena de influencias en la que descubrimos, nuevamente, a fray Juan Gil de Zamora que, además de lector de Santo Tomás de Aquino, fuera discípulo de San Buenaventura, maestro franciscano inspirado a su vez en la obra de San Juan Damasceno y en otras fuentes bizantinas, de donde habría tomado muchas de sus nociones y tópicos teológicos (Fidalgo, 2002: 292-293).

Se percibe una recurrencia y un interés especial por el hecho de la Encarnación, en relación con el culto a las imágenes. La disputa con judíos y musulmanes sobre la Encarnación se evidencia en varias cantigas, como la 46 en la que la imagen se vuelve carne para demostrar que Dios se hizo hombre, y así, en general, en todas las cantigas conocidas como las de “la Virgen de la Leche”. Es necesario indagar con mayor profundidad la implicancia política y la disputa doctrinal que subyace en el cancionero con respecto a las imágenes, contra el Islam, los judíos y las posturas espiritualistas o iconoclastas de los movimientos heréticos del siglo XIII. Con respecto a esta constante iconoclasta que secunda la historia de la Iglesia, ligada generalmente a posturas heréticas en contra de la

Encarnación, es útil la siguiente explicación del mencionado estudio de Sáenz sobre el iconoclasmo en la Constantinopla del siglo VIII:

Los Padres del Concilio [Segundo de Nicea, año 787] juzgaron que el iconoclasmo no era tan sólo un error pastoral, sino una auténtica herejía. Más aún, llegaron a la conclusión de que tanto por su teoría como por sus prácticas, el iconoclasmo compendaba y recapitulaba las grandes herejías cristológicas del pasado. Por iniciativa de los legados del Papa, expusieron un icono en medio de la basílica de Santa Sofía, donde se clausuró el Concilio, para que fuese respetuosamente venerado. Todo un símbolo. El Concilio era consciente de estar en perfecta continuidad con el primer Concilio de Nicea, del 325, donde se había definido la divinidad del Verbo encarnado. Si Dios se ha hecho hombre, afirmar la legitimidad de la imagen de Cristo significa confesar la verdad de su encarnación. La iconoclastia quedaba derrotada. Pero por el momento... (Sáenz, 1997: 53)

Según este autor, además de las antiguas herejías docetistas de base (según las cuales Dios habría asumido un “cuerpo aparente”, no real), debe considerarse la influencia “antiicónica” del Judaísmo y, sobre todo, del Islam: “Asimismo se advierte en el iconoclasmo el influjo del Islam que, como ya dijimos, era también enemigo de las imágenes; precisamente en el 723, el califa Yézid había impartido bruscamente la orden de retirar los iconos de todas las iglesias cristianas de su territorio” (Sáenz, 1997: 49)<sup>15</sup>. En el caso de las CSM, puede considerarse como ejemplo de iconoclasia musulmana la cantiga 99 (“*COMO SANTA MARIA DESTRUYU UN GRAN POBOO DE MOUROS QUE ENTRARAN HÛA VILA DE CRISCHÃOS E QUERIAN DESFAZER AS SAS OMAGÊES*”, Mettmann, 1986: 302).

Por último, verdadero “tratado en miniatura” sobre la *figura* y su procedencia divina, el exordio de la cantiga 342 (“*COMO SANTA MARIA FEZ PARECER A SA OMAGE D’ONTRE HÛAS PEDRAS MARMORES QUE ASSERRAVAN EN COSTANTINOPLA*”), que narra un milagro de los íconos *acheiropoiētoi*, afirma que no es extraño que Dios pueda hacer aparecer figuras de su Madre en las criaturas, puesto que Él configuró y llenó de colores las cosas de la naturaleza con la figura que ahora poseen y para nuestro deleite: es el “Señor de toda figuración”:

*Con razon nas creaturas | figura pode mostrar  
[Deus] de si ou de sa Madre, | pois elas quis februar.  
Ca en februar as cousas | da februra que og' an  
nen d'outras naturas muitas, | non prendeun nen prend' affan  
Deus, nen sol filla cuidado | de as februar, ca tan  
gran poder á no começo | ben come no acabar.  
...  
E porende, se nas pedras | faz februras parecer,  
non deve aqesto null' ome | por maravilla tēer,  
nen outrossi enas ervas, | ca el x[e] as faz nacer*

e dá-lles muitas coores | por a nos ben semellar.

(cantiga 342, vv. 3-13; Mettmann, 1989: 192-193)

Como es sabido, en las *CSM* abundan relatos con personajes musulmanes y judíos. En las cantigas sobre moros es recurrente el tema del enfrentamiento bélico en la frontera (ataques, sitios, saqueos, treguas). Las cantigas sobre judíos, en cambio, relatan conflictos de la convivencia religiosa y social, introduciendo en varios casos estereotipos tradicionales negativos como el de los judíos sacrílegos, infanticidas o usureros. Es posible advertir en ambos casos un marcado interés por cuestiones de tipo doctrinal, que reflejan las polémicas teológicas que se suscitarían sobre todo en el ámbito culto de la época. Expondremos sólo algunos ejemplos con el objetivo de subrayar la importancia que tiene este discurso doctrinal, presente en varios sectores de la obra alfonsí y en el contexto de las *CSM* en particular. En algunos casos (aunque no necesariamente en cantigas sobre moros o judíos, como la ya citada cantiga 297), llega a incluirse un verdadero *excursus* doctrinal, lo que evidencia una clara preocupación apologética o pedagógica en el cancionero:

Por un lado, nos encontramos con varias referencias a la consideración de la virginidad de María en los textos coránicos:

O soldan diss' ao mouro: | "Eno Alcoran achey  
que Santa Maria virgen | foi sempr'; e pois esto sey,  
guerra per nulla maneira | con ella non fillarey,  
e daqui me torno logo, | e fas tange-lo tabal."

(cantiga 165, vv. 65-68; Mettmann, 1988: 167)

En la cantiga 329 (del "ciclo" del Puerto de Santa María) no intervienen cristianos. Los moros, "aunque no tengan la fe cristiana" (v. 30), rezan a Santa María y le entregan ofrendas. Sólo uno de ellos comete el acto necio de robarlas. El relato se introduce con un *excursus* que explica la reverencia que el Islam siente por la Virgen:

Ca, segund' lles deu escrito | Mafomat no Alcoran,  
ben creen mouros sen falla, | e desto dulta non an,  
que do Esperito Santo | s'enprennou sen null' afan  
prender nen dan' a sa carne, | e assi foi conceber

...

