

Hay también que señalar la portada mudéjar de la estancia.

La greca alrededor de la lámina y dividiendo sus recuadros lleva dibujos en violeta, rojo-naranja, verde y azul, con bolas intermedias doradas. En las esquinas de los casetones, castillo en oro y león en negro. Maravilloso todo, de dibujo y colores que muestran la pericia de los miniaturistas.

El códice florentino de las «Cantigas»

Según el vocabulario de Solalinde el códice florentino es una de las «ediciones» de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio.

Se guarda en la Biblioteca Nacional de Florencia, y antes en la Palatina de la misma ciudad. Vino a Florencia traído por Francisco III de Lorena. Su origen, como es bien sabido, fue la Cámara Real alfonsina. Es incompleto.

La cantiga CCCXII

Esta cantiga —45 en el dicho códice— se acompaña de dos páginas de miniaturas, aunque según ya señalé hay cierta desigualdad en la labor de los miniaturistas, que a veces no ofrecen terminada totalmente su labor. Así en estas dos hojas faltan los renglones, a manera de epígrafe, que en otras indicaban los contenidos.

Los atuendos, tanto masculinos como femeninos, son en general los ya referidos en la cantiga LXIV. No así los interiores y exteriores que son diferentes.

En los recuadros 1.º, 2.º, 3.º, 4.º y 5.º de la primera hoja de miniaturas aparece el taller de un escultor que ha de labrar la imagen de la Virgen; la entrega de la misma al caballero; y la colocación de la escultura en el altar con su lámpara.

Los interiores se señalan con arcos apuntados y el exterior con el jardincillo o huerto de los recuadros 1.º y 2.º

El recuadro 4.º es todo exterior. El caballero cabalga hacia su casa, acompañado de dos pajes. La calle está muy bien dibujada por casas, puertas, tejados y una terraza. Sobre ésta se asoma cierta doncella de la que se enamora perdidamente el galán.

En el recuadro 5.º el caballero, recostado, deshecha las viandas que le ofrecen los criados.

