

Alfonso X y el Mediterráneo: algunas reflexiones acerca de la influencia de los manuscritos iluminados árabes en las *Cantigas de Santa María*

ESTEFANÍA PIÑOL ÁLVAREZ
Universidad Autónoma de Barcelona

Alfonso X of Castile and the Mediterranean: some considerations about the influence of the illuminated Arabic manuscripts on the Cantigas de Santa María

RECIBIDO: 26-12-2017
EVALUADO Y ACEPTADO: 11-08-2018

TERRITORIO, SOCIEDAD Y PODER, nº 13, 2018 [pp. 71-99]



RESUMEN: El presente estudio pretende ofrecer un análisis sobre las fuentes visuales de origen árabe y su influencia en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio. El punto de partida es un estado de la cuestión donde se tienen en cuenta aquellas propuestas realizadas a lo largo de estos años en relación al marco geográfico de influencias, situadas inicialmente en Francia e Italia y defendiendo posteriormente la necesidad de reubicar la miniatura alfonsí dentro del ámbito

del Mediterráneo oriental. A partir de aquí, se pretenden aportar nuevas reflexiones críticas, cuestionando algunos de los vínculos concretos e intrínsecos que se han establecido entre el marial alfonsí y otros manuscritos iluminados del mundo árabe, especialmente algunos folios relativos a los *Maqamat* de al-Hariri.

PALABRAS CLAVE: Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, *Maqamat*, manuscritos, Mediterráneo.

ABSTRACT: The aim of this paper is to provide an analysis of the Arabic visual resources and their influences on the Alfonso X the Learned's *Cantigas de Santa María*.

Firstly, I present the current status of the issue taking into account all of the proposals made throughout the last approaches concerning the geographical frame of influences. These frames of influences had been situated by the first researchers, particularly in the 19th Century, in France and Italy.

Subsequently, other «inspirations», such as the Arabic and Byzantine world, started to be considered as an important focus to help us understand some of the miniatures of our manuscript, not only in style but also in regards to profane topics, which are generally predominant in the alphonseine productions.

In response to these last suggestions, one of the principal purposes of this study is to defend the necessity to understand the alphonseine illumination in a Mediterranean context. Furthermore, I aim to present a new critical approach by questioning some of the specific links established between our codex and the Arabic illuminated manuscripts. In particular, there are some folios of the *Maqamat* illuminated by al-Wasiti which have

been considered an essential influence for the *Cantigas* miniaturists. I go on to explain that other depictions that can be found in different 13th century painting productions—such as the crusader illumination, the miniatures made in the Staufen Court in Sicily or the Mural paintings of the conquest of Majorca, among others—present a very similar composition to those Arabic depictions and, therefore, to our Castilian manuscript.

For that reason, taking these new proposals into consideration allow us to distance the *Cantigas de Santa María* from the Arabic models, without rejecting their presence, in order to talk about general depictions that appear in different productions made in the second half of the 13th century in diverse European courts and Mediterranean commercial points. Finally, we can affirm that the *Cantigas de Santa María* is the result of a fusion between foreign and local resources, and consequently it is difficult to find specific sources that could have been known and copied in an itinerant court.

KEYWORDS: Alfonso X of Castile, *Cantigas de Santa María*, *Maqamat*, manuscripts, Mediterranean

ALFONSO X Y EL MEDITERRÁNEO: CUESTIONES
HISTÓRICAS E HISTORIOGRÁFICAS.

Durante los últimos años la historiografía, siempre condicionada por los métodos y pensamientos de cada época que determinan su producción, ha ido variando el marco geográfico de influencias de las *Cantigas de Santa María*. Recientemente, la miniatura alfonsí se ha situado acertadamente dentro del ámbito del Mediterráneo oriental, aumentando así los focos de influjo artístico que tradicionalmente se habían situado básicamente entre Francia e Italia. Se trata de un punto de inflexión imprescindible para el estudio del marial alfonsí, que nos permite ampliar las posibles fuentes de nuestro cancionero, partiendo de una mirada más amplia y teniendo en cuenta la convivencia de diferentes fuentes visuales y miniaturistas, cuya colaboración dio como resultado una obra tan particular como la que nos ocupa. En concreto, el hecho de incorporar una serie de manuscritos árabes —que serán los protagonistas de este estudio— en el estudio de dichas fuentes favorece la aportación de nuevas reflexiones sobre el reinado de Alfonso X y los artífices de su corte. Además, es bien sabido que el proyecto cultural alfonsí se mueve entre lo occidental y lo oriental, motivado por el interés que tuvo por las ciencias y por la cultura a nivel general, y que, por este motivo, se le otorgará el apelativo de «el rey Sabio». Sin embargo, como se quiere demostrar en las páginas que vienen a continuación, puede resultar

peligroso llevar al extremo estas semejanzas con los manuscritos árabes, insistiendo en encontrar paralelos y puntos en común con ejemplares concretos y, por consiguiente, estableciendo conexiones que en ocasiones resultan genéricas o difíciles de justificar. En definitiva, en un afán de asociar nuestro marial con el mundo árabe para explicar así su particularidad, en ocasiones, se ha podido olvidar que las *Cantigas* de Alfonso X es, ante todo, una obra vinculada (así como su corte) al mundo cristiano occidental.

En el contexto de apertura hacia el Mediterráneo que tiene lugar durante el siglo XIII, las relaciones que establece el rey Sabio con los diferentes territorios de este mar situado «en medio de tierras» son variadas y de diversa índole, siendo aquellas del mundo árabe un tanto particulares, puesto que la convivencia (o coexistencia) entre ambas culturas se dio en la propia Península. Por otro lado y de forma complementaria, cabe mencionar las relaciones diplomáticas que la Castilla de Alfonso X estableció con algunos monarcas musulmanes del otro lado del Mediterráneo, posibilitando, en conjunto y de forma indudable, los intercambios culturales y artísticos. Muy reconocido entre los historiadores ha sido el episodio de la llegada de los presentes enviados mediante una embajada por parte del sultán Baybars de Egipto en el año 1261 (Martínez Montávez, 1962: 347-376)¹, de entre los cuales se podrían distinguir desde

¹ Se realiza un estudio sobre este acontecimiento que da a

tejidos y joyas hasta animales considerados exóticos. No es extraño pensar que entre estos regalos se encontraran igualmente las producciones manuscritas, ya que en este momento se produce una proliferación del intercambio de libros —especialmente de aquellos iluminados— en el mercado de productos de lujo en el mundo árabe. Al margen de esto, es evidente que la producción de libros iluminados en el al-Ándalus, así como su comercio, es una cuestión a tener presente y que nos lleva necesariamente a mencionar el *scriptorium* intelectual de Alfonso X, en el que la actividad traductora fue constante y del que, sabemos, formaban parte eruditos tanto judíos como musulmanes (Fernández Fernández, 2009: 212) (Samsó, 1981: 171-179). De este modo, y muy posiblemente por esta influencia del mundo árabe, nos encontramos con un tipo de manuscritos en la corte del rey Sabio que temáticamente se alejan de lo que estaba en la vanguardia de las producciones europeas —como son las biblias moralizadas o los salterios— priorizando, en contraste, aquellos temas relativos a la ciencia, la magia y la astrología. En este sentido, se puede afirmar con seguridad que las *Cantigas de Santa María* es una obra de la que, aunque religiosa, se desprende cierto carácter profano.

Llegados a este punto, cabe dedicar algunas líneas a las relaciones que mantuvo el rey castellano con los territorios bizantinos e italianos. Los contactos que mantuvo Alfonso X con el Imperio Bizantino fueron numerosos y se establecieron mediante diversas vías. En primer lugar, son bien conocidas las aspiraciones al trono imperial que tenía el monarca castellano, aprovechando su condición de hijo de Beatriz de Suabia, descendiente de Felipe de Suabia (de la dinastía de los Staufen) y de Irene Ángelo, hija del emperador de Constantinopla Isaac II Ángelo. Este intento de ser escogido como «Rey de los Romanos» es denominado por las propias crónicas del momento como el «Fecho

del Imperio». Por otro lado, los Staufen, además de ser una dinastía de emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico, fueron también reyes de Sicilia. Nos interesa especialmente este último caso, ya que el primer rey de Sicilia perteneciente a la dinastía de los Staufen fue Enrique VI, hermano de Felipe de Suabia. La dominación de los Staufen en Sicilia terminará con la muerte de Manfredo en 1266, un hecho que causará la disolución de la escuela pictórica que estuvo vinculada a su corte; una escuela que, por otra parte, se había creado gracias a su padre Federico II, cuyos manuscritos, de fuerte tradición bizantina, se han puesto en relación con la producción artística del rey Sabio. En este sentido, se cree que la muerte de Manfredo pudo favorecer la llegada de artistas a Castilla —con la que se mantenían unas relaciones cordiales de diversa índole²— y que, por consiguiente, esta coincidencia cronológica explicaría unas semejanzas artísticas que son tanto estilísticas como conceptuales, en el sentido de que en ambas predomina un tipo de libro de carácter señaladamente profano.

No obstante, estas conexiones con Italia no pueden resumirse solamente al sur de la península sino que se dieron también en el norte, como por ejemplo con los pisanos, que, abrazados a la causa imperial, llegaron a Castilla liderados por Bandino di Guido Lancia para apoyar la candidatura de Alfonso X en marzo de 1256 (Estepa Díez, 1997: 20). Las *Cantigas de Santa María* se hacen literalmente eco de estos contactos, ya que nos encontramos con bastantes milagros que son relativos a Italia y que derivan de colecciones que de allí provienen y que, incluso, se relacionan con hechos históricos en concreto (Montoya Martínez, 1989: 489-493)³. En definitiva, esto nos indica que existe un contacto entre Castilla y los distintos territorios de la península itálica, muchos de ellos indudablemente cercanos al mundo bi-

conocer la Crónica de Alfonso X, a partir del análisis de una serie de fuentes posteriores en las que se habla de esta llegada. Averiguar de qué monarca se trataba ha supuesto una dificultad notable, especialmente a causa de un error en la fecha de la Crónica.

² Dichas relaciones se mantuvieron también con la Corona de Aragón, siendo un claro ejemplo el matrimonio de la hija de Manfredo, Constanza, con Pedro III de Aragón.

³ Se habla de aquellas cantigas que se sitúan en Roma, Sicilia, Bolonia, Pisa y otras ciudades italianas y de cómo en ellas aparecen personajes contemporáneos, como por ejemplo Conrado (Conrado IV de Alemania o I de Sicilia).

zantino. Con esto, hay que tener en cuenta que algunos de estos territorios italianos, como el propio reino de Sicilia, vivieron una situación similar a la de Castilla —en cuanto a la convivencia entre distintas culturas en sus respectivas cortes— que podría haber llevado de una manera casi inevitable a unas mismas soluciones artísticas.