Virgen; e des que foi prene | ar pariu fillo baron  
e depois ar ficou virgen, | e demais ouve tal don  
que sobrelos anjos todos | quantos eno ceo son  
a fezo Deus mais onrrada | e de todos mais valer.

...



Onde, pero que os mouros | non teman a nossa fe,  
tod' esto da Virgen santa | t'een [que] gran verdad' é;  
e porend' aly oraron | u a ssa eigreja sé,  
e cada ũu do que teve | foi sobr' o altar p'õer.  
(cantiga 329, vv. 20-33; Mettmann, 1989: 163)

El respeto de los musulmanes por la figura de María, la aceptación de su maternidad virginal, la admiración y el temor reverente por su poder son constantemente rescatados en las CSM, lo que redundará en una cierta caracterización positiva de los moros y, en especial, de sus jefes. Acaso en este sentido deba entenderse el que la Virgen odie menos a los moros que a los judíos (“*judeos, seus ãemigos, a que quer peor ca mouros*”, cantiga 348, v. 48, Mettmann, 1989: 206).

Por otro lado, las CSM insisten en dos ejes doctrinales del cristianismo, en abierta polémica tanto con el Islam como con el judaísmo: el hecho de la Encarnación y el consiguiente culto a las imágenes sagradas. Se halla esto en perfecta consonancia con las discusiones generadas en el siglo XII, y continuadas con ahínco durante el XIII, en la confrontación religiosa de la fe cristiana con el contenido del credo islámico y con la tradición judía. El caso de Alain de Lille (Alanus de Insulis, 1128-1202), con su obra *Contra haereticos*, sea probablemente el más célebre, del cual Alfonso X y su *scriptorium* muy seguramente tuvieron noticia<sup>16</sup>. Es también Alain de Lille quien había dado cuenta de los puntos de coincidencia del Islam con el cristianismo, en lo que se refiere a la preñez de María, virgen, por el Espíritu Santo (Libro IV, *Contra Paganos seu Mahometanos*, cap. III: “*Quibus auctoritatibus et rationibus dicunt pagani, seu Mahometani, Christum conceptum fuisse de flatu Dei communi*”).

La preocupación por la legitimidad del culto a las imágenes, en concomitancia con la cuestión de la Encarnación, puede apreciarse claramente en la cantiga 46, en la que un moro, que admira la belleza de un ícono de la Virgen, acaba convirtiéndose a causa del milagro de la imagen transformada en carne. Es llamativo el hecho de que, en el milagro correspondiente de la colección de Gautier de Coinci (I Mir 32), se introduzca un *excursus* de tipo moral y dirigido a los clérigos. Esto demuestra la disparidad de intereses entre los dos autores marianos en lengua romance, ya que en la cantiga 46 la exposición es teológica (o mariológica) y en boca de un moro. Así, la argumentación del musulmán frente a la imagen mariana adquiere los visos de una polémica doctrinal culta:

*Porque ajan de seer  
seus miragres mais sabudos  
da Virgen, deles fazer  
vai ant' omees descreudos.*

[...]

*E ameude veer  
a ýa muit' e catar;  
pois fillava-ss' a dizer*

ontre ssi e rezõar  
que non podia creer  
que Deus quisess' encarnar  
nen tomar  
carn' en moller. "E perdudos  
...

Son quantos lo creer van,"  
diss'el, "ca non poss' osmar  
que quisesse tal afan  
prender Deus nen ss'abaxar,  
que el que éste tan gran  
sse foss' en corp' enserrar  
nen andar  
ontre poboos mýudos,  
...

Como dizen que andou  
pera o mundo salvar;  
mas se de quant' el mostrou  
foss' a mi que quer mostrar,  
faria-me logo sou  
crischão, sen detardar,  
e crismar  
con estes mouros barvudos."

(cantiga 46, vv. 3-6, 34-59; Mettmann, 1986: 171-173)

Así, pues, puede apreciarse cómo se manifiestan aquí las polémicas religiosas en torno de la Encarnación y del culto a las imágenes, acusación documentada por Alain de Lille en el capítulo IX del Libro IV (*Contra Paganos seu Mahometanos*): "*Nobis etiam insultant pagani cum Judaeis, quia habemus imagines in ecclesiis nostris*" (Migne, v. 210, col.427B).

En conclusión, la profusa riqueza de imágenes marianas en las CSM, tanto las verbales, *tópoi* poéticos, como las propiamente iconográficas de las miniaturas de los "códices ricos", apuntan necesariamente a una concepción teológica y mariológica más profunda. Esta última sección del artículo ha pretendido subrayar esa cuestión, a saber, que esta amplia dimensión iconográfica de las CSM es, a todas luces, asimilable al "arte icónico" tal como lo describe Alfredo Sáenz, y que participaría en alguna medida, por lo tanto, de esa "autoconciencia simbólica" propia de la tradición iconográfica cristiana:

La pintura catacumbal, renunciando a las sutilezas y refinamientos del arte antiguo, se sumergió en las aguas sepulcrales del bautismo, pasó por su propia muerte, para emerger de esas fuentes en los albores del siglo IV, bajo una forma nunca vista hasta entonces: la del icono. El arte icónico es el arte resucitado en Cristo: ya no mero signo, sino símbolo de la presencia de lo sobrenatural, visión litúrgica del misterio hecho imagen. El “signo”, que informa e indica, es propio del arte catacumbal; el “símbolo”, que remite en comunión de esencia a lo simbolizado, de algún modo presente en él, es lo propio del arte icónico. (Sáenz, 1997: 46)

*Se nas pedras faz fequras parecer*, “si hasta en las piedras hace aparecer figuras de la Virgen”, como reza la cantiga 342, o bien si las imágenes hablan, se convierten en carne y muestran movimientos y sentimientos humanos<sup>17</sup>, en las CSM nos encontramos frente a todo un sistema de *arte icónico* por derecho propio (más allá de las probables influencias bizantinas o de una iconografía bizantinizante), no meramente didáctico o decorativo.

Las CSM desarrollan extensamente en versos y miniaturas lo que, más adelante, parece concentrarse en obras plásticas individuales, es decir, un sistema iconográfico mariológico. En el siglo XV, las representaciones pictóricas del estilo gótico tardío, en una suerte de síntesis de procedimientos y simbolismos, condensarán en su rica y sofisticada expresión las imágenes y los tópicos desarrollados durante la Alta y la Baja Edad Media, como puede contemplarse en el anónimo de 1450 conocido como *Madonna on a Crescent Moon in Hortus Conclusus*. Allí, bajo la bóveda celestial de las estrellas, hay un jardín cerrado, poblado de flores y venerado por la multitud de los devotos, donde se encuentra, refulgente, la Virgen Coronada, sedente y en majestad, con el Divino Niño en su regazo, quienes sostienen sendas flores, la de la virginidad y la del sacrificio de sangre (martirio). *Hortus* y *Caelum* confluyen, evidentemente, en una sola cosa: de allí que se “hermanen” las cadenas semánticas de *Flos* y *Stella* para representar a la Virgen, advocaciones que se popularizarán en las devociones marianas de Europa y América.



