

Y cabe preguntar: ¿no pudo derivar también el tema de las cantigas LXIV y CCCXII del dicho *Pamphilus*, que era ya conocido a principio del siglo XIII?

Otras colecciones medievales sí que influyeron, según atestiguan críticos como Valbuena y Alborg, que señalan como fuentes de las *Cantigas* el *Speculum Historiale*, de Vicente de Beauvais y *Los milagros de la Virgen* de Gautier de Coincy; a más de otras colecciones medievalistas, como *Los Milagros*, de Berceo.

Por otro lado, con respecto a la música de las *Cantigas*, Higinio Angles ha demostrado que en éstas influyeron melodías «gregorianas o semigregorianas, inspiradas en el canto litúrgico de la Iglesia»; e incluso «melodías provenzales de la Edad Media»⁸.

Alfonso X, que fue muy celoso en indicar el origen de sus canciones, respecto a la cantiga LXIV afirma «quant eu oy dizer», y en la CCCXII, «gran milagro fez non a muito»; cual si estuvieran en la tradición oral y literaria cercanas, localizándolos en Aragón y Cataluña, respectivamente.

No se olvide, a su vez, que las *Cantigas* del Rey Sabio eran bien conocidas en aquellos siglos, pues el monarca había dispuesto en su testamento que se «fagan cantar en las fiestas de Sancta María» de la Catedral de Sevilla.

También en el inventario de la reina Isabel la Católica, guardado en su Alcázar de Segovia, figuran los «Milagros de Nuestra Señora del Rey Alfonso». Bien cerca, en lugar y tiempo, de donde se imprimió *La Celestina*.

Creo haber demostrado —lo que ya realicé más ampliamente en *Mediterráneo*, 1943— que en el aspecto literario aparecen personajes celestinescos en las *Cantigas* de Alfonso X. Pues igual sucederá en la plástica de las miniaturas que le acompañan.

Las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* han sido bien estudiadas por el profesor Guerrero Lobillo en 1949⁹.

Cuatro son los códices que contienen las *Cantigas de Santa María*. Ellos han sido relacionados entre sí por el Marqués de Valmar en su edición de 1889 y por Antonio García Solalinde en su estudio sobre «El códice florentino de las “Cantigas” y su relación con los demás manuscritos»¹⁰.

García Solalinde los designa como manuscritos: *Tol*, *T*, *F* y *E*. Además de esos cuatro parece que hubo algunos más que se han perdido. «Todos ellos —afirma Solalinde— han salido de la cámara real y pueden considerarse como distintas ediciones de la obra, hechas en vida del Rey Alfonso.»¹¹

⁸ HIGINIO ANGLÉS, *La música de las Cantigas de Santa María del Rey Alfonso el Sabio*, Barcelona, 1943, págs. IX y 95.

⁹ JOSÉ GUERRERO LOBILLO, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949.

¹⁰ Publicado en la *Revista de Filología Española*, V, 1918, págs. 143-179.

Véase también NELLA AITA, *O códice florentino das Cantigas de Alfonso o Sabio*, Rio de Janeiro, 1922. También de la misma autora en *Rassegna d'Arte*, XIX, 7-8, julio-agosto, 1919, págs. 149, 155: «Miniature spagnole in un codice fiorentino».

¹¹ SOLALINDE, *Est. cit.*, pág. 164. Entre los perdidos el de la Biblioteca de la Reina Católica y el que poseyó Juan Lucas Cortés, autor del que me ocupé en sus relaciones con Nicolás Antonio. Véase F. SÁNCHEZ-CASTAÑER, «Aportaciones a la biografía de Nicolás Antonio», *Revista de Filología Española*, XLVIII, 12, Madrid, 1965.

Interpretaciones pictóricas de las terceras

De algunos pintores de los que ilustraron las miniaturas se conocen los nombres: Pedro Lorenzo, Johan Pérez (1261)... Hay una copiosa bibliografía al efecto ¹².

Pertenecían a la escuela de miniaturistas franceses del siglo XIII, aunque no olvidaban la estirpe hispánica. Fueron verdaderos maestros, tanto los que dibujaron las orlas y la arquitectura que encuadran las figuras, como los que acometieron la ejecución de éstas y sus atuendos.

En cuanto a nuestro tema y a las cantigas LXIV y CCCXII son los personajes femeninos los principales.

En éstos hay que destacar, respecto a su indumentaria: el brial, el pellote y el manto. Todo a base de tejidos ricos que se aprecian por la maestría de los miniaturistas.

La cabeza se tocaba en las mujeres con una simple cinta de color o guirnalda, o con la cofia o tiara, las tocas o implas...

¿Y qué decir del calzado tan importante en la cantiga LXIV? En la que se citan las «çapatas de bon cordouan», o sea, según la moda cordobesa. Estas terminaban en punta a veces muy pronunciadas.

En la cantiga CCCXII había que tener en cuenta, además, el trazado de las calles, que dibujan los miniaturistas a la manera posterior del cubismo; por ellas deambulan las terceras.