Así como los reyes sicilianos se convirtieron en reyes de Jerusalén a raíz de las Cruzadas y, en especial, gracias al matrimonio de Federico II con Isabel de Jerusalén, hija de Juan de Brienne y María de Monferrato, Alfonso X contó en su corte con la presencia de tres personajes que, si bien no eran estrictamente griegos, venían de Constantinopla (Segura Graíño; Torreblanca López, 1985: 179-187). El punto de unión es de nuevo Juan de Brienne, que en un momento de crisis y de situación inestable en los territorios latinos de Oriente, solicita diversas ayudas viajando por los territorios occidentales e iniciando, entre otras campañas, una peregrinación a Santiago con la intención de establecer ciertos contactos con la corona castellana. Estas nuevas relaciones con Castilla culminarán en su matrimonio con Berenguela, hermana de Fernando III. De este matrimonio nacen María —que se casará con Balduino II— y tres varones, Alfonso, Luis y Juan, que aparecerán en varias ocasiones como confirmantes en privilegios dados por el rey Sabio. Esto significa que estuvieron en tierras castellanas, posiblemente buscando refugio por dichas inestabilidades que se estaban dando en Constantinopla.

Por consiguiente, las Cruzadas y estos caballeros en busca de nuevos feudos y fortunas que se trasladan de Occidente a Oriente también son en cierta manera partícipes de esta apertura al Mediterráneo oriental. Por esto, no deben considerarse los territorios castellanos como aislados del mundo bizantino, aunque debemos ser conscientes de que las influencias bizantinas podían llegar también pasando por el filtro de Italia o incluso de Aragón. Asimismo, se producen otros acercamientos entre ambos territorios gracias a los diversos comerciantes extranjeros que llegaban a la Corona de Castilla —concretamente a través de Sevilla (Casado Alonso,

1995: 16) (Constable, 1996: 243-244)⁴— y también gracias a los peregrinos, un constante flujo de viajeros venideros de distintos y diversos lugares hacia Santiago y que traían consigo numerosas aportaciones artísticas ya desde mucho tiempo antes de la época que nos ocupa. En suma, estas relaciones permitieron la circulación de artistas y modelos, así como el intercambio de piezas artísticas (Cortés Arrese, 1998: 14-18) en un momento de máximo esplendor de las monarquías feudales europeas.

De nuevo, las *Cantigas de Santa María* son un reflejo de estos contactos. En primer lugar, por los milagros de procedencia bizantina que se seleccionan en la realización del marial (a menudo basados en leyendas *acheiropoieteta*). Por otro lado, por cómo la manera en que se ilustran estas leyendas manifiesta un absoluto conocimiento de las formas y los usos orientales, a la vez que se adaptan a las necesidades occidentales. Para acabar, por la presencia de las formas bizantinas en el estilo de algunas de las miniaturas. No son escasos los estudios que se han dedicado a la presencia bizantina en las miniaturas de nuestro cancionero. Francisco Corti dedica un artículo al estudio de los iconos en las *Cantigas*, enumerando primero aquellas en las que la imagen protagonista es una pintura sobre tabla y describiendo posteriormente estos iconos. Finalmente, se concluye que se trata de un tipo de tabla que deriva de un modelo fijado en Bizancio entre los siglos VII y XI (Corti, 1998: 8-13)⁵. Sobre ello ya hablan Gonzalo Menéndez Pidal y José Guerrero Lovillo en sus imprescindibles estudios sobre las *Cantigas de Santa María*. Menéndez Pidal defiende que las *Cantigas* son un testimonio de la existencia de un comercio universal de tablas y menciona que éstas adornaron las casas particulares de los burgueses durante la segunda mitad del siglo XIII (Menéndez Pidal, 1986: 157). Como es sabido, son pocas las tablas que han llegado hasta nuestros días, aunque indudablemente todo esto testifica su presencia, su uso

⁴ En el primero se menciona la presencia mercantil en Sevilla, constatada en la Primera Crónica General de España. El siguiente se refiere a Sevilla como un punto de confluencia de rutas comerciales, uniendo Italia, Flandes y el Magreb.

⁵ Se refiere especialmente a las cantigas 9, 34, 46 y 179.

y su conocimiento. Por el contrario, Guerrero Lovillo nos habla de una cierta huella italiana en los iconos que aparecen en estas cantigas, dado que se trata de tablas de influencia bizantina pero que, a su vez, están vinculadas a la tradición clásica (Guerrero Lovillo, 1949: 284). No me parecen dos opiniones opuestas, sino que el uso que adquiere la tabla en cada historia y cómo se nos presenta en cada miniatura es lo que indica si ésta es tratada como un icono «original» bizantino o, por el contrario, se trata un icono que de alguna forma ha pasado por la variación y la huella de lo italianizante.

En otro orden de ideas y en relación al libro iluminado —que tendrá un papel preponderante en las líneas que vendrán a continuación—, nos situamos en la edad de oro del libro manuscrito, en un momento de esplendor de las universidades y de secularización de la sociedad que provoca que haya una proliferación de aquellos códices iluminados de forma rica y lujosa. Francia se encuentra en este momento en la vanguardia de todo Occidente en cuanto a la iluminación de libros, cuyo estilo se corresponde, en general, con lo que denominamos el gótico lineal. Sin embargo, en el caso de las *Cantigas*, aunque también pertenezcan a esta variante del gótico, presentan unas diferencias considerables en comparación con los manuscritos franceses que en algunos casos se han explicado mediante la miniatura árabe o bizantina. En cualquier caso, el marial alfonsí se aleja también de las demás producciones peninsulares producidas hasta el momento porque sus miniaturas difieren de los modelos ligados al románico y nos presentan una serie de novedades que hacen que las *Cantigas de Santa María* se sitúen entre las más innovadoras y hermosas producciones manuscritas de todo el medioevo occidental.

Desde finales del siglo XIX han sido varias las propuestas realizadas en distintos estudios estilísticos acerca de la producción artística manuscrita del rey Sabio, centrándose casi todos ellos en las *Cantigas de Santa María* y restando algo más marginados otros manuscritos iluminados de la corte castellana que no han sido objeto de estudios exhaustivos por parte de los historiadores hasta los últimos años (Domínguez Rodríguez, 2007: 281-292). A continuación, realizaré

un breve recorrido por estas opiniones diversas, puesto que se trata de una cuestión bien conocida y ya resumida en numerosas publicaciones por varios investigadores que han tratado la cuestión del estilo, ya sea de forma genérica o adentrándose en la problemática de forma más detallada (Chico Picaza, 2009: 246-255) (Fernández Fernández, 2011: 43-78). Los primeros estudios acerca del estilo pictórico del marial alfonsí se realizaron en la segunda mitad del siglo XIX y la mayoría de ellos se decantaban por Francia como punto principal de influencia, generalmente utilizando el argumento de la supremacía de los talleres parisinos del siglo XIII; una opinión fundamentalmente defendida por el Marqués de Valmar (Marqués de Valmar, 1889). En la misma línea, Paul Durrieu afirma que, en general, los manuscritos españoles se sirvieron durante el siglo XIII de técnicas y modelos extranjeras —con mayor hincapié en los motivos decorativos— siendo de nuevo Francia la fuente predominante. Durrieu, empero, es de los primeros que señala el «acento español» que tienen las *Cantigas* y justifica esta observación a través de los elementos arqueológicos locales que aparecen y que denotan el trabajo de artistas del lugar (Durrieu, 1893, 293-297).

Otros autores —en reacción a aquellos estudios que contemplaban principalmente la influencia francesa— se decantaron por el ascendente italiano. Un ejemplo a subrayar es el de Amador de los Ríos, que vinculó el cancionero castellano con la miniatura italiana, planteando la posibilidad de que Alfonso X se sirviera de artistas italianos, aunque sin especificar estos paralelismos (Amador de los Ríos, 1969: 499 y ss.). De manera similar, Nella Aita observa una serie de aspectos que vinculan el marial alfonsí con la producción de los Staufén, en concreto con la obra *De Arte Venandicum Avibus*, un tratado sobre caza realizado en Nápoles entre los años 1258-1266, comisionado por Manfred de Sicilia (Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. Pal. Lat. 1071) (Aita, 1921: 187-200). Años más tarde, esta última opinión será retomada y redefinida de forma muy acertada por Ana Domínguez, que plantea una serie de valores estilísticos presentes en las *Cantigas* que coinciden con los manuscritos del sur de Italia. De este

modo, se añaden al ya propuesto por Nella Aita, el *De Balneis Puteolanis* (Roma, Biblioteca Angelica, Ms. 1474), realizado para la corte de Manfredo, y la misma *Biblia de Manfredo* (Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. lat. 36). Estas dos obras se vinculan al marial alfonsí en referencia a las relaciones de concepción espacial, a la utilización del color y al modelado de las figuras. La principal conclusión que se deriva de estas similitudes es la rotunda negación de una relación entre la miniatura alfonsí y aquella de origen francés (Domínguez Rodríguez, 1973: 345-358).

Gonzalo Menéndez Pidal es uno de los pioneros en cuanto a considerar la importancia de las «otras inspiraciones» que aparecen en las *Cantigas*, más allá de la filiación francesa, italiana o propiamente hispana. Encuentra paralelos con algunos manuscritos del Reino Latino de Jerusalén, como por ejemplo la *Historia Universal* (Londres, British Library, Add. 15268), realizada a finales del siglo XIII antes de la caída de Acre en 1292, posiblemente para Enrique II de Lusignan con motivo de su coronación. Otro ejemplar que se compara con nuestro marial es la *Biblia de l'Arsenal* (París, Biblioteca de l'Arsenal, 5211) —que se abarcará con más detalle posteriormente— (Menéndez Pidal, 1986: 30-31), especialmente en cuestiones de organización de página y composición de las historias. Esto se debe a que todas estas producciones reciben el influjo de la miniatura islámica y concilian dos tradiciones, la propia y la foránea. Sin embargo, defiende también que existe una contemplación de la vida cotidiana que pudieron observar los miniaturistas en ciudades peninsulares donde la huella de la cultura islámica estaba muy arraigada, como es el caso de Sevilla (Menéndez Pidal, 1962: 25-51). Por otro lado, también se le debe a Menéndez Pidal el haber abierto una importante vía de estudio relacionando las *Cantigas* con obras concretas de miniatura islámica del siglo XIII fruto del *scriptorium* de Bagdad. En particular, se refiere a dos composiciones que ilustran dos batallas de nuestro marial y que, según afirma, no pueden comprenderse con los modelos de la miniatura francesa. El modelo para estas escenas lo encuentra en una de las copias del *Maqamat* de al-Hariri (París, BNF, ms. 5847), donde se

hallan representaciones en las que tanto el tema como la composición presentan similitudes con el cancionero alfonsí, vinculando así de una forma indudable ambas producciones. Se trata de una cuestión compleja que se abarcará con detalle en el presente estudio, ya que desde estas primeras reflexiones no se ha vuelto a cuestionar ni a estudiar en profundidad esta posible influencia, a excepción de las últimas aportaciones de Francisco Prado-Vilar (Prado-Vilar, 2005: 67-100) (Prado-Vilar, 2011: 473-520).