Maestro anónimo de 1456.

*Madonna on a Crescent Moon in Hortus Conclusus* (Staatliche Museen zu Berlin)

Muchas veces, aunque la aplicación se da normalmente en sentido contrario, es el discurso teológico el que puede ayudar a interpretar la dimensión iconográfica. Por esta razón, me atrevo a recurrir a las explicaciones de un gran teólogo para saldar, aunque sea por el momento, esta humilde contribución sobre los tópicos de la iconografía mariana medieval. Para John H. Newman (1964), María reclama como suyos todos los signos verdaderos, cualesquiera que sean, que existen sensiblemente sobre la tierra para señalar el lugar precioso de la gloria al que la humanidad aspira llegar. Y, de entre todos ellos, destaca dos cuyos *tituli* (presentes en las letanías), ya hemos descrito e ilustrado: la Virgen como Rosa, “*Rosa das rosas*” (cantiga 10), “*Rosa do mundo*” (cantiga 70), y como Estrella, “*Strela do dia*” (cantiga 100). María es *Rosa Mystica* porque, siendo la flor más bella del jardín espiritual, brotada milagrosamente en una tierra árida y desértica, permanece mística, vale decir, misteriosa, “escondida” en cuerpo y alma en el Cielo durante su Asunción; pero María es también, y con mayor justeza desde ese momento final de su vida terrena, *Stella Matutina*, ya que pertenece y habita en el Cielo para siempre, sin marchitarse, y brilla con una luz indefectible que, en el alba, anuncia la inminencia del Sol que es su hijo Jesucristo, del cual refleja el potente fulgor de la salvación.

## Notas

[1](#) Para un tratamiento de la retórica verbal en las *CSM*, en varios de sus niveles, considérense en primer lugar las observaciones y conclusiones fundamentales de Valeria Bertolucci (1963), así como los posteriores estudios de Elvira Fidalgo (1990, 1993a, 1993b, 2002) que analizan, entre otros aspectos, la estructura narrativa de las *cantigas de miragre* (es decir, la *narratio* entendida en términos retóricos como una forma de *probatio* o *argumentatio* de la sentencia contenida en cada estribillo) y, por otro lado, la confluencia en los poemas de elementos retóricos de diferentes géneros (*sermo*, *exemplum*, formas líricas). Véanse también los acercamientos de Jesús Montoya Martínez (1987, 1993), especialmente lo referido a las *CSM* en su estudio sobre los prólogos literarios en colaboración con Isabel de Riquer (1998). En cuanto a la no menos importante retórica visual de las *CSM*, deben considerarse como referencia importante los estudios de Francisco Corti (1999, 2008-2009).

[2](#) Para la noción general de *tópos* (tópico) me remito a la definición dada por Ernst R. Curtius en el capítulo IV (“Retórica”) de *Literatura Europea y Edad Media Latina* al explicar la irrupción de los *loci communes* (*koinoi tópoi*) de la antigua retórica del discurso político y forense en la literatura escolar tardoantigua y medieval: “Esto equivale a decir que la retórica perdió su sentido original y su meta primitiva; en cambio, penetró en todos los géneros de la literatura, y su sistema, artificiosamente elaborado, se hizo común denominador, arte de la forma y tesoro de formas de la literatura. Este hecho fue el más rico en consecuencias de toda la historia de la antigua retórica; hizo que también los tópicos adquirieran una nueva función, que se convirtieran en clichés literarios aplicables a todos los casos y se extendieran por todos los ámbitos de la vida literariamente concebida y formada” (Curtius, 1955: 108-109). En el siguiente capítulo, especialmente dedicado al tema (V. “Tópica”), el autor agrega: “En el antiguo sistema didáctico de la retórica, la tónica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos” (Curtius, 1955: 122); sin embargo: “No todos los tópicos se derivan de los géneros retóricos. Muchos de ellos provienen de la poesía y pasaron después a la retórica. Entre la poesía y la prosa hay, ya en la Antigüedad, un constante intercambio” (Curtius, 1955: 126). A propósito de esta problemática en la compleja relación entre poesía y artes plásticas, es indispensable la referencia y la comparación con los conceptos de *image*, *theme*, *type*, *history of style*, *history of type*, acuñados por Erwin Panofsky (1939) para los diversos niveles de análisis de imágenes artísticas (pre-iconográfico, iconográfico, iconológico), si bien se trata de una discusión mucho más profunda que excede el propósito de este trabajo.

[3](#) “Las *Cantigas* son, sin duda, un espejo de la sociedad contemporánea, de la que se convierten en importantísima fuente de información gráfica, como mostraron los trabajos de Gonzalo Menéndez Pidal y analizan en este volumen, de forma general, María Victoria Chico Picaza, José Luis Casado Soto a propósito de la construcción naval y los barcos, Laura Rodríguez de los tejidos, María Luisa Martín Ansón de la orfebrería, Fernando Gutiérrez Baños de la actividad pictórica y Álvaro Soler de las armas y armaduras” (Fernández Ordóñez, 2011: 15)

[4](#) La autora sostiene que la imagen del monje en su *scriptorium* en la cantiga 56 correspondería a la figura de San Bernardo de Claraval, así como la de la cantiga 54, que podría remitir al mismo santo en el milagro de la *lactatio* (cfr. Domínguez Rodríguez, 2001).

[5](#) He tratado esta cuestión en varios estudios, en especial, el capítulo IV de *Los monjes de la Virgen* (Disalvo, 2013), además de algunos artículos (Disalvo, 2010, 2012a, 2012b, 2012c y 2014).

[6](#) Para la cuestión de los cuatro sentidos de la Escritura y, por consiguiente, de la tipología (que he mencionado ya para el caso de las *CSM* en comparación con la obra de Gonzalo de Berceo en Disalvo, 2009) son de referencia obligatoria las célebres obras de Jean Daniélou (1950) y, especialmente, de Henri de Lubac (1959-1964), además de los estudios literarios de Erich Auerbach (1944, 1950, 1952), que cito aquí como referencia básica, sin entrar en las múltiples vetas de un fenómeno que evidentemente va mucho más allá del problema de la expresividad literaria y de las formas retóricas puestas a su servicio.