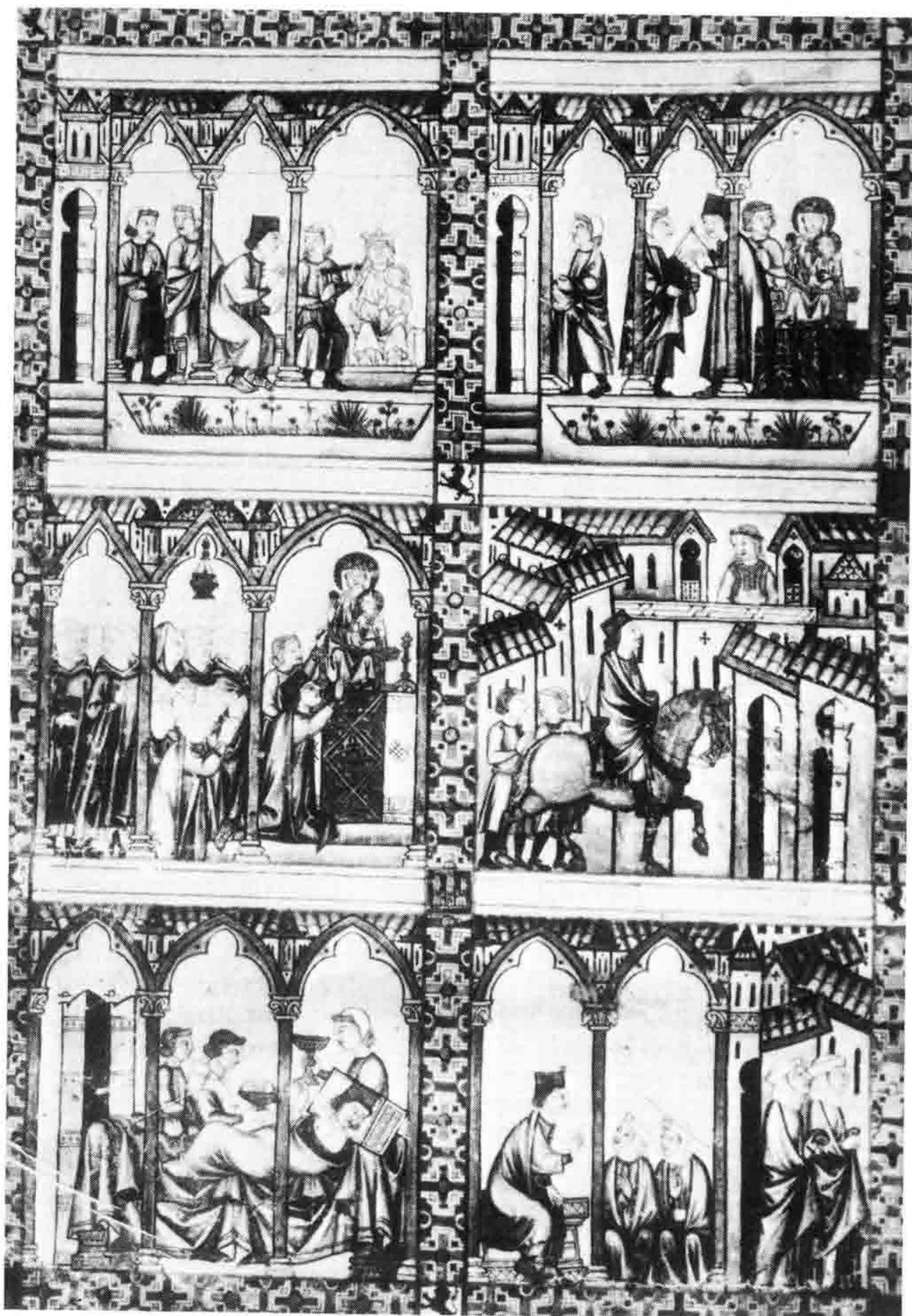
Adviértase la semejanza de muchas de estas escenas con las de la obra de Fernando de Rojas, *La Celestina*.

El recuadro 6.º (final de la hoja primera miniada) es doble y va dividido en dos escenas. En la primera el doncel acude a dos terceras (manifestación colectiva del género celestinesco), que en una segunda escena salen a la calle y caminan hacia la casa de la doncella a fin de atraerla.

Por su pertenencia al argumento celestinesco conviene señalar los colores: traje rosa, manto azul y zapatillas doradas en el caballero. Las terceras vestidas a la manera de la cantiga LXIV: color marrón. Las actitudes de éstas son hieráticas, seguras en su oficio.

El recuadro 1.º de la segunda lámina muestra la casa de la dama, cuya puerta ha quedado cerrada.

La doncella, sobre su escaño, dialoga con las terceras, también sentadas sobre dos



Primera hoja de la cantiga CCCXII. En el recuadro 4.º el caballero habla con unas mujeres que van en busca de la doncella.

banquillos. La indumentaria de la dama, que es rubia y cuya melena ciñe una cinta dorada, según la moda medieval, combina el rosa con el azul pálido. Tiene una gran expresividad pictórica, que a pesar de ser medieval parece moderna. Las terceras visten de marrón con mantos azules.

En el recuadro 2.º las celestinas traen a la doncella a casa del caballero y la entregan a éste, el cual adopta una actitud reverencial y pasional, abrazándola. Le sigue un paje.

Los recuadros 3.º, 4.º y 5.º se refieren a la acción carnal. Solamente en el cuadro 4.º se logra, pues ella «era muit prazenteira», y él, «muito sen mesura».

A pesar de estas condiciones, tan expresivamente señaladas, los protagonistas no pueden realizar su intento carnal en la estancia donde se labró la imagen de la Virgen.