LA MINIATURA EN LOS *MAQAMAT*, ¿UNA INFLUENCIA DIRECTA SOBRE LAS *CANTIGAS*?

Los *Maqamat* de al-Hariri —poeta árabe a quien se le debe la proliferación del género de la *maqama*, creado en el siglo X por al-Hamadhani— son obras literarias árabes en las que el narrador-testigo, llamado al-Harith, explica las peripecias del joven protagonista Abu Zayd, un personaje ingenioso y picaresco que consigue escapar de complejas situaciones mediante el engaño, los juegos de palabras y, en definitiva, gracias a su dominio de la lengua árabe. Se trata de un tipo de género muy difícil de traducir al lenguaje pictórico, dado el lenguaje abstracto que en él aparece. Aun así, estos códices los encontramos muy frecuentemente iluminados —a pesar de que los ejemplares hispano-musulmanes no lo están— durante los siglos XIII y XIV. De este periodo conservamos a día de hoy once ejemplares, destacando sobre todo aquel que se encuentra actualmente en la Biblioteca Nacional de Francia (BNF ms. árabe 5847), cuyo artífice fue el más célebre de los pintores de manuscritos árabes pertenecientes a la escuela de Bagdad: al-Wasiti, procedente del sur de Iraq. Gracias a estos ejemplares miniados, los *Maqamat* son considerados la cima de la pintura figurativa árabe del medioevo. Tanto por la temática y el contenido como por la forma de este género, se ha creído que los *Maqamat* tendrían en su contexto original una dimensión realizativa o de actuación que nos lleva a vincularlos a una serie de formas artísticas del momento, como el «teatro en vivo», llamado *hikaya*, o los juegos de sombras, que reciben

el nombre de *khayal al-zill* (George, 2011: 1-42)⁶. En concreto, lo que enlaza estas artes con los *Maqamat* es la forma de combinar las imágenes con la presentación oral de un texto a una audiencia y esto es precisamente lo que se ha puesto en relación con las *Cantigas de Santa María* (Prado-Vilar, 2011: 447-520)⁷.

Como solía pasar con todas las producciones manuscritas del momento, el disfrute de los *Maqamat* estaba limitado a un ambiente vinculado a las clases altas. Nos referimos a un grupo de personas pertenecientes a la burguesía más erudita de las ciudades árabes, que se caracterizan, precisamente, por formar parte de un contexto artesanal y mercantil. Según Oleg Grabar, los detalles que nos muestran las miniaturas revelan una interesante faceta del complejo mundo de las ciudades en el mundo islámico; esto es, el interés que se revela por la imagen en sí misma y no sólo como una forma de ilustrar la vida. Esto se debe a que las miniaturas que presentan los *Maqamat* son de distinta naturaleza, ya que no dependen del texto para ser comprendidas ni tampoco aclaran o amplían el significado de la narración, sino que simplemente se realizaron porque el ambiente de «aristocracia urbana» que leía este tipo de libros en aquel momento demandaba una expresión visual (Grabar, 2006: 167-186). En definitiva, es evidente la importancia de los *Maqamat* en el contexto de la miniatura islámica y, por este motivo, con total seguridad fueron conocidos también en la Península, a pesar de no tener constancia de que llegaron a Occidente ejemplares iluminados de la escuela de Bagdad. Por ejemplo, el poeta e intelectual andalusí al-Sharishi dedica en su obra titulada *Sharh Maqamat al-Hariri* una serie de comentarios y estudios a nivel lingüístico

que indican que ésta era una obra utilizada para el estudio de las «buenas letras» (Nemah, 1974: 83-84). Años más tarde, el importante poeta árabe nacido en Valencia Ibn al-Abbar nos recuerda que algunos andalusíes habían escuchado el discurso de al-Hariri en su jardín de Bagdad, un hecho que indica que fue un género bien conocido, e incluso imitado, por los andalusíes, que siguieron el prestigioso modelo de al-Hariri (Nemah, 1974: 83-84). Por lo tanto, estos factores evidencian el conocimiento de esta obra en el contexto peninsular, aunque no se conserven copias iluminadas y no tengamos tampoco, como se ha dicho, ninguna prueba de la llegada de ejemplares desde tierras orientales que sí lo estuvieran.

LAS ESCENAS DE BATALLA

Independientemente de las dificultades expuestas, se ha establecido una conexión directa entre las miniaturas árabes del *scriptorium* de Bagdad y algunas composiciones de las *Cantigas* —en referencia a las escenas de batalla—, que fueron, como se ha introducido con anterioridad, presentadas por primera vez por Gonzalo Menéndez Pidal y siempre en relación al ms. árabe 5847 iluminado por al-Wasiti. El punto de partida fue aceptar que algunas escenas del marial en las que los protagonistas eran los musulmanes no podían estar inspiradas en la contemplación de la vida cotidiana del al-Ándalus, sino que eran consecuencia del conocimiento de una serie de modelos de tradición árabe. Ciertamente es que se conocían estas formas artísticas provenientes directamente del mundo árabe, especialmente gracias al comercio y las relaciones tanto entre monarcas musulmanes como entre monarcas musulmanes y cristianos, fuera y dentro de la Península. Una prueba de ello es la existencia de la obra *Hadith Bayad wa Riyad*, el único indicio de la iluminación de manuscritos en contexto andalusí que se vincula, ciertamente, con la miniatura de la escuela de Bagdad y que nos permite, por lo tanto, confirmar este vínculo. Con todo esto, es igualmente necesaria una revisión de esta relación entre la miniatura alfonsí y la miniatura de la escuela de

⁶ Realiza una interesante comparación entre algunas escenas de los diferentes códices relativos a los *Maqamat* de al-Hariri con distintos tópicos de sombras. Se trataba de una de las formas artísticas más populares en el mundo islámico, la cual combinaba texto e imagen. Por este motivo, podría haber ejercido cierto influjo en la miniatura árabe en general, pero en particular en los *Maqamat*, por tratarse de una obra en la que la narración y la oralidad son una parte intrínseca.

⁷ Se refiere a una integración entre lo verbal y lo visual y la importancia de las imágenes de las *Cantigas*, que suponen una especie de guion para la performance. Es por esto que están desconectadas del texto del manuscrito, ya que el lugar de encuentro entre texto e imagen se da en este momento performativo influenciado por las formas populares de entretenimiento.

Bagdad, puesto que no se conoce de forma exacta cómo se produjeron estos contactos que puedan explicar las similitudes halladas entre las *Cantigas* y los códices iluminados de los *Maqamat*. En el caso concreto de la versión iluminada por al-Wasiti, se ha propuesto que los miniaturistas del rey Sabio tuvieran una copia de la misma, que actualmente se encuentra perdida, o que incluso fuera el mismo original pintado por al-Wasiti el que permaneciera temporalmente en Castilla y que, finalmente, pudiera haber salido de territorio castellano en un momento determinado posterior al reinado de Alfonso X. En este sentido, Francisco Prado-Vilar expone la posibilidad de que dicha obra fuera entregada por Sancho IV a los benimerines tras un tratado de paz que tuvo lugar en 1285 —en el que se reclamaron una serie de libros— y que, ya en época moderna, llegara a París adquirido por los franceses vía Estambul (Prado-Vilar, 2009: 189). Aunque deba contemplarse esta posibilidad, la dificultad de corroborar estas idas y venidas del códice conlleva necesariamente a tener en cuenta otros posibles métodos de transmisión de las escenas bélicas mencionadas con anterioridad.

Antes de hablar en detalle sobre las comparaciones entre ambos manuscritos es necesario, en primer lugar, comentar algunas cuestiones acerca de las imágenes de guerra en las *Cantigas de Santa María*. Nos enfrentamos a una serie de cantigas (99, 165, 181 y 187) —que giran en torno al tema de la protección de la Virgen de los infieles a través de sus imágenes— que se acompañan todas ellas de unas miniaturas en las que las escenas bélicas tienen una preponderancia visual y se presentan con unas composiciones muy similares entre ellas, especialmente cuando se trata de la representación de los ejércitos musulmanes. De todos modos, en estas escenas aparecen representados también ejércitos cristianos e incluso mixtos, un factor que indica que estas leyendas no sólo son una metáfora de la lucha de la Iglesia contra las herejías —en este caso el Islam— en un contexto de Guerra Santa, sino que, en ocasiones, son un reflejo de algunas situaciones reales e incluso acontecimientos concretos que tuvieron lugar en época de Alfonso X.

Como bien indica Francisco Corti (Corti, 1999: 310-

311), en las miniaturas que acompañan a estas leyendas bélicas se recurre a menudo a una serie de tópicos que son indisolubles de la idea de batalla —como por ejemplo la aparición de recintos amurallados, de castillos con torres y almenas o de ejércitos a caballo y armados con lanzas y estandartes— y que denotan la importancia de la presencia militar en una sociedad. En estas escenas se percibe la voluntad de presentación de la ciudad de forma real —no hablamos de ciudades concretas, sino de una idea generalizada de ciudad—, lo cual pictóricamente exige ocupar un espacio considerable dentro de los paneles⁸. No obstante, como se ha adelantado en las líneas precedentes, la disposición de algunos de los ejércitos que se presentan en estas cantigas, se ha considerado una influencia directa de las escenas que encontramos en los folios 19r y 94v de la versión de los *Maqamat* de al-Hariri iluminada por al-Wasiti (París, BNF ms. árabe 5847). Estos dos folios se han puesto en relación, en el caso del folio 19r (fig. 1), con el último panel de la cantiga 187 (fig. 2) y, en el caso del folio 94v, con el penúltimo panel de la cantiga 165. Las similitudes que señala Gonzalo Menéndez Pidal entre estas escenas son, en primer lugar, los guerreros agrupados en marcha con las insignias y los añafiles, comparables tanto en la temática como en la composición. En segundo lugar, el estilo pictórico, que se aleja de las miniaturas góticas francesas (Menéndez Pidal, 1986: 32-33). En esta misma línea, también podemos añadir el último panel de la cantiga 99, que nos muestra el ejército a caballo con un gran estandarte rojo con letras árabes doradas y que destaca por estar representado directamente sobre la superficie del pergamino, sin distinguirse el entorno en el que están y sin estar ubicados en una línea de suelo. Asimismo, se pueden incluir los dos últimos paneles de la cantiga 181 que, con las mismas características que las escenas anteriores, añaden la novedad técnica de presentar una

⁸ La forma de mostrar la ciudad se lleva a cabo en ocasiones utilizando una «vista panorámica» —cuando se muestra una superposición de edificios mostrando las torres de diferentes formas, las murallas con la almenas y las puertas realizadas con arcos de herradura— o con una vista de interior, cuando intenta mostrarse una escena que ocurre en el interior de un edificio en concreto (Chico Picaza, 2008: 57-71).