[7](#) Para examinar adecuadamente las miniaturas de las *CSM* que mencionaremos, es necesario referirse a los facsimiles del ms. *T* (Filgueira Valverde, 1979) y del ms. *F* (Santiago Luque, 1989).

[8](#) De todas maneras, esta cuestión debe ponerse en discusión, como lo ha señalado recientemente Lasse Hodne (2012: 13): “it may be difficult to decide whether Fra Angelico’s paintings should be labelled as typologic, and such a definition may not even be particularly important. What we can say with some degree of certainty is that they are the expression of a theological discourse on Mary’s virginity as reparatory and salvific”.

[9](#) Para un estudio detallado y novedoso sobre los Nombres de la Virgen en la obra de Gonzalo de Berceo, cfr. el capítulo III, “Los *nomina Mariae*”, del libro *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos* de Javier R. González (2013), que retoma los conceptos expuestos en un artículo anterior de su autoría (González, 2009).

[10](#) Entre los siglos XI y XIII, existen múltiples representaciones plásticas, que Ana Domínguez Rodríguez (2000), partiendo de una forma básica de Árbol de Jesé “indeterminado”, clasifica y analiza según varios tipos: el “inmaculista”, el “mariológico”, el “cristológico”, el “trinitario”. Para el caso de las CSM: “En un tercer grupo que propongo llamar *mariológico*, vemos en lo alto del Árbol de Jesé la figura de la Virgen con su Hijo en brazos confundiendo la rama y la flor en ambos. En estos casos, Jesús y el árbol parecen ser simples atributos de María. [...] A este grupo pertenecen las tres representaciones del Árbol de Jesé en las *Cantigas*” (Domínguez Rodríguez, 2000: 75). Entre los estudios más recientes, arroja alguna nueva luz sobre la cuestión Lasse Hodne (2012: 10): “I have been particularly interested in the *Virgo-Virga*, which depicts Mary with a twig or a floral object in her hand, and especially how this motif relates to the *Tree of Jesse*. I do not claim any new knowledge regarding the other motifs, except perhaps for the fact that seeing things together in a certain light creates new perspectives, which, in a way, is also a kind of insight”.

[11](#) “Bei Hildebert von Lavardin steht ein Gedicht ‘De Virginitate BMV’ (‘Sol, crystallus, aqua’, AH, 50.419f). [...] ‘Sol, crystallus, aqua’ enthält jenes symbolische Bild, das sowohl in Hymnen (auch von Adam von St. Viktor), wie auch in der volkssprachlichen Lyrik (in Walthers von der Vogelweide Leich und bei Frauenlob) verwendet wird: *Sol, crystallus, aqua dant qualemcunque figuram / virginei partus aedificantque fidem. / Si tingatur aquis et solis subiciatur, / Scintillas profert integer ille lapis. / Flamine sic mundata sacro subiectaque soli / Iustitiae peperit integra virgo Deum.* (AH 50.419) // Ein Beispiel für die Verwendung dieses Motivs in Sequenzen befindet sich in ‘Ecce sonat in aperto’ (AH 54.404 <259>): *Vitrum sole penetrator / Nunquam tamen violator / In ingressu luminis*” (Szövérfy, 1985: 45-46). Cfr. también Szövérfy (1965: 113-114).

[12](#) Para un análisis más fundamentado del empleo de este tópico en la cantiga *IIIª das Festas de Santa Maria* como prueba de la posible influencia de los himnos del *Códice de Las Huelgas* en las CSM, cfr. Rossi y Disalvo (2008).

[13](#) En esta sección del artículo, reutilizaré, con algunas modificaciones y ampliaciones, las últimas partes del capítulo V de mi libro *Los monjes de la Virgen* (Disalvo, 2013).

[14](#) A este respecto, aunque no se trate de una evidencia rotunda, es interesante recordar los lazos familiares que unían al mismo rey Alfonso X con la corte imperial de Constantinopla y su mundo artístico, habiendo sido su abuela materna la princesa bizantina Irene Ángel (hija de Isaac II Ángel e Irene Comneno).

[15](#) Al respecto, la bibliografía reciente ha revisitado la cuestión histórica de la iconoclasia y sus motivaciones políticas, fenómeno que parece tener su origen en las reacciones bizantinas contra el Islam (cfr. Haldon, 2010).

[16](#) Las obras de Alain de Lille se encuentran consignadas en los inventarios de las colecciones de D. Gonzalo García de Gudiel, electo obispo de Cuenca en el año 1273 y de Toledo en 1280. Tratándose de colecciones toledanas, Alfonso X habría podido acceder a ellas con facilidad (Rubio García, 1985).

[17](#) A este respecto, se vuelve de sumo interés la comparación de estos aspectos con la problemática de las “imágenes vivientes” de la Virgen, tanto pictóricas como escultóricas: la estatuaria que cobra vida, se mueve y habla milagrosamente (cfr. el estudio de Allen Smith, 2006).

