

# La imagen del poder en Alfonso X el Sabio

## THE IMAGE OF POWER IN ALPHONSE X THE LEARNED



RAFAEL CÓMEZ RAMOS

Universidad de Sevilla

RECIBIDO: 12-09-21 / ACEPTADO: 25-10-21

RESUMEN: Alfonso X el Sabio es probablemente el rey más retratado de toda la Edad Media. Su abundante iconografía nos permite establecer una tipología en la que se puede constatar una voluntad real de crear cierta imagen del poder a través de las distintas representaciones artísticas.

PALABRAS CLAVE: Alfonso X el Sabio, iconografía alfonsí, arte español del siglo XIII, miniatura alfonsí, *scriptorium* real de Sevilla

ABSTRACT: Alphonse X the Learned is probably the King most portrayed in the Middle Ages. Their expansive iconography allow us to stablish certain tipology in which we can recognize the royal willness to create an image of power by artistic means.

KEYWORDS: Alphonse X the Learned, alfonsí iconography, XIIIth century Spanish art, alfonsí miniature, royal *scriptorium* of Seville

*A don Alfonso el Sabio en su VIII Centenario y a la memoria de la profesora  
Ana Domínguez Rodríguez, infatigable investigadora de la miniatura alfonsí*

Cuando nos iniciábamos en la investigación histórico-artística del mecenazgo de Alfonso X el Sabio<sup>1</sup> no sospechábamos siquiera el incremento de publicaciones que verían la luz a partir de 1984 con motivo del VII centenario de la muerte del rey Sabio.<sup>2</sup> Ahora, en las vísperas del VIII centenario del nacimiento del eximio monarca,

1. CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Arquitectura alfonsí*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1974; ÍDEM, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla: Diputación de Sevilla, 1979; ÍDEM, "Esbozo de la personalidad de Alfonso X el Sabio como poeta y mecenas", *Archivo Hispalense*, LXII, 1979, pp. 105-128.
2. FACI, Javier ET ALII, *Alfonso el Sabio*, Madrid: Ministerio de Cultura, 1984; CASTILLO, Miguel A., "Panorama de las artes en el reinado de Alfonso X el Sabio", *Revista de Occidente*, nº 43 (1984), pp. 125-144; ÍDEM, "Alfonso X y el arte de su tiempo" en *Alfonso X, Toledo 1984*, Catálogo de la Exposición, Toledo: Ministerio de Cultura, 1984, pp. 73-87; YARZA LUACES, Joaquín, "Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos", *Fragmentos*, nº 2, 1984, pp. 4-19; FRADEJAS LEBRERO, José, "La Cantiga CVII o de Mari Saltos", *Fragmentos*, op. cit., pp. 20-32; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "Poder, ciencia y religiosidad en la miniatura de Alfonso X el Sabio. Una aproximación", *op.cit.*, pp. 33-46; LLORENS, María Dolores, "La miniatura monacal y catedralicia en los reinos de Alfonso X". *op.cit.*, pp. 47-57; NIETO ALCAIDE, Víctor, "La vidriera y el clasicismo

con la perspectiva de casi medio siglo de investigaciones filológicas e históricas, nos planteamos el significado de las múltiples representaciones iconográficas de Alfonso X dentro de su peculiar personalidad donde se conjuga la experiencia de un comitente nada vulgar sino todo lo contrario, mecenas erudito, y además de una especial sensibilidad artística como lo prueba su producción literaria ilustrada con incomparables miniaturas. La aparición en las últimas décadas, a partir de la exposición realizada en Murcia en 2009 y su exhaustivo catálogo,<sup>3</sup> de una plétora de publicaciones relativas a la imagen del rey<sup>4</sup> nos invita a pergeñar una tipología iconográfica que, partiendo de la clásica taxonomía establecida en la miniatura alfonsí por Ana Domínguez Rodríguez,<sup>5</sup> y antes de que los árboles no dejen ver el bosque, nos permita esclarecer el perfil del rey más retratado, probablemente, de toda la Edad Media,<sup>6</sup> dentro de una obra sin parangón dentro o fuera de España.<sup>7</sup>

Claro es que cuando hablamos de establecer una tipología iconográfica del rey más retratado de toda la historia del arte medieval no podemos limitarnos sólo a sus

gótico en la época de Alfonso X”, *op. cit.*, pp. 58-70; GAYTAN, José María F., “Alfonso X, de nuevo en Toledo”, *op. cit.*, pp. 74-80; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, *Astrología y Arte en el Lapidario de Alfonso X el Sabio*, Madrid: Edilán, 1984; DE MIGUEL, Juan Carlos, MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela y SEGURA GRAIÑO, Cristina, *Alfonso X el Sabio, vida, obra y época*, I, Actas del Congreso Internacional (1984), Madrid: Sociedad de Estudios Medievales, 1989.

3. BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *Alfonso X el Sabio*, Murcia 2009.

4. GREGORIO, Daniel, “Alfonso X de Castilla, o la sabiduría como herramienta del poder”, *De Arte*, 7, 2008, pp. 61-76; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (Eds.), *Alfonso X el Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico Ms. T-I-1. Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial*, 2 vols., Madrid: Testimonio, 2011; *Vid las contribuciones de los mismos autores a la VIII Semana de Estudios Alfonsíes en Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, VIII, 2012-2013; GARCÍA AVILÉS, Alejandro, “Este rey tenno que enos ídolos cree: Imágenes milagrosas en las Cantigas de Santa María” en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (Eds.), *Alfonso X el Sabio (1221-1284)*... *op. cit.*, pp. 523-559; FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura, *Arte y ciencia en el scriptorium de Alfonso X el Sabio*, Universidad de Sevilla, Cátedra Alfonso X el Sabio, El Puerto de Santa María, 2013; CÓMEZ RAMOS, Rafael, “El mecenazgo de Alfonso X el Sabio y los monasterios” en Sánchez Domingo, Rafael (Coord.), *Oña. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre el Monasterio de Oña (1011-2011)*, Burgos: Fundación Milenario de Oña, 2012, pp. 422-443; PANATERI, Daniel Alberto, “Las imágenes del rey y del emperador en *Las Siete Partidas* y la glosa de Gregorio López”, *Cuadernos de Historia del Derecho*, 22, 2015, pp. 215-255; GONZÁLEZ SÁNCHEZ, Ana, *Alfonso X el Mago*, Madrid: Editorial Madrid, 2015; HARO CORTÉS, Marta, “Semblanza iconográfica de la realeza sapiencial de Alfonso X: las miniaturas liminares de los códices regios”, *Revista de poética medieval*, 30, 2016, pp. 131-153.

5. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Imágenes de presentación de la miniatura alfonsí”, *Goya*, 131, 1976, pp. 287-291; EADEM, “Imágenes de un Rey Trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)” en Hans BELTING (Coord.), *Il Medio Oriente e l’Occidente nell’arte del XIII secolo. Atti del XXIVº Congresso Internazionale di Storia dell’Arte (Bologna, settembre de 1979)*, Bologna: C.L.U.E.B., 1982, pp. 229-239.

6. YARZA LUACES, Joaquín, “Despesas fazen los omnes de muchas guisas en soterrar los muertos” *op. cit.*, recogido en ÍDEM, *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona: Anthropos, 1987, p. 271; MARTÍNEZ, H. Salvador, *Alfonso X el Sabio. Una biografía*, Madrid: Ediciones Polifemo, 2003.

7. GUERRERO LOVILLO, José, “Las miniaturas. Estudio técnico, artístico y arqueológico” en *El “Códice Rico” de las cantigas de Alfonso X el Sabio, Ms. T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial*, Madrid: Edilán, 1979, p. 271.

representaciones en la pintura de los códices ilustrados con todas sus variantes sino también en la escultura, los sellos, y las efigies de su reinado, de tal manera que podamos considerar en general cuál fue la imagen oficial impuesta por el monarca. En otras palabras, urge iniciar una encuesta en que nos preguntemos hasta qué punto fue Alfonso X el creador de su propia imagen, es decir, en qué sentido la imagen que tenemos hoy del rey Sabio fue algo creado por él mismo y en qué manera utilizó o fue utilizada dicha imagen. También si existió un retrato oficial del monarca o una imagen idealizada del mismo. Otras cuestiones irán referidas obviamente al medio utilizado para la propagación de esa imagen que, dado su perfil biográfico, aspiró a lo universal en lo político y en lo científico y además, pretendió legítimamente la corona del Sacro Imperio Romano Germánico. Del mismo modo, hemos de plantearnos la pregunta acerca de a quienes iba dirigido ese mensaje universal que traduce esa extensa iconografía que creó temas novedosos y trascendentes que por su unicidad se convierten en símbolos parlantes de la teoría del origen divino del poder.