Fig. 1: Eid al-Fitr, fol. 19r. Maqamat de al-Hariri iluminado por al-Wasiti, 1236-1237, París, BNF, ms. árabe 5847. Fuente: Gallica.bnf.fr



Fig. 2: Cantiga 187, fol. 247r (detalle del sexto panel). CSM, h. 1280, El Escorial, RBME, ms. T-I-1.

misma acción continua ocupando dos paneles, siendo éste un recurso que adoptan los artistas italianos pero que ya puede observarse en los temas clásicos y bizantinos antes del medioevo (Keller, 1984: 20-21).

Sin embargo, nos encontramos con dos aspectos destacados que se repiten tanto en ambos folios del manuscrito árabe como en los dos paneles de las dos cantigas del marial alfonsí y que pueden parecer claves a la hora de relacionarlos. Por un lado, la forma de su-

gerir la profundidad y la cantidad de personajes que se representan mediante la convención de los contornos paralelos. Por otro lado, la aparición de los añafles, un instrumento utilizado durante las campañas militares que, juntamente con los instrumentos de percusión, buscaban hacer ruido —más que crear música— en diferentes contextos de la batalla. Estos elementos musicales eran tan importantes que incluso se mencionan en el texto de las dos cantigas. Así, mientras que en la

cantiga 187 se dice que el rey de Granada, negándose a combatir contra la Virgen, «*mandou tanger as trombas e fez sa oste mover*» (v. 86), en la 165, también con motivo de la retirada del ejército moro, el sultán manda «*tange-lo tabal*» (v. 66).

Se trata de un tipo de escena muy común en la pintura profana, no sólo en las producciones manuscritas sino también en la pintura mural, fundamentalmente en aquella que se encuentra en los interiores de las casas señoriales. Con este tipo de representaciones se buscaba la exaltación de una familia o de unos individuos en particular, normalmente en relación a sus hazañas y triunfos bélicos. Un ejemplo de esto lo encontramos en las pinturas murales de la Conquista de Mallorca del palacio Aguilar —la antigua casa señorial de la familia Caldes— que se encuentran actualmente en el Museu Nacional d'Art de Catalunya. Son un conjunto de paneles con pinturas murales fechadas entre los años 1285-1290 y, por lo tanto, más o menos cercanas a las *Cantigas de Santa María*, tanto geográficamente como temporalmente. Estas pinturas tienen un sentido narrativo innegable que, junto a la intención de referir a un momento histórico particular, nos confirman el nacimiento de un arte señorial que se basa en la historia y las novelas caballerescas. En este arte señorial la heráldica tiene un papel esencial que sirve para vincular las grandes familias con los más importantes acontecimientos históricos. Además, en este caso se puede decir que se alude al rey Jaime I como un rey mítico y emblemático (Blasco i Bardas, 1993).

En lo que a nuestro estudio concierne, en una de las escenas referentes a la batalla de Portopí —una de las batallas más importantes entre las tropas cristianas de Jaime I y el ejército almohade de Abu-Yahya— se puede reconocer la representación de un ejército musulmán que aparece a caballo, con los añafles y con los estandartes elevados y decorados con unas rodelas que tienen como emblema una estrella de seis puntas, la mano de Fátima o, en ocasiones, una tortuga que alude al paganismo (fig. 3). Sorprendentemente, esta escena presenta evidentes similitudes con los paneles de las dos cantigas anteriormente mencionadas y, por extensión, con los folios relativos a los *Maqamat*. Esta analogía ya fue señalada,

de forma superficial y sin entrar en detalles, por Joan Ainaud de Lasarte en su discurso del año 1969 dedicado a las pinturas de la calle Montcada de Barcelona. En él apuntaba que la escena de batalla de las pinturas barcelonesas que venimos comentando se asemeja a aquellas de los manuscritos árabes orientales —refiriéndose con total seguridad a los *Maqamat*— y a las miniaturas del siglo XIII de Alfonso X el Sabio (Ainaud de Lasarte, 1969: 21-22). Este tipo de ciclos profanos y de temática caballerescas son muy comunes en las casas señoriales barcelonesas y, aunque la intención no es buscar un vínculo directo entre los *Maqamat* o las *Cantigas* y estas pinturas, es obvio que siguen todas ellas un esquema común que muy posiblemente tenga su origen en el libro iluminado, el cual posteriormente pasaría a la pintura monumental. Este es el primer indicio que afirma que no necesariamente los miniaturistas del marial alfonsí tuvieron que tener entre sus manos el manuscrito árabe para realizar una escena que, por el contrario, ciertamente sigue el llamado estilo persa o árabe en la tipología de escena de batalla (Plitz, 2005, p.56)⁹. En el caso de que así fuera, esto podría llevarnos a pensar que los artífices de las pinturas barcelonesas tuvieron que conocer alguna de las dos producciones para realizar una composición que se intuye prácticamente idéntica. Es de gran relevancia mencionar en este punto que la miniatura de nuestro *Maqamat* no ilustra en este caso una batalla, sino que se basa en un ambiente festivo. Concretamente, el fol. 19r alude a la celebración del Eid al-Fitr al final del Ramadán y, por ende, debemos considerarlo dentro de un contexto religioso festivo (O'Kane, 2012: 41-55), a pesar de que se haya utilizado un recurso muy similar para mostrar lo que podríamos denominar de forma genérica una comitiva o desfile.

⁹ A pesar de la falta de manuscritos iluminados persas o árabes de este momento, señala que la guerra es una hazaña importante, cuya violencia es un prerrequisito para la formación del estado, para defender el territorio y para mantener el rango y la jerarquía imperial. En este sentido, distingue en la representación artística el modelo árabe o persa de aquel modelo basado en la tradición helenística, similar al mosaico de la Batalla de Issos. Mientras que en el primero se agrupan y se superponen las figuras creando una sensación de multitud y, en cierta medida, de profundidad mediante la utilización de los contornos de los personajes representados de forma paralela, en el segundo modelo se intenta crear una sensación de volumen y de masa representando las figuras en diferentes perspectivas repartidas por la superficie pictórica.



Fig. 3. Batalla de Portopí (detalle). Pinturas murales de la Conquista de Mallorca, 1285-1290. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2017) Foto: Jordi Calveras.

Entrando en la cuestión de la aparición las trompas en la batalla, se trata de un instrumento muy representado —teniendo en cuenta que se existen variaciones en las tipologías—, cuya frecuencia está habitualmente vinculada a las escenas bélicas. Concretamente, el añafil fue un instrumento de origen persa que fue introducido por los almohades a mediados del siglo XII y, por ello, frecuentemente representado a lo largo del siglo siguiente en la Península. Aun así, la trompa, a nivel general, es un instrumento que no se da necesariamente en un contexto artístico determinado sino que está vinculado a una tradición iconográfica (Gutiérrez Baños, 2005: 361-363). Estos instrumentos aparecen normalmente en pareja y acompañando a otros instrumentos de percusión, haciendo todos ellos referencia a la música militar. No obstante, como se ha señalado con las escenas de nuestro *Maqamat*, no siempre aparecen en dichos contextos bélicos. Esto indica que otros modelos visuales podrían haberse utilizado como fuente compositiva, o que, a pesar de que el origen de estos modelos de escenas los hallemos en pintura árabe, podrían haber sido conocidos por miniaturistas formados en la tradición pictórica oriental que trabajaran en la corte de Alfonso X, sin necesidad de copiar directamente uno de aquellos ejemplares.

De hecho, como hemos visto en el caso de las pinturas barcelonesas, este tipo de escenas, esta vez sí con connotaciones bélicas, las encontramos a menudo en ambientes cortesanos dentro del contexto de la Europa occidental, presentando algunas de ellas unas similitudes visuales bastante sorprendentes que dificultan de nuevo el poder afirmar la supuesta estrecha relación entre las *Cantigas de Santa María* y el ejemplar iluminado por al-Wasiti de los *Maqamat* de al-Hariri. Así, se descubre la representación de los añafiles también en algunas escenas de la pintura mural francesa, como ha destacado el profesor Teréncé Le Deschault de Monredon en un estudio acerca de la pintura decorativa en las casas medievales francesas (Le Deschault de Monredon, 2015: 177-178)¹⁰. Es el caso de las pinturas

¹⁰ Aunque en ocasiones se trate de trompetas y no de añafiles, el contexto en el que aparecen, así como la iconografía y la composición, resultan muy parecidos a las escenas que protagonizan el presente artículo.

de la Torre Palmata en Gaillac de mediados del siglo XIII, las cuales, gracias al estudio de las armas, se han relacionado con las Cruzadas, ya que aparecen las de Ademar de Monteil, las del conde de Toulouse y las de los condes de Comminges. Esto, juntamente con la aparición de un personaje que parece ser un musulmán, indica que el posible escenario de esta batalla sea Oriente y, por consiguiente, que tenga que ver con un contexto cruzado (Napoleone; Guiraud; de Viviés, 2002: 108-112)¹¹. Sin embargo, lejos de representar una batalla o cruzada en concreto, se trataría de una evocación general a la conquista de los lugares santos, un tema que, por otro lado, tiene mucho sentido en un contexto señorial, a causa de la voluntad de exaltación individualista de las clases altas. Lo interesante es que entre estas escenas de lucha vemos, en el muro norte, dos personajes tocando lo que en este caso parece ser una la trompeta, como asimismo encontramos en las pinturas de la Torre Ferrande en Pernes-les-Fontaines, cuyo tema principal es la conquista del reino de Sicilia por Carlos de Anjou en 1268, acabando de este modo con la supremacía de la dinastía de los Staufen en territorio siciliano. Existen, pues, unos puntos en común entre estas escenas, todas ellas relacionadas con unos mismos temas que, además, ponen en relación aquellos territorios que hasta ahora hemos considerado como difusores de unos modelos determinados.