## Bibliografía

- Aita, Nella, 1919. "Miniature spagnole in un codice fiorentino", *Rassegna d'Arte*, 6, 149-155.
- Aita, Nella, 1921-1922. "O Codice florentino de *Cantigas de Affonso, o Sabio*", *Revista de Língua Portuguesa*, n. 13, 187-200; n. 14, 105-128; n. 15, 169-176; n. 16, ; n. 18, 153-160.
- Allen Smith, Katherine, 2006. "Bodies of Unsurpassed Beauty: 'Living' Images of the Virgin in the High Middle Ages", *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 37, 167-187.
- Auerbach, Erich, 1950. *Mimesis*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Auerbach, Erich, 1952. "Typological Symbolism in Medieval Literature", *Yale French Studies*, 9 ["Symbol and Symbolism"], 3-10.
- Auerbach, Erich, 1998. *Figura*, José M. Cuesta Canal (prólogo) y Yolanda García Hernández y Julio Pardos (traducción), Madrid: Trotta [ed. original, 1944. *Neue Dantenstudien*, Istanbuler Schriften, 5].
- Baños Vallejo, Fernando (ed.), 1997. Gonzalo de Berceo: *Milagros de Nuestra Señora*, Barcelona: Crítica.
- Beltrán, Luis, 1984-1985. "Texto verbal y texto pictórico: las cantigas 1 y 10 del *Códice Rico*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9, 329-43.
- Bertolucci, Valeria, 1963. "Contributo allo studio della letteratura miracolistica", *Miscellanea di Studi Ispanici*, VI, 5-72.
- Boreland, Helen, 1983. "Typology in Berceo's *Milagros*: the *Judezno* and the *Abadesa Preñada*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1-29.
- Breeze, Andrew, 1999. "The Blessed Virgin and the Sunbeam through Glass", *Celtica*, 23, School of Celtic Studies DIAS, 19-29.
- Casás Otero, Jesús, 2003. *Estética y culto iconográfico*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Chico Picaza, María Victoria, 1983. "Una nueva iconografía trinitaria en la miniatura del *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio (Escorial, T.I.1)", *Academia*, 56, 213-223.
- Chico Picaza, María Victoria, 1986. "La relación texto-imagen en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio", *Reales Sitios*, 87, 61-72.
- Chico Picaza, María Victoria, 1987. *Composición pictórica en el *Códice Rico* de las *Cantigas de Santa María**, 2 vols., Madrid: Universidad Complutense.
- Chico Picaza, María Victoria, 1991. "La Ilustración del *Códice de Florencia*", en *El *Códice de Florencia* de las *Cantigas de Alfonso X el Sabio*. Ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale*, Madrid: Edilán, 125-143.
- Chico Picaza, María Victoria, 1993-1994. "Cronología de la miniatura alfonsí: estado de la cuestión", *Anales de Historia del Arte*, 4, 569-576.
- Chico Picaza, María Victoria, 1999. "Hagiografía de las *Cantigas de Santa María*: bizantinismos y otros criterios de selección", *Anales de Historia del Arte*, IX, 35-54.

- Chico Picaza, María Victoria, 2003. "La teoría medieval de la música y la miniatura de las Cantigas", *Anales de Historia del Arte*, 13, 83-95.
- Chico Picaza, María Victoria, 2006. "La vida como un viaje: viaje y peregrinación en la composición pictórica de las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio", *Revista de Filología Románica. La aventura de viajar y sus escrituras*, Anejo IV, 129-133.
- Chico Picaza, María Victoria, 2009. "El estilo pictórico del *scriptorium* alfonsí", en *Alfonso X el Sabio* (catálogo de la exposición), Isidro G. Bango Torviso (dir.), Murcia: Región de Murcia, Ayuntamiento de Murcia y Caja Mediterráneo, 246-255.
- Chico Picaza, María Victoria, 2011. "La visión de 'sones' y 'trobas'. Composición pictórica y estilo en la miniatura del Códice Rico", en *Alfonso X el Sabio. Las Cantigas de Santa María. Vol. II. Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, L. Fernández Fernández y J. C. Ruiz Souza (coords.), Madrid: Testimonio Editorial - Patrimonio Nacional, 411-443.
- Cómez Ramos, Rafael, 1987. "El retrato de Alfonso X, el Sabio en la primera *Cantiga de Santa María*", en *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry. [Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700<sup>th</sup> Anniversary Year -1981]*, I. J. Katz, J. E. Keller, S. Armistead, J. T. Snow (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 35-52.
- Corti, Francisco, 1994. "Resignificación de la imagen clásica en la miniatura de presentación del *Códice Rico*", en *Actas del X Congreso del CEHA. Los Clasicismos en el Arte Español. Comunicaciones*, Madrid: UNED, 37-44.
- Corti, Francisco, 1998. "Iconos dentro de las miniaturas de las *Cantigas de Santa María*", en *El Mediterráneo y el arte español. Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte (Valencia, 1996)*, Valencia, Generalitat Valenciana - Ministerio de Educación y Cultura, 8-13.
- Corti, Francisco, 1999. "La guerra en Andalucía: aproximación a la retórica visual de las *Cantigas de Santa María*", en *El Scriptorium Alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"* Jesús Montoya Martínez y Ana Domínguez Rodríguez (coords.), Madrid: Editorial Complutense, 301-330.
- Corti, Francisco, 2008-2009. "Lectura retórica visual de la Cantiga 4", *Alcanate*, VI, 227-238.
- Curtius, Ernst R., 1955. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, México: Fondo de Cultura Económica. [ed. original, 1948. *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern: Francke Verlag].
- Daniélou, Jean, 1950. *Sacramentum futuri, Etudes sur les origines de la typologie biblique*, París: Beauchesne.
- Disalvo, Santiago, 2009. "Algunas notas sobre la presencia de elementos tipológicos o figurativos en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo y en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X", *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [Belo Horizonte: FALE (UFMG)], vol 29, n. 42, 59-87.
- Disalvo, Santiago, 2010. "*Hortus Deliciarum et Flos Spineti*: el jardín y las flores de María, de la poesía litúrgica a la lírica hispánica medieval", *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [Belo Horizonte: FALE - UFMG], vol. 30, n. 44, 131-151.



Disalvo, Santiago, 2012a. "Adam vetus tandem laetus novum promat canticum: Adán de San Víctor y la novedad del canto victorino en la lírica mariana medieval", en: *Actas de las V Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales "Diálogos Culturales"*, La Plata, IDIHCS (UNLP-CONICET)/AADEC.

<http://jornadasecym.fahce.unlp.edu.ar/actas/Disalvo.pdf/view>

Disalvo, Santiago, 2012b. "El *planctus* de la Virgen en la Península Ibérica, desde el *Quis dabit* hasta las *Cantigas de Santa María*". "El Hispanismo ante el Bicentenario". *Actas del IX Congreso de la Asociación Argentina de Hispanistas*, M. Mercedes Rodríguez Temperley et al. (eds.), La Plata: Asociación Argentina de Hipanistas - Universidad Nacional de La Plata.

<http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar/actas/disalvo-santiago.pdf/view>

Disalvo, Santiago, 2012c. "Los VII goyos de la Virgen en las *Cantigas de Santa María* y la tradición de los *gaudia* en la poesía medieval latina y vernácula", *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, [Belo Horizonte: FALE - UFMG], vol. 32, n. 47, 39-66.

Disalvo, Santiago, 2013. *Los monjes de la Virgen: representación y reelaboración de la cultura monacal en las Cantigas de Santa María de Alfonso X*, Newark-Delaware: Juan de la Cuesta.

Disalvo, Santiago, 2014. "Translatio materiae: adopción de formas y géneros latinos en las colecciones hispánicas de milagros marianos", *Stylos*, n. 23, 139-157.

Domínguez Rodríguez, Ana, 1983. "Imágenes de un rey trovador de Santa María (Alfonso X en las *Cantigas de Santa María*)", *Atti del Congresso del Comitato Internazionale di Storia dell'Arte, Bologna (1979)*, II, Bologna: CLUEB, 229-239.