## I

El nivel alcanzado en las investigaciones filológicas, históricas e histórico-artísticas sobre la proverbial personalidad de Alfonso X el Sabio nos permite reflexionar sobre algunos aspectos obliterados, a veces, debido a la necesaria especialización, y que en el campo de los estudios iconográficos representan la síntesis de todo el conocimiento adquirido a esta altura del siglo para profundizar en el significado de una figura de excepción en el ámbito de la Edad Media occidental.

Ahora bien, el aspecto encomiástico o exagerado de sus contemporáneos no sólo españoles sino también italianos acerca de su inteligencia, sabiduría y erudición nos presenta un reto y cierta dificultad a la hora de juzgar a una personalidad nada común de modo que hace dudar a algunos historiadores sobre tales afirmaciones, posicionándose del lado peyorativo de Juan de Mariana (*dumque coelum considerat observatque astra, terram amisit*). Sin embargo, en la actualidad sus biógrafos valoran su acción política y además de sus logros como científico y poeta, su preocupación por educar al pueblo, dando lugar a un auténtico renacimiento cultural castellano al considerar la lengua romance como el vehículo apropiado para la difusión de las ideas.<sup>8</sup>

El carácter excepcional de la labor creadora de Alfonso el Sabio, obra de un temperamento realista y a la vez visionario, representa en palabras de Márquez Villanueva, cierta ruptura con la crisis del pasado y un proyecto innovador disparado

8. O'CALLAGHAN, Joseph F., *El Rey Sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla*, trad. de Manuel González Jiménez, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1996, pp. 321-322; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, *Alfonso X el Sabio*, Barcelona: Ariel, 2004, pp. 423-424.

hacia el futuro.<sup>9</sup> Al mismo tiempo la acertada opción de usar la lengua vernácula para el desarrollo de ese empeño de progreso en un monarca que al mismo tiempo que patrocina una universidad según el modelo occidental, crea otra para el incremento de los estudios árabes dentro de la fórmula enriquecedora del mudejarismo con el beneficio de una lengua románica que incorpora el léxico de las creaciones científicas de musulmanes y judíos, contribuyendo a moldear un idioma ecuménico como es hoy la lengua castellana o española.<sup>10</sup> Todo ello dentro de un concepto cultural innovador sin paralelo en el Occidente cristiano.

Por otra parte, el hecho de que las *Cantigas de Santa Maria* sea “una especie de Biblia estética del siglo XIII, en que todos los elementos del arte medieval aparecen enciclopédicamente condensados”<sup>11</sup> como afirmara Menéndez Pelayo, ha causado que, obviamente, desde siempre, se hayan convertido sus códices en el foco de atención en las investigaciones sobre Alfonso X y su reinado. El importante papel como fuente histórica que desempeñan las *Cantigas de Santa María*, como destacara en su momento Evelyn Procter<sup>12</sup> y haya sido continuado por Joseph Snow<sup>13</sup> y Joseph O’Callaghan,<sup>14</sup> han contribuido a un conocimiento cabal de la personalidad de Alfonso X y su intimidad, incidiendo en sus aspectos psicológicos ya que se trata de un poeta que revela espontáneamente sus sentimientos en distintos trances de su vida. En este sentido, estas aportaciones desde el punto de vista de la filología y la historia de la literatura han permitido avanzar también en el campo de la iconografía aun cuando resulte paradójico que los estudios se centren preferentemente en las miniaturas de la extraordinaria serie de códices miniados, olvidando todas las demás representaciones de la imagen del rey en distintos medios, pues sólo una investigación de conjunto llegará a profundizar en nuestra visión del monarca y, al mismo tiempo, aspirar al planteamiento de una tipología iconográfica que hasta ahora no se ha emprendido más que en las miniaturas.

El problema radica, al parecer, en la discrepancia de la máxima investigadora de la miniatura alfonsí a la hora de reconocer el amplio papel del mecenazgo de Alfonso X en

9. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *El concepto cultural alfonsí*, Madrid: Mapfre, 1994, p. 12. En este sentido véase también VALDEÓN, Julio, *Alfonso X el Sabio. La forja de la España moderna*, Madrid (2003), 2011.

10. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *El concepto cultural alfonsí*, op. cit., pp. 12-16.

11. MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, “Las Cantigas del Rey Sabio”, *La Ilustración Española y Americana*, 39, 1895, p. 162.

12. PROCTER, Evelyn S., *Alfonso X de Castilla, patrono de las letras y del saber*, (Oxford, 1951) trad. de Manuel González Jiménez, Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio, 2002, pp. 35-57.