No voy a ocuparme del estudio en general de las miniaturas de las *Cantigas*. Excelentes críticos, algunos reseñados en este estudio, lo han hecho con más autoridad que yo. Sí haré, en cambio, la interpretación del tipo de las celestinas a base de las miniaturas que ilustran las cantigas LXIV y CCCXII.

La cantiga LXIV

De los seis recuadros en que se dividen las miniaturas de esta cantiga prescindo de explicar los tres primeros en que se prepara la escena celestinesca.

Así, el primero es: «Como un cavaleiro casou con huna donzela mui fermosa». El segundo, «Como seu sennor lle enviou dizer per ssa carta que o fosse servir». El tercero, «Como o cavaleiro comendou sa moller a Sancta María que lla gardasse de desonrra».

Ya en el cuarto —«Como un cavaleiro rogou a huna alcayota que lli fezess aver aquella dona»— se acude a la intervención de una celestina.

En efecto, este recuadro está dividido en dos mitades, con dos escenarios diferentes: a la izquierda se ve una calle con un edificio de fondo; tejado, ventanas apuntadas y puerta del mismo estilo, con rosetón en la parte alta, ante el cual el caballero encuentra y habla con la tercera.

El doncel va tocado con un gran birrete o caramiello azul claro con adornos, que cubre una melena bien cuidada. Lleva brial naranja sobre sus hombros con un manto

¹² Véase para ello: VALMAR, MUSAFIA, BALLESTEROS BERETTA, SÁNCHEZ CANTÓN, GONZÁLEZ SIMANCAS, DOMÍNGUEZ BORDONA, el MARQUÉS DE LOZOYA y otros. Todos ellos y sus obras son reseñados y comentados en la citada obra de Guerrero Lobillo.

gris forrado en pieles azules, el cual llega hasta el tobillo y deja apreciar un precioso calzado de época.

El personaje celestinesco cubre su cabeza con una impla y toca cerrada de color blanco, sin adornos, como correspondía a viudas y mujeres de cierta edad. Se viste con brial color tierra y fiador rosa y largo mantón azul oscuro que le llega a los pies. Son de notar las tejas azules sobre los arcos en color tabaco.

Lo más interesante son los gestos de ambos. Se saludan al encontrarse, aproximando sus manos derechas. La expresividad del rostro es diferente; en él de súplica, en ella de seguridad taimada. Las manos izquierdas recogen, respectivamente, los mantos a la altura de la cintura.

La verdadera escena celestinesca es la de la parte derecha del dicho recuadro. La dama está solemne sentada en su escaño. Cubre la cabeza con una alta tiara o caramiello, ceñida con barboquejo y adornada con bandas rizadas de cendal. Sobre la tiara de la doncella de la cantiga LXIV se han colocado cinco filamentos terminados en unas bolitas que le dan un aire oriental ¹³.

A sus pies descansa sobre los talones la covilleira, e inicia el diálogo con la mano diestra levantada. La columna central de los dos arcos en que se divide la escena acentúa la separación de los interlocutores. El diálogo tiene por fin la aceptación del regalo o presente con el que se pretende forzar a la dama.

Como antes señalé, son los gestos lo principal: el de la doncella de expectación y aparente rechazo, el de la camarera apremiante pero sumisa. Sin embargo, la mano derecha de la dama es de clara expresión negativa.

La siguiente escena, recuadro quinto, es la del triunfo en principio de la alcahueta. Se da en una estancia distinta, ya que los protagonistas adoptan nueva situación y son diferentes los accesorios del tejado, arcos y puerta entreabierta.

Son singulares e importantes los rostros; el de la joven, que se ha quitado el manto y lo deja sobre el escaño, es de complacencia y entrega —boca entreabierta, quizá por sensualidad contenida—, viste brial y sobrecota azules. El de la tercera, formidable, de insinuación y hasta mandato, afianzado por la mano, muy expresiva, que con su dedo índice alargado señala una de las zapatas que trata de calzarse aquella.

Es importante el rostro de la vieja, con la niña del ojo casi imperceptible en una gran pupila blanca. Mas vano intento el de calzarse o descalzarse, la Gloriosa lo impedirá. Cuando llegue el marido lo ha de lograr: «Como veno da oste seu marido da dona e llé descalçoa çapata».

La puerta entreabierta indica la huida de la camarera y la llegada del esposo. la dama solemne y arrepentida, con el manto bordeado en armiño, sentada sobre el lecho nupcial, que está cubierto con alfamar de ribetes bordados atado a las bolas de la cama. Encima la travesera o almohada con una decoración de franjas bordadas sobre fondo blanco. El alfamar va pintado en rosa fuerte. Las patas de la cama son doradas. Todo esto conforme se hacía en los aposentos medievales.

¹³ Guerrero Lobillo en la pág. 198 de su obra ya citada da la opinión de Gómez Moreno basada en sepulturas de Las Huelgas con tocados semejantes. Consúltese para el calzado que se ofrece a la dama, JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ, *La Virgen de los Reyes Patrona de Sevilla y de la Archidiócesis*. Estudio iconográfico, Sevilla, 1947, págs. 26, 28 y 29; ya que se conserva en la actualidad y es coetáneo a *Las Cantigas*.