Siguiendo estas conexiones que se dan entre distintas producciones artísticas, las pinturas de la Conquista de Mallorca se han relacionado con la pintura del primer gótico lineal francés, pero a su vez con la escuela pictórica de San Juan de Acre —que no deja de ser un arte resultado de la asimilación de las ideas de la pintura islámica y bizantina, a raíz del establecimiento de los francos en Tierra Santa— dando como resultado un estilo franco-bizantino o ítalo-bizantino (Folda, 1982: 111) (Weiss, 1998). De nuevo, se confirman las analogías compositivas y estilísticas que se dan entre las miniaturas de las *Cantigas* y las pinturas barcelonesas, pri-

¹¹ Se menciona también la conexión de estas pinturas con otras meridionales. En concreto se habla de las pinturas del Palacio Aguilar donde los medallones están basados en el modelo de los sellos y las escenas de guerra son también similares.

mordialmente en aquellos casos en que se tratan temas relacionados con la Reconquista (que puede entenderse como una Cruzada), ya que todas ellas pudieron de alguna manera inspirarse en los modelos de los manuscritos cruzados, los cuales estaban a su vez fuertemente influenciados por la tradición oriental. Se cree que estos modelos llegarían a Occidente antes de la caída del gobierno latino, difundiéndose, así, algunos rasgos del arte bizantino que habían sido asimilados por el arte cruzado. Es por este motivo que, del mismo modo, pueden encontrarse paralelos también en la miniatura francesa (Folda, 1976: 124). En cualquier caso, es muy posible que el origen de estas composiciones estuviera en los libros ilustrados, a partir de los cuales es mucho más sencilla la transmisión de unos modelos que pueden posteriormente ser traducidos a otros formatos artísticos.

El parentesco tanto estilístico como técnico que se ha establecido entre estas escenas y algunos manuscritos realizados en el *scriptorium* del Reino de Jerusalén se ha dado siempre de una forma genérica y sin mostrar ejemplos concretos. Por ello, se han seleccionado en el presente estudio algunos ejemplos de dichos manuscritos iluminados del Reino Cruzado que muestran esta confluencia de estilos resultado del contacto entre la tradición oriental y la occidental. Es por este motivo que, lejos de considerarlo un arte colonial, debemos pensarlo como estilo en sí mismo. La *Biblia de l'Arsenal* (París, Bibliotheque de l'Arsenal, Ms. 5211) —que fue realizada entre los años 1250-1254, posiblemente para San Luis y en relación a su viaje a Tierra Santa— se considera un ejemplo de las interrelaciones entre el arte occidental y el arte bizantino dentro del contexto del oriente latino y, a su vez, muestra la importancia de Acre como centro cultural a partir de la presencia cruzada. Por un lado, se ha puesto en relación con los manuscritos franceses, entre otros aspectos, por las iniciales decoradas —de carácter aristocrático— que conectan esta obra con los patrones reales artísticos franceses. Además, encontramos algunos frontispicios de la *Biblia de l'Arsenal* que ocupan un folio completo y están formados por diferentes escenas que se sitúan entre cuatro y doce paneles con distintas formas (prin-

cialmente rectángulos) que conforman ciclos continuos. Esta disposición de las miniaturas es el primer aspecto que nos recuerda a las *Cantigas de Santa María*, cuyas historias se disponen en un total de seis y, en ocasiones, de doce paneles. De la misma manera, se ha comparado con un salterio inglés que actualmente se encuentra en la Staatsbibliothek de Múnich (Clm. 835) cuyas escenas aparecen también enmarcadas en rectángulos, una disposición que proviene propiamente de la iluminación occidental (Buchtal, 1986: 54-55). Por otro lado, la *Biblia de l'Arsenal* se ha asociado a algunos manuscritos de origen bizantino, tanto por los motivos iconográficos, como por algunas de las escenas o ciclos de escenas que presenta. Aún así, la dificultad recae en determinar si estas similitudes se han copiado directamente de modelos bizantinos o, por el contrario, de miniaturas occidentales que se inspiraron en modelos orientales (Buchtal, 1986: 54-68).

Por el tema que nos ocupa, nos interesa ver cómo algunas de las miniaturas en las que se representan ejércitos tienen también una cierta relación con las escenas bélicas del marial alfonsí. Por ejemplo, en el primer panel del frontispicio del libro de Judith (fol. 252r), en el que se muestra un total de seis paneles enmarcados relativos al triunfo de Judith. En dicho panel se representa un ejército a caballo con los personajes superpuestos armados con lanzas y presididos por los estandartes, formando una composición similar a las escenas de los manuscritos árabe y castellano que hemos venido comparando hasta el momento (fig. 4). En otros dos frontispicios que corresponden al fol. 69v y al 81r, relativos al libro de Josué y al libro de los Jueces respectivamente, nos encontramos con unos personajes superpuestos y de perfil que tocan cuatro trompetas. Hugo Buchtal incide en la dependencia de los modelos bizantinos, tanto en el caso del ciclo de Josué —especialmente en el panel mencionado que hace referencia a la caída de Jericó— como en el caso del libro de los Jueces, que compara no sólo con modelos bizantinos sino también con la iluminación de las Biblias Moralizadas (Buchtal, 1986: 60). Estos modelos difieren bastante a nivel estilístico de las miniaturas de las *Cantigas*, aunque sí pueden vincularse a nivel compositivo, de igual forma basándonos



Fig. 4. Frontispicio del libro de Judith (detalle), fol. 252r. Biblia de l'Arsenal, 1250-1254, Paris, Bibliotheque de l'Arsenal, Ms. 521r). Fuente: Gallica.bnf.fr

en criterios similares a los utilizados para establecer la conexión con los manuscritos de origen árabe.

Con el objetivo de demostrar que estas escenas pueden encontrarse en distintos contextos artísticos y que, por lo tanto, las *Cantigas* deben comprenderse también dentro de un ambiente cultural europeo, creo conveniente referir a la influencia francesa en nuestro marial, de nuevo en lo relativo a la temática militar. Se han mencionado las afinidades estilísticas existentes entre el cancionero alfonsí y la llamada Biblia Morgan o Biblia del Sah Ḥabbās (Nueva York, Pierpont Morgan Library, Ms M. 638), un manuscrito de origen cortesano realizado a mediados del siglo XIII y asociado al rey Luis IX de Francia que, aunque basado en el Antiguo Testamento, presenta las escenas como si de eventos contemporáneos se tratase (Kosmer; Powers, 1990: 46-71)¹². Son un conjunto de escenas a página entera que se caracterizan por ser narrativas y dinámicas, con una meticulosa representación de la batalla y de las armas y que están enmarcadas por elementos arquitectónicos. No obstante, a diferencia de los paneles de las *Cantigas*, en la Biblia Morgan la experimentación espacial se lleva al extremo cuando algunos elementos a menudo sobrepasan el límite del marco, como ocurre por ejemplo en el folio 23v, mostrando así la fuerza de las figuras y del propio espacio. En definitiva, aunque puedan darse puntos en común con las producciones manuscritas realizadas en Francia, como centro de la iluminación gótica, en general, por las proporciones y la solidez de las figuras, podemos afirmar que las *Cantigas* de Alfonso X se alejan de estos modelos y se acercan, en cambio, a aquellos de los manuscritos italianos del siglo XIII.

OTRAS SIMILITUDES

Cerrando el debate acerca de las escenas bélicas, otro de los argumentos utilizados para vincular los *Maqamat* de al-Hariri y las *Cantigas* de Alfonso X ha sido

¹² En el siglo XVII la Biblia llegó a manos del Sah Ḥabbās I el Grande, motivo por el que hallamos una serie de inscripciones en persa que sirvieron para aclarar o traducir algunas partes del manuscrito.

la dimensión oral que se da tanto dentro como fuera de ambos códices; es decir, tanto en algunas de las escenas de las miniaturas como en el entorno en el que serían utilizados los códices. En el caso de los *Maqamat*, se cree que numerosos miembros de la élite urbana árabe se reuniría en sesiones durante las que el texto sería leído en voz alta, utilizando el propio manuscrito como soporte y acompañamiento. Por esto, según Alain George, estamos ante un tipo de producción cuya finalidad es la de ser compartida ante una audiencia, de manera que la oralidad y la escritura se convierten en dos elementos indisociables y complementarios, siempre teniendo en cuenta la predilección por la oralidad existente en el mundo árabe (George, 2012: 11-13).

En los *Maqamat* la importancia recae en los juegos de palabras que se producen cuando el narrador al-Harith explica las peripecias del protagonista Abu Zayd, creándose así un doble paralelismo entre el pícaro protagonista que realiza discursos engañosos ante las clases altas, el narrador de estas historias dentro de la narración del manuscrito y la realidad misma que tiene lugar fuera de los límites de éste. De hecho, algunos de los personajes se identifican con figuras reales de la sociedad islámica, como por ejemplo el *qass*, que es el narrador público; el *haki*, un actor o imitador, y el *mukkaddi*, el pícaro elocuente y engañoso (George, 2012: 11-13). Es debido, pues, a la complejidad de la narración y del texto —donde se explican numerosas historias en las que aparecen diversos personajes y distintas audiencias— y a la dificultad de trasladar estos valores abstractos a imágenes, que se opta en muchas de las escenas de las miniaturas del manuscrito árabe por representar el narrador ante su audiencia (fig. 5). Para Grabar, el hecho de presentar la escritura del manuscrito en un gran tamaño y calidad, juntamente con la claridad visual de las imágenes que ocupan gran parte de la página, es una prueba de cómo estos objetos eran usados para la exhibición ante aquellos que participaban de estas asambleas literarias (George, 2012: 19).

Esta misma dimensión realizativa es la que se ha atribuido a las *Cantigas de Santa María*. Se sabe que muy posiblemente las *Cantigas* fueron cantadas dentro de un contexto cortesano y para un número reducido de



Fig. 5: al-Harith ante la audiencia, fol. 131r. Maqamat de al-Hariri iluminado por al-Wasiti, 1236-1237, París, BNF, ms. árabe 5847. Fuente: Gallica.bnf.fr



Fig. 6: Cantiga 110, fol. 157v. CSM, h. 1280, El Escorial, RBME, ms. T-I-1.

personas y que tenían, además, una función propagandística¹³. Se trata de una cuestión que ha sido retomada en los últimos estudios de Francisco Prado-Vilar acerca del marial (Prado-Vilar, 2011), que se basan sobre todo en la cantiga 110 (fig. 6), cantiga de *loor* que expresa los límites del lenguaje humano para alabar las virtudes de María por ser éstas intemporales y eternas. En esta cantiga destaca mucho más que en otras el papel de mediador o predicador del rey Sabio, puesto que aparece en todos los paneles de la izquierda presentando a su audiencia cada una de las escenas de los paneles de la derecha, que ilustran las limitaciones del hombre y de todo aquello terrenal a la hora de querer alabar a la Virgen. De este modo y a sabiendas de que, como se ha señalado, muchas de estas cantigas estaban pensadas para ser cantadas ante una audiencia, puede pensarse que las imágenes tenían una función de guion, siendo utilizadas de forma similar a como se hacía en algunas formas populares de entretenimiento. En la cantiga 110, al parecer, hay diversas cuestiones que beben de la tradición árabe, como por ejemplo el tema principal en sí mismo: la insuficiencia del lenguaje, que aparece también en la sura 18 del Corán, donde se utiliza la misma metáfora del mar como tinta que vemos en la cantiga 110 (Prado-Vilar, 2011: 491). En esta cantiga se habla de un escriba que pinta el cielo estrellado como si fuese un pergamino eterno gracias a un infinito mar de tinta. Una excelente metáfora que se traduce en una hermosa representación que tiene lugar en el último panel de la miniatura en el que, de hecho, el escriba por sus vestimentas y por el trono dorado en el que está sentado denota un estilo que puede considerarse oriental. En suma, Francisco Prado-Vilar, por lo expuesto anteriormente, afirma que los *Maqamat* ejercen sobre las *Cantigas* una influencia a nivel literario, aunque las similitudes no se dan sólo a nivel literario sino también compositivo, ya que el ejemplar de los *Maqamat* iluminado por al-Wasiti presenta obvias si-

militudes con estas escenas de «escucha» que aparecen en las *Cantigas de Santa María* (Prado-Vilar, 2011: 493).