Domínguez Rodríguez, Ana, 1987. "Iconografía evangélica en las *Cantigas de Santa María*", en *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry. [Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700<sup>th</sup> Anniversary Year - 1981]*, I. J. Katz, J. E. Keller, S. Armistead, J. T. Snow (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 53-80.

Domínguez Rodríguez, Ana, 1998. "Compassio y co-redemptio en las *Cantigas de Santa María*: Crucifixión y Juicio Final", *Archivo Español de Arte*, 281, 17-35.

Domínguez Rodríguez, Ana, 1998-1999. "El arte de la construcción y otras técnicas artísticas en la miniatura de Alfonso X el Sabio", *Alcanate*, 1, 59-83.

Domínguez Rodríguez, Ana, 1999. "La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*", en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*, J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez (eds.), Madrid: Editorial Complutense, 173-214.

Domínguez Rodríguez, Ana, 2000. "En torno al Árbol de Jesé (siglos XI-XIII): Tres ejemplos en las *Cantigas de Santa María*", en *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa María'*, Stephen Parkinson (ed.), Oxford: Legenda, 70-92.

Domínguez Rodríguez, Ana, 2001. "San Bernardo y la religiosidad cisterciense en las *Cantigas de Santa María*", en *Literatura y Cristiandad. Homenaje al profesor Jesús Montoya Martínez*, M. J. Alonso García et al. (eds.), Granada: Universidad.

Domínguez Rodríguez, Ana y Pilar Treviño Gajardo, 2005. "Tradición del texto y tradición de la imagen en las *Cantigas de Santa María*", *Reales Sitios*, 164, 2-17

Ellis, John C., 2003. *Textual-Pictorial Convention as Politics in the "Cantigas de Santa María" (Ms. Escorial T.I.1) of Alfonso X el Sabio*, tesis doctoral, Amherst: University of Massachusetts.

- Fernández Fernández, Laura y J. C. Ruiz Souza (coords.), 2011. Alfonso X el Sabio, *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, vol. I. Edición crítica de Elvira Fidalgo Francisco, Madrid: Testimonio Editorial - Patrimonio Nacional.
- Fernández Fernández, Laura, 2010. "Transmisión del Saber - Transmisión del Poder. La imagen de Alfonso X en la Estoria de España, ms. Y-I-2, RBME", *Anales de Historia del Arte*, Vol. Extraordinario, 187-210.
- Fernández Fernández, Laura, 2011. " 'Este livro, com' achei, fez á onr' e á loor da Virgen Santa Maria'. El proyecto de las *Cantigas de Santa María* en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones", en Alfonso X el Sabio. *Las Cantigas de Santa María. Vol. II. Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, L. Fernández Fernández y J. C. Ruiz Souza (coords.), Madrid: Testimonio Editorial - Patrimonio Nacional, 43-78.
- Fernández Ordóñez, Inés, 2011. "Prólogo. Las *Cantigas de Santa María* en el marco de las producciones alfonsíes: semejanzas y diferencias". Alfonso X el Sabio. *Las Cantigas de Santa María. Vol. II. Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, L. Fernández Fernández y J. C. Ruiz Souza (coords.), Madrid: Testimonio Editorial - Patrimonio Nacional, 5-15.
- Fidalgo Francisco, Elvira, 1990. "La estructura narrativa de las cantigas marianas de Alfonso X: aproximación a distintos tipos de análisis", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 3, 5-13.
- Fidalgo Francisco, Elvira, 1993a. "Aproximación a un análisis del esquema estructural de las *Cantigas de Santa María* (con relación a sus fuentes)", *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval*, II, Lisboa: Cosmos, 325-332.
- Fidalgo Francisco, Elvira, 1993b. "El exordio en las Cantigas de Santa María", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, 5, 25-35.
- Fidalgo Francisco, Elvira, 2002. *As Cantigas de Santa María*, Vigo: Edicions Xerais.
- Filgueira Valverde, José *et al.* (eds.), 1979. *El "Códice Rico" de las Cantigas de Santa María de Alfonso el Sabio*, [facsimil del ms. T.I.1 de El Escorial, con volumen suplementario de transcripciones, traducciones, estudio y notas], Madrid: Edilán.
- Fita, Fidel (ed.), 1885. "Poesías inéditas de Gil de Zamora", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, VI, 379-409.
- Franco Ángela, 2010-2011. "Las cantigas de Santa María, la plástica, la iconografía y devociones en la Baja Edad Media", *Alcanate*, VII, 103-146.
- Gambero, Luigi, 2000. *Maria nel pensiero dei teologi latini medievali*, Milano: San Paolo.
- García Cuadrado, Amparo, 1992. "El Códice de las historias de las *Cantigas de Santa María*: imagen y comunicación en el manuscrito miniado", *Miscelánea Medieval Murciana*, 17 (Universidad de Murcia,), 201-241.
- García Cuadrado, Amparo, 1993. *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Murcia: Universidad.
- García Cuadrado, Amparo, 1995-1996. "Un ejemplo peculiar de narrativa. El lenguaje icónico de los milagros mariales", *Imafronte*, 11, 193-218.