13. SNOW, Joseph, “The Central Rôle of the Troubadour Persona of Alfonso X in the *Cantigas de Santa Maria*”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 56, 1979, pp. 305-316; ÍDEM, “Alfonso X, Troubadour: The fact and the Fiction” en R. I. BURNS (ed.), *Alfonso X the Learned of Castile and His Thirteenth-Century Renaissance*, Filadelfia: University of Pennsylvania, 1990, pp. 124-140.

14. O’CALLAGHAN, Joseph F., *Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria. A Poetic Biography*, Leiden-Boston-Colonia: Brill, 1998.

otros terrenos que no fueran los de la miniatura salida del *scriptorium* real, aun cuando existen evidencias de que el patronazgo del rey abarcó desde la arquitectura hasta las mal llamadas artes menores. En efecto, Ana Domínguez Rodríguez establece la diferencia entre “un arte de corte” que incluiría solo la miniatura y “un arte monástico-catedralicio” dominado por los obispos y en el que no tendría cabida el mecenazgo real.<sup>15</sup> No obstante, esta discrepancia llegó a convertirse en sospechosa duda, expuesta, finalmente, en un estudio sobre la iconografía del Juicio Final representado en las *Cantigas* en contraposición con el de las catedrales castellanas del siglo XIII, donde considera que, habida cuenta que Alfonso X era un rey gibelino que sólo se enfrenta con la Iglesia al final de su reinado, no habría que concederle tan elevado grado de patronazgo en las catedrales de su reino, por lo cual deberían revisarse las llamadas “empresas artísticas” alfonsíes. Además el hecho de que la iconografía del Juicio Final en las *Cantigas* sea tan diferente a la representada en las catedrales de Burgos y de León le permite dudar que dichas catedrales deban algo al patronazgo alfonsí. En su testamento el monarca se olvidó de las catedrales góticas y prefirió ser enterrado en la mezquita-catedral de Sevilla.<sup>16</sup> Por lo tanto, tal diferencia entre la iconografía de las *Cantigas* y la de las catedrales castellanas muestra lo inadecuado de atribuirle a Alfonso X tal mecenazgo en las catedrales de Burgos y León.

Esa inadecuada atribución imputable al autor de un título que después ha tenido continuidad en otros trabajos de investigación fue seguida, al parecer, por otros historiadores que no desconocían el extraordinario papel desempeñado por el rey Sabio en cuanto al patronazgo artístico en todas sus facetas.<sup>17</sup> No ignoramos la relevancia y

15. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Iconografía evangélica en las *Cantigas de Santa María*” en Israel J. KATZ, John E. KELLER (Co-Eds.), *Studies on the Cantigas de Santa Maria: Art, Music and Poetry*, Proceedings of the International Symposium on the *Cantigas de Santa Maria* of Alfonso X, el Sabio (1221-1284) in Commemoration of Its 700<sup>th</sup> Anniversary Year-1981 (New York, November, 19-21), Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, p. 68, nota 9.

16. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Compassio y co-redemptio en las *Cantigas de Santa María*: Crucifixión y Juicio Final”, *Archivo Español de Arte*, 281, 1998, p. 35, y notas 67 y 69; EADEM, “La Virgen, rama y raíz. De nuevo con el Árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*” en MONTAÑA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (Coords.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, Madrid: Editorial Complutense, 1999, p. 214. La autora mantiene dicha dualidad sobre un arte de corte y un arte monástico-catedralicio y la duda sobre el mecenazgo alfonsí en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana y TREVIÑO GAJARDO, Pilar, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, Madrid: A y N Ediciones, 2007, p. 162, nota 15; y EADEM, “Retratos de Alfonso X en el Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, VII, 2010-2011, p. 147.

17. CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, op. cit., pp. XI-XIV y 65-91; FRANCO MATA, Angela, “Alfonso X el Sabio y las catedrales de Burgos y León”, *Norba-Arte*, 7, 1987, pp. 71-81; Castillo, Miguel A., “Alfonso X y el arte de su tiempo”, *Catálogo*, op. cit., pp. 73-87, citados por DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Compassio y co-redemptio en las *Cantigas de Santa María*”, op. cit. p. 35, nota 67. Las llamadas “empresas artísticas” tuvieron su continuidad en GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1997.