De acuerdo con lo expuesto hasta el momento, creo innegables las coincidencias existentes entre ambas obras, en cuanto a lo que a su uso ante una audiencia cortesana o burguesa se refiere. Igualmente se asemejan en la manera en la que se utilizan las miniaturas para este propósito y en cómo la iluminación se convierte en reflejo de lo que ocurría simultáneamente fuera del manuscrito. En cambio, y a pesar de la clara coincidencia formal y compositiva que se da en los dos códices, no necesariamente tuvieron que ser los *Maqamat* el modelo a seguir del marial alfonsí, dado que estamos tratando una serie de cuestiones que son intrínsecas en la cultura trovadoresca a la que pertenecía el rey Sabio. Se ha mencionado la supremacía de la oralidad en la cultura islámica como un rasgo distintivo que se hace presente en los *Maqamat* y que sería un supuesto modelo para las *Cantigas*. No obstante, la cultura de la Edad Media es principalmente oral y muchas de las obras escritas tenían como finalidad ser leídas en público, por lo que es un error pensar que la cultura oral y la escrita se oponen, ya que, por el contrario, se complementan (Frenk Alatorre, 1997: 8-11). Es por esto que en numerosas cantigas se utilizan verbos como «*dizer*» o «*contar*» y expresiones como «*segund'oi*», «*com' oi contar*» o «*como per oir sei*». Por otra parte, a nivel compositivo se aprecian semejanzas con otros manuscritos en los que la predicación, la oralidad o la asamblea tienen un papel predominante.

Veamos un pequeño ejemplo que se da en una escena similar en el *Lapidario*, un códice dedicado al conocimiento de las piedras a través de la astronomía que fue realizado durante el reinado de Alfonso X. Se trata de una obra de un importante valor científico que el rey castellano manda a traducir de un ejemplar árabe que, basado en la ciencia clásica y, en particular, en un texto de Aristóteles, será posteriormente transformado y adaptado al pensamiento cristiano. En cuanto a las miniaturas, nos interesan las dos que aparecen en el prólogo a modo de retrato de autor (fig. 7). Una de ellas, la más pequeña, representa a Alfonso X recibiendo el libro de los traductores, mientras que la de mayor

¹³ En un reciente artículo de Elvira Fidalgo se retoma la cuestión del tipo de público que podría haber sido receptor de las *Cantigas*, concluyendo que, a pesar de haberse producido una difusión real del manuscrito alfonsí incluso después de la muerte del rey Sabio, ésta no sería tan extensa como el monarca habría deseado (Fidalgo, 2017: 141-158)



Fig. 7: Prólogo del *Lapidario*, fol. iv (detalle de la miniatura). Ms. h.I.15, RBME.

tamaño muestra al filósofo Aristóteles compartiendo sus enseñanzas ante una audiencia de sabios. Bajo unas arquerías góticas se sitúa el filósofo entronizado con un libro en una mano y con la otra lleva a cabo un gesto con el que se indica el adoctrinamiento de los presentes, quienes, por otro lado, escuchan atentos con una mano en la cara señalando el acto reflexivo. A pesar de su mal estado de conservación, se puede observar cómo se trata de una escena que compositivamente se asemeja mucho a aquellas en las que el rey Sabio explica un milagro a su audiencia cortesana. A nivel estilístico se trata de una composición que difiere absolutamente de los otros dos modelos comentados, ya que, en el caso del *Lapidario*, toda la escena se sitúa en un fondo azulado y bajo una estructura arquitectónica de estilo gótico que contrasta con el predominio del color del pergamino en las miniaturas de las *Cantigas* y de los *Maqamat*.

Existen numerosos ejemplos visuales susceptibles de ser utilizados —ya sean cercanos a las *Cantigas* como el caso del *Lapidario* o completamente ajenos— para entender la importancia de la oralidad y de la asamblea en la cultura medieval, cuya representación conlleva a unas soluciones artísticas comunes. Además, este recurso pictórico utilizado para representar la predicación o el discurso oral es un hecho que encontramos también en el mundo de la pintura figurativa árabe, más allá de los *Maqamat* de al-Hariri y sus versiones iluminadas. De hecho, Oleg Grabar señala las semejanzas iconográficas entre el pícaro Abu Zayd rodeado de personas con la imagería cristiana de Job como orador que se dirige a un grupo de oyentes (Grabar, 2006: 110). En el caso de los manuscritos árabes o islámicos las similitudes con las *Cantigas* se extienden también al ámbito estilístico. En este sentido, destacan aquellas obras de carácter científico y filosófico basadas en las enseñanzas o biografías de filósofos de la antigua Grecia, donde la representación del pensador en cuestión ante sus discípulos es una fórmula iconográfica frecuente¹⁴. Son un ejemplo las miniaturas del *Muchtar al-hikam wa-*

mahasin al-kalim (*Compendio de máximas y aforismos*) (Estambul, Topkapi Sarayi, Ms. Ahmed III 3206), una obra de al-Mubaschschir ibn Fatik (siglo XI) inspirada en escritos sapienciales griegos¹⁵. Esta edición del manuscrito —ubicada actualmente en el Palacio Topkapi de Estambul— fue realizada a principios del siglo XIII, posiblemente en Siria. En sus folios aparecen representados los filósofos Sócrates, Aristóteles o Pitágoras, entre otros, de una forma que recuerda mucho a la representación de Alfonso X en las miniaturas de nuestro marial. Por todo esto, se puede afirmar con seguridad que esta manera de representar una predicación o un discurso oral no es exclusiva en los *Maqamat* o en las *Cantigas*, ni tampoco es una excepción del arte profano, sino que se expande incluso al arte figurativo religioso, cuyas fórmulas iconográficas las encontramos tanto en el arte islámico como en la iconografía cristiana.

Como se ha mencionado en el inicio de este artículo, de la conservación del manuscrito iluminado hispano-árabe titulado *Hadith Bayad wa Riyad* (Roma, Biblioteca Vaticana, Ms. ar. 368) puede deducirse la existencia de una escuela de miniaturistas en el mundo hispano-musulmán descendiente de la escuela de Bagdad. Dicha escuela se caracteriza principalmente por los fondos blancos sin pintar y, en general y en relación con lo anterior, porque las figuras normalmente se sitúan sobre la línea de suelo, dando como resultado una ausencia de perspectiva característica de estas escenas. Sin embargo, Monneret de Villard, ya en los años cuarenta del siglo pasado, da cuenta de la existencia de algunos elementos que lo alejan de estas producciones, todos ellos centrados en la arquitectura y en la tipología de edificios que se representan: galerías porticadas, techos cubiertos de azulejos y otros elementos que califica de andalusíes y que conectan, en cierto modo, con el arte mudéjar (Monneret de Villard, 1941: 216) (D'Otonne, 2010: 55-70)¹⁶. De esta manera,

¹⁵ Existe una importante traducción al castellano titulada Bocados de Oro. Se cree que la primera traducción se podría haber realizado en la Castilla de Alfonso X, a través de la Escuela de Traductores de Toledo.

¹⁶ D'Otonne presenta un completo estado de la cuestión de estas propuestas juntamente con las distintas teorías acerca de la datación y el lugar de realización. Con respecto a este tema, menciona que son elementos orientales la ambientación y el tipo de soporte de papel que se utiliza, mientras que la

¹⁴ Como ya sabemos, se trata de fórmulas iconográficas que utilizan una serie de recursos ya establecidos y bien conocidos y arraigados en la época, como por ejemplo el hecho de indicar el acto de pensar representando a un personaje que apoya su cabeza en una mano.



Fig. 8: Cantiga 120, fol. 170v (detalle del primer panel). CSM, h. 1280, El Escorial, RBME, ms. T-I-I.

nos encontramos con una aportación local que se aleja del posible modelo foráneo, que sería la miniatura selyúcida de Mesopotamia. Así, al estar presentes estas nuevas aportaciones relativas al contexto local del miniaturista, el códice no puede considerarse una copia total de un manuscrito ya existente de la zona oriental del Mediterráneo. En este sentido, Monneret de Villard propone que el miniaturista pudiera tener delante un manuscrito iluminado proveniente de Mesopotamia y que lo reprodujera modificando algunos aspectos o que, por el contrario, estos elementos extranjeros que se observan llegaran por alguna otra vía y se incorporaran al repertorio visual andalusí (Monneret de Villard, 1941: 217).

Las *Cantigas de Santa María* también se han emparentado con el manuscrito andalusí, básicamente en relación a las arquitecturas que se representan en sus miniaturas. Se ha explicado que esta conexión pudiera ser una cuestión puramente de observación del ambiente musulmán que se daba en los territorios peninsulares. Paralelamente, se ha propuesto que pudiera tratarse de una tradición libraria anterior que sería conocida por los miniaturistas del *scriptorium* alfonsí y que, posteriormente, éstos aplicarían las fórmulas aprendidas a las obras del rey Sabio (García Cuadrado, 1993: 56). Creo, sin embargo, que las dos opciones pueden complementarse sin necesidad de descartar una de ellas. Es decir, es posible que tanto los artífices de las *Cantigas* como los del manuscrito andalusí que nos ocupa se inspiraran en el paisaje visual que les rodeaba, del mismo modo que, a pesar de conservar solamente dicho ejemplar, existiera una tradición libraria que influenciara en las producciones cristianas. Sea como fuere, el descubrir elementos de tradición artística oriental, especialmente arquitectónicos, en manuscritos cristianos es algo que ya encontramos, por ejemplo, en los Beatos, que en este caso, además, se consideran de tradición mozárabe.