- Gerli, Michael, 1985. "La tipología bíblica y la Introducción de los *MNS*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, 7-14.
- Gerli, Michael, 2003. Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*, 1ª ed. 1985, Madrid: Cátedra.
- González, Javier, 2009. "Dinámica binario-ternaria de los *nomina Mariae* en el prólogo de los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, *Medievalia*, 41, 19-1.
- González, Javier, 2013. *Los Milagros de Berceo: alegoría, alabanza, cosmos*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- González Hernando, Irene, 2008. "Las vírgenes abrideras durante la Baja Edad Media y su proyección posterior", en *Imagen y cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, I, Rafael García Mahiques y Vicent Francesc Zuriaga Senent (eds.), Valencia: Generalitat Valenciana, 817-832.
- Guerrero Lovillo, José, 1949. *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid: CSIC.
- Guerrero Lovillo, José, 1979. "Las miniaturas", en *El "Códice rico" de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid: Edilán, 269-320.
- Guerrero Lovillo, José, 1987. "El arte de las *Cantigas de Santa María*, vanguardia de su tiempo", en *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry. [Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700<sup>th</sup> Anniversary Year -1981]*, I. J. Katz, J. E. Keller, S. Armistead, J. T. Snow (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 81-94.
- Haldon, John, 2010. "Iconoclasia en Bizancio: mitos y realidades", *Anales de Historia Antigua, Medieval y Moderna*, 42. The College of Literature, Science, and the Arts (LSA), University of Michigan
- Herrán, Laurentino M., 1988. *Mariología poética española*, Madrid-Toledo: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Hilka, A., O. Schumann y B. Bischoff (eds.), 1930-1941-1970. *Carmina Burana*, Heidelberg: Carl Winter, vols. I (1-3) y II.
- Hodne, Lasse, 2012. *The Virginity of the Virgin. A Study in Marian Iconography*, Roma: Scienze e Lettere.
- Jackson; Deirdre, 2007. "The Influence of the Theophilus Legend: An Overlooked Miniature in Alfonso X's *Cantigas de Santa María* and its Wider Context", en *Under the Influence: the Concept and the Study of Illuminated Manuscripts*, John Lowden y Alice Bovey (eds.), Turnhout: Brepols, 75-87.
- Katz, Melissa R., 2002. "Architectural Polychromy and the Painters' Trade in Medieval Spain", *Gesta*, v. 41, n. 1 [*Artistic Identity in the Late Middle Ages*], The International Center of Medieval Art, 3-14.
- Keller, John E., 1987. "The Threefold Impact of the *Cantigas de Santa María*: Visual, Verbal, and Musical", en *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music, and Poetry. [Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa Maria of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700<sup>th</sup> Anniversary Year -1981]*, I. J. Katz, J. E. Keller, S. Armistead, J. T. Snow (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 7-3.
- Keller John E. y Richard P. Kinkade, 1983. "Iconography and Literature: Alfonso Himself in Cantiga 209", *Hispania*, v. 66, n. 3, 348-352.

- Kinkade, Richard, 1987. "Scholastic Philosophy and the Art of the *Cantigas de Santa María*", en *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry. [Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700<sup>th</sup> Anniversary Year –1981]*, I. J. Katz, J. E. Keller, S. Armistead, J. T. Snow (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 95-109.
- Kleine, Marina, 2014. "Imágenes del poder real en la obra de Alfonso X (II): *Rex iustus*", *De Medio Aevo*, 6, 39-80.
- Koenig, Frédéric, 1966, 1961, 1970. Gautier de Coinci, *Les Miracles de Nostre Dame*, vv. I (2<sup>a</sup> ed.)-IV, Genève: Droz.
- Lubac, Henri de, 1959-1964. *Exégèse médiévale, les quatre sens de l'écriture*, Partie I; Partie II.2, Paris: Aubier-Montaigne.
- Marcos Casquero, Manuel A. y José Oroz Reta (eds.), 1997. *Lírica latina medieval, II. Poesía religiosa*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Menéndez Pidal, Gonzalo, 1962. "Los manuscritos de las *Cantigas* (Cómo se elaboró la miniatura alfonsí)", *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CL. I, Madrid, 25-51.
- Menéndez Pidal, Gonzalo, 1978. "Las *Cantigas*: la vida en el siglo XIII según la representación iconográfica", *Cuadernos de La Alhambra*, 14, 87-98.
- Mettmann, Walter (ed.), 1986, 1988, 1989. Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, tomos I-III, Madrid: Castalia.
- Migne, Jacques-Paul, 1844-55. *Patrologia Latina*, Paris, (índices: 1862-65). Versión electrónica: *Patrologia Latina Database*, 1996-2001. Chadwyck-Healey (ed.).
- Bernardus Claraevallensis (?). *Tractatus ad Laudem Gloriosae Viriginis Matris*. Vol. 182, col. 1141B-1148C.
  - Alanus de Insulis. *De fide catholica contra haereticos sui temporis*, vol. 210.
  - *Index Marianus. Sectio VII, Encomiastica*. Vol. 219, col. 502-522.
- Miwa, Nancy, 2011. *The hortus conclusus: Marian iconography in the late Middle Ages*, Madison: Drew University.
- Montoya Martínez, Jesús, 1987. "'Razon', 'refran' y 'estribillo' en las CSM", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, 1, 61-70.
- Montoya Martínez, Jesús, 1998. "La composición de las *Cantigas*. Texto e imagen: exigencias mutuas", *Concentus Libri*, 4, 87-92.
- Montoya Martínez, Jesús, 1993. *La norma retórica en tiempo de Alfonso X*, Granada: Adhara.
- Montoya Martínez, Jesús e Isabel de Riquer, 1998. *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid: Aula Abierta-UNED.
- Nelson, Charles L., 1987. "Art and Visualization in the *Cantigas de Santa María*: How the Artist Worked", en *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry. [Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700<sup>th</sup> Anniversary Year –1981]*, I. J. Katz, J. E. Keller, S. Armistead, J. T. Snow (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 111-134.
- Newman, John Henry, 1964. *Meditations on the Litany of Loretto for the Month Month of May*, en *Meditations and Devotions* [1<sup>a</sup> ed. 1893], Londres: Burns & Oates, 105-150. Versión italiana:

- Newman, J. H., 1993. *Maria [Lettere, Sermoni, Meditazioni]*, Giovanni Velocci (ed.), Milano: Jaca Book.
- Panofsky, Erwin, 1939, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Oxford: University Press.
- Parkinson, Stephen, 1988. "The First Reorganization of the CSM", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa Maria*, I. 2, 91-97.
- Parkinson, Stephen, 2000. "Layout in the *Códices ricos* of the *Cantigas de Santa Maria*", *Hispanic Research Journal*, I. 3, 243-274.
- Parkinson, Stephen, 2005. *The Oxford Cantigas de Santa Maria Database*, Centre for the Study of the *Cantigas de Santa Maria*, Oxford: University: <http://csm.mml.ox.ac.uk>
- Parkinson, Stephen, 2011. "Alfonso X, Miracle Collector". Alfonso X el Sabio. *Las Cantigas de Santa María. Vol. II. Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, L. Fernández Fernández y J. C. Ruiz Souza (coords.), Madrid: Testimonio Editorial - Patrimonio Nacional, 80-107.
- Pérez-Higuera, Teresa, 1997. *La Navidad en el arte medieval*, Madrid: Encuentro.
- Prado Vilar, Francisco, 2011. "The Parchment of the Sky: 'Poiesis' of a Gothic Universe", en Alfonso X el Sabio. *Las Cantigas de Santa María. Vol. II. Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, L. Fernández Fernández y J. C. Ruiz Souza (coords.), Madrid: Testimonio Editorial - Patrimonio Nacional, 473-502.
- Rossi, Germán y Santiago Disalvo, 2008. "La cantiga IIIª de las Fiestas de Santa María ('*Tod'aqueste mund'a loar deveria*') y la secuencia *Novis cedunt vetera*: filiaciones textuales y musicales entre las *Cantigas de Santa María* y el *Códice de Las Huelgas*", *Olivar*, 11, 13-26.
- Rossi, Germán y Santiago Disalvo, 2009. "El trovador y la rosa: huellas de las *chansons* marianas. Gautier de Coinci en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X", *Medievalia*, 41, 42-59.
- Rubio García, L., 1985. "En torno a la biblioteca de Alfonso X el Sabio", en F. Carmona y F. J. Flores (eds.): *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso X. Actas del Congreso Internacional (Murcia, 1984)*, Murcia: Universidad, 531-551.
- Sáenz, Alfredo, 1997. *El icono. Esplendor de lo sagrado*, Buenos Aires: Gladius.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío, 2002. "Imaxes e teoría da imaxe nas *Cantigas de Santa María*", en Elvira Fidalgo, *As Cantigas de Santa María*, Vigo, Xerais.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío, 2011. "Rimando imágenes para Santa María: Sobre el género de la poesía visual en la Edad Media", en Alfonso X el Sabio. *Las Cantigas de Santa María. Vol. II. Códice Rico, Ms. T-I-1, Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, L. Fernández Fernández y J. C. Ruiz Souza (coords.), Madrid: Testimonio Editorial - Patrimonio Nacional, 447-471.
- Santiago Luque, Agustín *et al.* (eds.), 1989. *El Códice de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale*, edición facsimilar y volumen complementario, Edilán: Madrid.
- Saltarelli, Thiago César Viana Lopes, 2009. "Ave & Eva: jogos de oposição e prefiguração nas *Cantigas de Santa Maria*", en *Novas leituras, novos caminhos: Cantigas de Santa Maria de Afonso X, o Sábio*, Ângela Vaz Leão (org.), Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 185-203.

Scarborough, Connie L., 1987a. "A Summary of the Research on the Miniatures of the *Cantigas de Santa María*", *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, 1.1, 41-50.

Scarborough, Connie L., 1987b. "Verbalization and Visualization in MS: T.I.1 of the *Cantigas de Santa María*: The Theme of the Runaway Nun", en *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry. [Proceedings of the International Symposium on the Cantigas de Santa María of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700<sup>th</sup> Aniversary Year – 1981]*, I. J. Katz, J. E. Keller, S. Armistead, J. T. Snow (eds.), Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 135-154.

Schaffer, Martha, 1999. "Los códices de las *Cantigas de Santa María*: su problemática", en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las "Cantigas de Santa María"*, J. Montoya Martínez y A. Domínguez Rodríguez (eds.), Madrid: Editorial Complutense, 129-148.

Schaffer, Martha, 2000. "The 'Evolution' of the *Cantigas de Santa María*: The Relationships between Manuscripts *T*, *F* and *E*", en *Cobras e Son. Papers on the Text, Music and Manuscripts of the 'Cantigas de Santa María'*, Stephen Parkinson (ed.), Oxford: Legenda, 186-213.

Solalinde, Antonio G., 1918. "El códice florentino de las *Cantigas* y su relación con los demás manuscritos", *Revista de Filología Española asseigna d'Arte*, V, 143-179.

Snow, Joseph T., 1977. *The Poetry of Alfonso X. A Critical Bibliography*, Research Bibliographies and Checklists 19, London: Grant & Cutler.

Snow, Joseph T., 1998. "Alfonso X retratado en las *Cantigas de Santa María*", *Concentus Libri*, 4, 82-86.

Snow, Joseph T., 2012. *An Annotated Critical Bibliography (1278-2010)*, Woodbridge: Tamesis.

Szövérfy, Joseph, 1965. *Die Annalen der Lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch. II. Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters*, Berlin: Erich Schmidt.

Szövérfy, Joseph, 1985. *Marianische Motivik der Hymnen. Ein Beitrag zur Geschichte der marianischen Lyrik im Mittelalter*, Medieval Classics: Texts and Studies 18, Leyden: Classical Folia Editions - E.J. Brill.

Verdier, Philippe, 1980. *Le Couronnement de la Vierge. Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Paris-Montréal: Vrin-Institut d'Etudes Médiévales.

Wellner, Franz (ed.), 1955. Adam S. Victoris (Adam von Sankt Victor), *Sämtliche Sequenzen*, München.

Yarza Luaces, Joaquín, 1998. "Reflexiones sobre la iluminación de las *Cantigas*", en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 Aniversario Incorporación de Sevilla a la Corona Castellana*, Alfredo J. Morales (ed.), Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 163-179.

#### **Obras pictóricas:**

Fra Angelico (c. 1395–1455). *La Anunciación*. Museo del Prado, Madrid.

Wikimedia Commons. Web (Public Domain). 12 dic. 2014.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:3La\\_Anunciaci%C3%B3n%2C\\_by\\_Fra\\_Angelico%2C\\_from\\_Prado\\_in\\_Google\\_Earth\\_-\\_main\\_panel.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:3La_Anunciaci%C3%B3n%2C_by_Fra_Angelico%2C_from_Prado_in_Google_Earth_-_main_panel.jpg)

Jan van Eyck (c. 1390–1441). *The Annuntiation*. National Gallery, Washington.

*Wikimedia Commons*. Web (Public domain). 12 dic. 2014.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJan\\_van\\_Eyck\\_-\\_The\\_Annunciation\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AJan_van_Eyck_-_The_Annunciation_-_Google_Art_Project.jpg)

Maestro anónimo de 1456. *Madonna on a Crescent Moon in Hortus Conclusus*. Staatliche Museen, Berlin.

*Wikimedia Commons*. Web (Public domain). 12 dic. 2014.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:15th-century\\_unknown\\_painters\\_-\\_Madonna\\_on\\_a\\_Crescent\\_Moon\\_in\\_Hortus\\_Conclusus\\_-\\_WGA23736.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:15th-century_unknown_painters_-_Madonna_on_a_Crescent_Moon_in_Hortus_Conclusus_-_WGA23736.jpg)

Maestro Renano anónimo (Upper Rhenish Master, c. 1410). *Paradiesgärtlein*. Städelsches Kunstinstitut, Museum Städel, Frankfurt.

*Wikimedia Commons*. Web (Public domain). 12 dic. 2014.

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMEister\\_des\\_Frankfurter\\_Paradiesg%C3%A4rtleins\\_001.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMEister_des_Frankfurter_Paradiesg%C3%A4rtleins_001.jpg)