Están muy bien señaladas las dichas escenas. Así en el recuadro 4.º ambos jóvenes, reclinados en el lecho o tálamo cubierto de azul se besan y abrazan, mientras que el caballero con la mano derecha, toca el pecho de la dama. Una cortina echada tras el lecho cobija a los dos amantes.

En el 3.º, el caballero, ante la imposibilidad *psicológica*, apoya la mejilla en su mano derecha en actitud pensativa. El jardín o huerto exterior, escogido en su día por el escultor, pone una nota risueña sobre el fracaso sensual.

El recuadro 5.º muestra a los protagonistas sentados en la cama, arrepentidos del hecho.

En el 6.º todos veneran a la Santísima Virgen que ha triunfado con un milagro:

*«Enton aquel caualeiro
entendeu que errara
en querer con sa amiga
iazer ú fazer mandara
omágen da Uirgen santa,
et que a ela pesara
d'aquel feito; et porende
caeu en mui gran tristura.*

.....
*... E contou aqieste feito
aa dona sen dultaça;
et logo en uotre día,
sen nebua demorança
fez con ela beeiçoes
por emendar a errança
que aa Uirgen fezera
que con Deus é na altura,*

.....
*Demáis dezo fazer logo
hua lámpada de prata
que pose ant'a omágen
da por que o mundo cata;*

*et foi póis de boa vida
et quitou-sse de barata
máa et de máo siso
et de toda trauessura»*

En efecto, en el último recuadro, que no detallo, ya que es ajeno a la acción celestinesca, los protagonistas contraen matrimonio ante el sacerdote e invitados; y sobre todo delante de la imagen de la Gloriosa que hiciera el milagro, alumbrada por la ofrecida lámpara de plata.

He ahí, con el análisis de las miniaturas del Códice florentino respecto a la cantiga CCCXII, la aportación de éste a la consideración del oficio celestinesco.

Según Gonzalo Menéndez-Pidal: «los códices historiados de El Escorial y de Florencia son el primero y segundo tomos de una magna edición regia de las cantigas que no llegó a acabarse... por la muerte del Rey»¹⁴.

Es cierto que, según ya señalé, los milagros pertenecientes a la tradición oral fueron localizados en Aragón —el LXIV— y en Cataluña —el CCCXII—; sin embargo, la región andaluza donde Alfonso el Sabio tanto vivió o estuvo presente se manifiesta de modo indudable.

Recuérdense si no las zapatas «cordobesas» y la imagen de la Virgen labrada en aquella estancia del milagro. De ella había muchas en Sevilla del mismo estilo y época: de los Reyes, Sede, Batallas... Ya sé que en otras regiones las hubo también y son muy conocidas, pero ello no invalida mi anterior afirmación.

Las alcahuetas y el arte de la alcayotaría, aunque son tipos humanos y universales, deben su origen etimológico a la lengua árabe, como ha demostrado con creces y acierto el profesor Neuvonen¹⁵. Y esa lengua fue la propia de Andalucía en gran parte de su historia.

Menéndez-Pidal (Gonzalo) señala, a su vez, que los pintores de las *Cantigas* tuvieron presente, sin duda, códices árabes¹⁶.

Conclusión

Con todo lo escrito, por mi parte, creo que queda demostrada la aportación de *Las Cantigas*, a las representaciones celestinescas, tanto en lo literario como en lo pictórico, varios siglos antes de que apareciera la obra inmortal de *La Celestina*.

FRANCISCO SÁNCHEZ-CASTAÑER
Juan XXIII, 22
MADRID

¹⁴ GONZALO MENÉNDEZ-PIDAL, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tom. CL, I, madrid, 1962: «Los manuscritos de las Cantigas», págs. 35 y 34.

¹⁵ ERO K. NEUVONEN, *Los arabismos de las Cantigas de Santa María*, Centro de Estudios Filológicos, Lisboa, 1951, págs. 302 y 303.

¹⁶ GONZALO MENÉNDEZ-PIDAL, *Est. cit.*, capítulo, «Miniatura árabe y miniatura alfonsí», pág. 46.