En cuanto al contenido, se trata de una historia de amor entre Bayad, el hijo de un comerciante de Da-

masco, y la esclava del chambelán llamada Riyad, a la que conoce en un viaje que realiza con su padre al al-Ándalus. Enamorado de la joven, Bayad se cita con ella con la ayuda de una vieja alcahueta —que en la literatura árabe recibe el nombre de *‘ajuz* y que en este caso será también la hija del chambelán— para recitarle versos. Se trata de un tema que no se encuentra en otros manuscritos iluminados árabes de los siglos XII y XIII; es decir, estaban presentes en la literatura pero no en la cultura visual. Por este motivo, la profesora Cynthia Robinson ha considerado que la compleja relación entre las imágenes puede deberse a la falta de una tradición visual, que habría llevado a la necesidad de crear unas miniaturas que se adecuaran a este tipo de textos (Robinson, 2007: 103-115). Por otro lado, el al-Ándalus se considera un lugar favorable para el desarrollo de los temas amorosos, especialmente por el tipo de ambiente, donde el predominio de los jardines floridos y la importancia del agua son factores que se creen propicios para la contemplación de la belleza. Así pues, estas imágenes relacionadas con el amor cortés pueden ser de algún modo familiares, ya que aquellas escenas en las que nos encontramos a Bayad recitando y cantando a su amada con el laúd ante un grupo de cortesanas nos recuerdan a las imágenes trovadorescas del rey Sabio, en concreto a aquella del primer panel de la cantiga 120 (fig. 8), en la que aparecen un grupo de músicos y personajes danzando. Sin embargo, en este panel, Alfonso X se presenta como un mediador entre los músicos y la Virgen, pero distinguido de ellos por su labor intelectual como compositor de las alabanzas hacia Santa María. De hecho, el rey se define en el prólogo del marial como un trovador de la Virgen, defendiendo el papel del trovador mediante las siguientes palabras:

«*Porque trobar é cousa en que jaz / entendimento, por én, quen o faz / ao d’ aver, e de razon assaz, / per que entenda e sabia dizer / o que entend’ e de dizer lle praz, / ca ben trobar assi s’ á de fazer.*» (vv. 1-6).

La miniatura de la cantiga 120 se sitúa a medio camino entre una imagen terrenal y una imagen celestial, en

escritura a mano y otros detalles de la iluminación se consideran occidentales. Defiende que el manuscrito podría haber salido rápidamente del ámbito árabe porque en uno de los folios puede apreciarse un añadido escrito en latín que data del siglo XIV.



Fig. 9: Cantiga 100, fol. 145r (detalle del sexto panel). CSM, h. 1280, El Escorial, RBME, ms. T-I-1.

cuanto a que la presencia de la Virgen es en este caso «física» y no se da a través de una imagen, como sucede en otras cantigas que narran los milagros de la Virgen a través de sus imágenes. De esta manera se expresa un contacto íntimo entre Alfonso X y María —en algunas miniaturas llega incluso a coger su manto— que se avanza a las novedades que se piensan introducidas de

forma pionera por Jan van Eyck en la obra la *Virgen del canciller Rolin*, en el que ambos personajes colocados a una misma altura adquieren igual importancia visual.

En la cantiga 100 (fig. 9) nos encontramos, en cambio, con una imagen totalmente celestial, una escena del Paraíso que presenta un estilo híbrido en términos pictóricos y que se ha relacionado, en cuanto al modelo

compositivo, nuevamente con los *Maqamat*, en este caso con el folio 68r del ms. 1200 de la British Library (Prado-Vilar, 2011: 498). Es cierto que el Paraíso cristiano estuvo en muchos aspectos inspirado en el Paraíso imaginado por el Islam, a pesar de que la preferencia por lo simbólico y lo metafórico en el mundo islámico hace que nos encontremos más frecuentemente con evocaciones conceptuales al Paraíso en la arquitectura que con representaciones literales y figurativas del mismo. Es por este motivo que no creo necesario que las *Cantigas de Santa María* tomaran como modelo los *Maqamat* o el *Hadith Bayad wa Riyad* para representar el Paraíso y menos aún para las escenas cortesanas o «de jardín», dado que incluso en el caso del manuscrito andalusí podría tratarse de una influencia que se diera a la inversa, por la fuerte presencia en la Península de la cultura cortesana europea. En el caso del *Hadith Bayad wa Riyad* se debe tener en cuenta que se trata de una obra que, como el cancionero alfonsí, puede considerarse una obra híbrida, en cuanto a que, al ser hispanomusulmana, combina distintas tradiciones, tanto en la forma como en el contenido. Por lo tanto, los temas trovadorescos que encontramos en ambas producciones se deben a que participan de un ambiente impregnado por la cultura trovadoresca europea relativa al amor cortés, donde los llamados jardines de amor tienen un papel destacado. Todo esto sin olvidar la importancia que tiene el jardín en el mundo árabe, en ambos casos tanto en lo profano como en lo sagrado.

Finalmente, una de las escenas más complejas, en cuanto a la cuestión de recepción de modelos, es la del parto de la mujer judía en la cantiga 89, que tras pedir ayuda a la Virgen por no poder dar a luz, ésta salva su vida y la de su hijo, abrazando posteriormente la familia la religión cristiana. Joaquín Yarza da cuenta del parecido entre esta cantiga y el fol. 122v del *Maqamat* árabe 5847 de la BNF, afirmando que esta similitud es indicadora de que de algún modo se copió el manuscrito de Bagdad, al ser la del parto una iconografía infrecuente (Yarza Luaces, 1987-1988: 193-194). En ambas escenas nos encontramos a la parturienta agachada ayudada por dos comadronas que la sujetan a ambos lados en una estancia que aparenta ser un espacio doméstico abierto tras unos

cortinajes. El tema del parto en términos científicos es algo frecuente en la literatura médica bajomedieval y se dan aspectos en común entre las comunidades cristiana, musulmana y judía. En el caso de la cantiga que nos ocupa, se ha considerado que pueda tratarse de un parto sentada —poco habitual en las fuentes cristianas y, por el contrario, abundante en las fuentes judías y árabes— o de un parto de cuclillas (González Hernando, 2013: 98-99). Así pues, para estas escenas tan específicas y que representan en este caso un parto de una manera tan particular —en otras cantigas apreciamos también un parto bajo el agua y un parto de rodillas en el que la mujer se sujeta a unas cuerdas— es evidente que existe una base científica posiblemente tomada del mundo hebreo y árabe, por lo que su semejanza con la miniatura del ejemplar de al-Wasiti puede deberse bien a que se ha copiado dicha imagen, como propone Yarza, o bien a que a partir de un texto común y de imágenes similares ya existentes se haya llegado a una solución artística que hoy nos lleva a comparar nuestro marial con la ilustración del manuscrito árabe.

CONCLUSIONES

Las *Cantigas de Santa María* se han puesto en relación con los manuscritos árabes por las semejanzas compositivas, el contraste entre las figuras y el fondo blanco del pergamino, la concepción del espacio y el tratamiento del paisaje. Sin tener la intención infravalorar la influencia islámica en el marial alfonsí, así como tampoco de negar el evidente parecido que existe entre ambos códices, creo que algunas de las cuestiones que se han utilizado para vincularlos se basan en comparar una serie de formulas compositivas e iconográficas que encontramos del mismo modo en los manuscritos sicilianos, así como en aquellos creados en el *scriptorium* de San Juan de Acre, posiblemente porque todos ellos beben de este foco común que es el arte árabe, también conectado con el arte bizantino, que es a su vez heredero de la tradición clásica.

Si por algo se caracterizan los manuscritos de estos tres puntos tan activos —la corte de Alfonso X, la corte

de los Staufen y el Reino Latino de Jerusalén— es por que combinan diferentes tradiciones artísticas, adaptando algunas fuentes foráneas y mezclándolas con los propios recursos visuales, dando como resultado unas fusiones de las cuales resulta muy complejo encontrar referentes concretos. Sin embargo, de acuerdo con las propuestas de Leopoldo Torres Balbás en los años cincuenta del siglo pasado, la influencia de lo árabe en la miniatura del momento no tiene que ser necesariamente una inspiración de unos códices en particular, sino que a menudo puede deberse a una convivencia entre el arte hispano-musulmán; algo que se hace evidente sobre todo en el paisaje arquitectónico castellano, aunque también en la formación artísticas de algunos

miniaturistas (Torres Balbás, 1950: 258-271).

Es por esto que la miniatura alfonsí se ha considerado un documento «arqueológico» que permite conocer la sociedad del momento, gracias a esta voluntad observadora que lleva a representar las escenas de una forma minuciosa. Finalmente, considero que algunas de las relaciones que se han establecido entre las miniaturas del marial alfonsí y los manuscritos árabes iluminados, especialmente aquellas que tienen que ver con la composición de algunas escenas, casi todas relativas a los *Maqamat*, son insuficientes y, como se ha afirmado al inicio de estas líneas y se ha querido demostrar a lo largo del presente estudio, las encontramos en otras producciones del momento y en contextos diversos.

BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD DE LASARTE, Joan (1969): *Pintures del segle XIII al carrer de Montcada de Barcelona discurs llegit el dia 18 de maig de 1969 en l'acte de recepció pública del Dr. Joan Ainaud de Lasarte a la Reial Acadèmia de Bones Lletres* de Barcelona i contestació de l'acadèmic numerari Agustí Duran i Sanpere, Barcelona, Reial Acadèmia de Bones Lletres.
- AITA, Nella (1921): «O códice florentino de cantigas de Alfonso, o Sábio», *Revista de Língua Portuguesa*, 13, pp. 187-200.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José (1969): *Historia crítica de la literatura española*, vol. III, Madrid, Gredos. (<http://www.cervantesvirtual.com/obra/historia-critica-de-la-literatura-espanola-tomo-iii--o/>)
- BLASCO I BARDAS, Anna Maria (1993): *Les Pintures murals del Palau Reial Major de Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.
- BUCHTAL, Hugo (1986): *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Londres, Pindar Press.
- CASADO ALONSO, Hilario (1995): *Castilla y Europa. Comercio y mercaderes en los siglos XIV, XV y XVI*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos.
- CHICO PICAZA, María Victoria (2008): «La arquitectura desde la miniatura, una aproximación desde la Baja Edad Media castellana», *Anales de historia del arte*, nº Extra 1, pp. 57-71.
- CHICO PICAZA, María Victoria (2009): «El estilo pictórico del scriptorium alfonsí», en Bango Torviso, Isidro (ed.), *Alfonso X el Sabio. Catálogo de la exposición celebrada en Murcia (27 de octubre 2009/ 31 de Enero de 2010)*, Murcia, Comunidad Autónoma Región de Murcia; Ayuntamiento de Murcia; Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 246- 255.
- CONSTABLE, Olivia (1996): *Trade and Traders in muslim Spain: The commercial realignment of the Iberian peninsula, 900-1500*, Cambridge, Cambridge University Press.
- CORTÉS ARRESE, Miguel (1998): «Acercas de la llegada a España de algunas obras bizantinas» en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI Congreso del CEHA*, Valencia, Generalitat Valenciana, pp. 14-18.
- CORTI, Francisco (1996): «Iconos dentro de las miniaturas de las Cantigas de Santa María» en BÉRCEZ, J; GÓMEZ FERRER, M; SERRA, A (eds) *El Mediterráneo y el arte español: actas del XI congreso del CEHA*, Valencia, Generalitat Valenciana. Direcció General del Patrimoni, pp. 8-13.
- CORTI, Francisco (1999): «La guerra en Andalucía: Aproximación a la retórica visual de las 'Cantigas de Santa María'», en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana; MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús (coord.), *El Scriptorium alfonsí: de los libros de astrología a las 'Cantigas de Santa María'*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 301-326.
- D'OTONNE, Arianna (2010): «Il manoscritto Vaticano arabo 368, *Ḥadīṭ Bayād wa Riyād*. Il codice, il testo, le immagini», *Revista di Storia della Miniatura*, 14, pp. 55-70. (https://www.academia.edu/430197/Il_manoscritto_Vaticano_arabo_368_Hadith_Bayad_wa_Riyad._Il_codice_il_testo_le_immagini)
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1973): «Filiación estilística de la miniatura alfonsina», en *Actas del 23º Congreso Internacional de Historia del Arte*, Granada, Universidad de Granada, pp. 345-358.
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (2007): *Astrología y arte en el lapidario de Alfonso X el Sabio*, Madrid, Real Academia Alfonso X el Sabio.
- DURRIEU, Paul (1893): «Manuscripts d'Espagne remarquables principalement par leurs peintures et par la beauté de leur exécution», *Bibliothèque de l'école des chartes*, 54, 1, pp. 251-326. (www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1893_num_54_1_447738)
- ESTEPA DÍEZ, Carlos (1997): «Alfonso X en la Europa del siglo XIII», en RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel (coord.), *Alfonso X: aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, Murcia, Región de Murcia, pp. 11-30.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2009): «El scriptorium de Alfonso X El Sabio», en Bango Torviso, Isidro (ed.), *Alfonso X el Sabio. Catálogo de la exposición celebrada en Murcia (27 de octubre 2009/ 31 de Enero de 2010)*, Murcia, Comunidad Autónoma Región de Murcia; Ayuntamiento de Murcia; Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 208-215.
- FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (2011): «Este livro, com' achei, fez á onr' e á loor da virgen Santa María'. El proyecto de las Cantigas de Santa María en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones», en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (coord.), *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms. T-I-I, RBME*, Vol. II, Madrid, Testimonio Editorial – Patrimonio Nacional, pp. 43-78.
- FIDALGO, Elvira (2017): «El público de las «Cantigas de Santa María»». Algunas hipótesis acerca de su difusión», en AVEÑOZA, G; SIMÓ, M; SORIANO ROBLES, L (eds.), *Estudis sobre pragmàtica de la literatura medieval*, Valencia, Universitat de València, pp. 141-158.
- FOLDA, Jaroslav (1976): *Crusader Manuscript Illuminatio at Saint-Jean d'Acre, 1275-1291*, New Jersey, Princeton University.
- FOLDA, Jaroslav (1982): «Crusader Painting in the 13th Century: The State of the Question», en Belting, Hans. (ed.), *Atti del XXI Congresso Internazionale di Storia dell'Arte. Vol II: Il medio oriente e l'occidente nell'arte del XIII secolo*, Bologna, CLUEB, pp. 103-115.
- FRENK ALATORRE, Margit (1997): *Entre la voz y el silencio*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- GARCÍA CUADRADO, Amparo (1993): *Las Cantigas: el códice de Florencia*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GEORGE, Alain (2011): «The illustrations of the Maqamat and the shadow play», *Muqarnas*, 28, pp. 1-42. (<https://archnet.org/system/publications/contents/10016/original/DTP102401.pdf?1419277446>)
- GEORGE, Alain (2012): «Orality, writing and the image in the Maqamat: Arabic illustrated books in context», *Art history: journal of the Association of Art Historians*, 35, 1, pp. 10-37.
- GONZÁLEZ HERNANDO, Irene (2013): «Posturas y técnicas de parto en las imágenes del Occidente medieval del año 1200 al 1500», en VILLANUEVA MORTE, Concepción; REINALDOS MIÑARRO, DIEGO A.; MAÍZ CHACÓN, Jorge; CALDERÓN MEDINA, Inés (ed.), *Nuevas investigaciones de jóvenes medievalistas*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 93-108.
- GUERRERO LOVILLO, José (1949): *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- GRABAR, Oleg (2006): *Islamic visual culture, 1100-1800*, Burlington, Ashgate Variorum; Aldershot.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando (2005): *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- KELLER, John E. (1984): *Iconography in medieval spanish literature*, Lexington, University of Kentucky.
- KOSMER, Ellen; POWERS, James F. (1990): «Manuscript illustration: The Cantigas in their contemporary art context», en Burns, Robert I. (ed.), *Emperor of culture: Alfonso X the Learned of Castile and his thirteenth-century Renaissance*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 46-71.
- LE DESCHAULT DE MONREDON, Terence (2015): *Le décor peint de la maison médiévale. Orner pour signifier en France avant 1350*, Paris, Picard.

- LOWDEN, John (2000): *The making of the Bibles Moraliseés* (vol. I), Pennsylvania, Pennsylvania State University Press; University Park.
- Marqués de Valmar (1889): *Cantigas de Santa María*, Madrid, Real Academia Española, Establecimiento tipográfico de don Luis Aguado.
- MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro (1962): «Relaciones de Alfonso X de Castilla con el sultán mameluco Baybars y sus sucesores», *Al-Andalus: revista de las Escuelas de Estudios Árabes de Madrid y Granada*, 27, 2, pp. 347-376.
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1962): «Los manuscritos de las *Cantigas*. Cómo se elaboró la miniatura alfonsí», *Boletín de la Real Academia de la historia*, 150, pp. 25-51. (<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/los-manuscritos-de-las-cantigas-como-se-elaboro-la-miniatura-alfonsi/>.)
- MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1986): *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, Real Academia de la Historia.
- MONNERET DE VILLARD, Ugo. (1941): «Un codice arabo-spagnolo con miniature», *Bibliopolis*, XLIII, pp. 209-223.
- MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús (1989): «Italia y los italianos en las CSM», en *Il Duecento: actas del IV Congreso Nacional de Italianismas: Santiago de Compostela, 24-26 de Marzo de 1988*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 489-493.
- NAPOLEONE, Anne Laure; GUIRAUD, Catherine; DE VIVIÉS, Bertrand (2002): «L'hôtel de la famille de Gaillac ou «Tour de Palmata» (Gaillac, Tarn)», *Bulletin Monumental*, 160, 1, pp. 97-119. (http://www.persee.fr/doc/bulmo_0007-473x_2002_num_160_1_1096)
- NEMAH, H. (1974): «Andalusian *Maqamat*», *Journal of Arabic Literature*, 5, pp. 83-92.
- O'KANE, Bernard (2012): «Text and Paintings in the al-Wasiti *Maqamat*», *Ars Orientalis*, pp. 41-55. (https://www.academia.edu/4651258/Text_and_Paintings_in_the_al-Wasiti_Maqamat)
- PLITZ, Elisabeth (2005): *Byzantium in the mirror: the message of Skylitzes matritensis and Hagia Sophia in Constantinople*, Oxford, Achaeopress.
- PRADO-VILAR, Francisco (2005): «The Gothic anamorphic gaze: regarding the worth of others», en ROBINSON, Cynthia; ROUHI, Leyla (eds.), *Under the influence: questioning the comparative in medieval Castile*, Leiden, Brill, pp. 67-100. (<http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12236.pdf>)
- PRADO-VILAR, Francisco (2009): «Arte y diplomacia: el discurso del regalo en las relaciones con Oriente», en Bango Torviso, Isidro (ed.), *Alfonso X el Sabio. Catálogo de la exposición celebrada en Murcia (27 de octubre 2009/ 31 de Enero de 2010)*, Murcia, Comunidad Autónoma Región de Murcia; Ayuntamiento de Murcia; Caja de Ahorros del Mediterráneo, pp. 186-189. (https://www.academia.edu/2394261/Arte_y_Diplomacia_El_discurso_del_regalo_en_las_relaciones_con_Oriente_Art_and_Diplomacy_The_Discourse_of_the_Gift_in_the_Relations_with_the_East)
- PRADO-VILAR, Francisco (2011): «The Parchment of the Sky: 'Poesis' of a Gothic Universe», en FERNÁNDEZ, Laura; RUIZ SOUZA, Juan Carlos (coord.), *Las Cantigas de Santa María, el Códice Rico, Ms. T-I-I, RBME*, Vol. II, Madrid, Testimonio Editorial – Patrimonio Nacional, pp. 473-520. (https://www.academia.edu/1292936/The_Parchment_of_the_Sky_Poesis_of_a_Gothic_Universe)
- ROBINSON, Cynthia (2007): «Love Localized and Science from Afar: 'Arab Painting' Iberian Courtly Culture and the Ḥadīth Bayād wa Riyād vat. ar ris. 368», en CONTADINI, Anna (dir.) *Arab Painting. Text and Image in Illustrated Manuscript*, Leiden; Boston, Brill, pp. 103-115.
- SAMSÓ, Julio (1981): «Dos colaboradores científicos musulmanes de Alfonso X», *Llull: Revista de la Sociedad Española de Historia de las Ciencias y de las Técnicas*, 4, 6-7, pp. 171-179. (<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/61993.pdf>)
- SEGURA GRAÍÑO, Cristina; TORREBLANCA LÓPEZ, Agustín (1985): «Personajes bizantinos en la corte de Alfonso X», *Anuario de estudios medievales*, 15, pp. 179-187.
- TORRES BALBÁS, Leopoldo (1950): «Miniaturas medievales españolas de influjo islámico», *Al-Andalus*, XV, pp. 258-271.
- WEISS, Daniel (1998): *Art and Crusade in the Age of Saint Louis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- YARZA LUACES, Joaquín (1987-1988): «Notas sobre las relaciones texto-imagen principalmente en la ilustración del libro hispano medieval», en Español, Francesca; YARZA LUACES, Joaquín (coord.), *Vè. Congrès espanyol d'història de l'art: Barcelona; 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984* (vol. 1), Barcelona, Marzo 80, pp. 193-202.