el alto nivel alcanzado por el *scriptorium* real de Sevilla y la trascendencia de la miniatura alfonsí, una creación sin parangón allende nuestras fronteras.<sup>18</sup> Ahora bien, el hecho de la importancia de ese arte de corte no debe impedir el reconocimiento del mecenazgo real en otros campos de la actividad artística y, sobre todo, en las grandes catedrales de Burgos y León como queda demostrado por una larga serie de estudios dedicados a dichos monumentos.<sup>19</sup> Por otra parte, si consideramos el desarrollo biográfico de Alfonso X a través de las *Cantigas de Santa María* así como sus relaciones con la Iglesia a lo largo de su reinado, en este sentido, los estudios de Joseph Snow y Carlos de Ayala nos convencen de que no cabe una interpretación simplista ante la poliédrica figura de un personaje tan excepcional. La biografía espiritual de Alfonso X

18. CÓMEZ RAMOS, Rafael, "La visión de la Antigüedad en las miniaturas de la Primera Crónica General", *Homenaje al Dr. Muro Orejón*, I, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1979, pp. 3-12; ÍDEM, "La escuela de miniaturistas de Sevilla" en *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, op. cit., pp. 189-195; ÍDEM, "La chasse dans la miniature gothique castillane du XIIIème siècle", *Actes du Colloque du Centre d'Études Médiévales de Nice*, Niza, 1979, pp. 261-267; ÍDEM, "El retrato de Alfonso X, el Sabio en la primera *Cantiga de Santa María*" en Israel J. KATZ y John E. KELLER, (Co-Eds.), *Studies on the Cantigas de Santa María: Art, Music, and Poetry*, op. cit., pp. 35-52; ÍDEM, "Noé, Hércules y Julio César en la imaginación de los cronistas" en *Imagen y símbolo en la Edad Media andaluza*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1990, pp. 71-82; ÍDEM, "Hércules, Alfonso el Sabio y el sueño de la razón", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, nº 2, 1990, pp. 119-121; ÍDEM, "Alfonso X, *Cantigas de Santa María*" en *Santiago, Camino de Europa. Culto y cultura en la peregrinación a Compostela*, Santiago, 1993, pp. 480-481; ÍDEM, "La arquitectura en las miniaturas de la corte de Alfonso X el Sabio", *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsies*, VI, 2008-2009, pp. 207-225.
19. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, "El rey, la catedral y la expresión de un programa", *Espacio, Tiempo y Forma*, V, 1992, pp. 27-52; ÍDEM, "Non avemos mayor sobre nos en lo temporal: Alfonso X y la institución imperial", *Estudios de Historia del Arte en honor del prof. Ramón Otero Núñez*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1993, pp. 465-486; IGLESIAS ROUCO, Lena S., "La catedral de Burgos" en NAVASCUÉS PALACIO y GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis (Eds.), *Medievalismo y Neomedievalismo en la arquitectura española: Las catedrales de Castilla y León. I. Actas de los Congresos de Septiembre 1992 y 1993*, Ávila: Fundación Cultural Santa Teresa, 1994, pp. 95-116; KARGE, Henrik, *La Catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII n Francia y España* (1989), Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995; KURMANN, Peter, "Französischer als in Frankreich: Zur Architektur und Skulptur der Kathedrale von León" en FREIGANG, C. (Ed.), *Gotische Architektur in Spanien / La Arquitectura Gótica en España*, Madrid, Franckfurt del Meno: Iberoamericana, 1999, pp. 105-117; CÓMEZ RAMOS, Rafael, "La monarquía castellana y el arte" en RODRÍGUEZ LLOPIS, M. (Coord.), *Alfonso X y su época. El siglo del Rey Sabio*, Barcelona: Carroccio Ediciones, 2001, pp. 287-315; ÍDEM, "Tradición e innovación artística en Castilla en el siglo XIII", *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsies*, III, 2002-2003, pp. 135-163; ÍDEM, "Un viaje de canteros sajones de Naumburgo a Burgos", *Laboratorio de Arte*, 31, 2019, pp. 41-60; VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria y COSMEN ALONSO, Mª Concepción, *El Arte Gótico en la provincia de León*, León: Universidad de León, 2001; KARGE, Henrik, "La arquitectura de la catedral de León en el contexto del gótico europeo" en YARZA LUACES, Joaquín, HERRÁEZ ORTEGA, Mª Victoria y BOTO VARELA, Gerardo (Eds.), *Congreso Internacional "La Catedral de León en la Edad Media"*. Actas (León, abril de 2003), León: Universidad de León, 2004, pp. 113-144; ÍDEM, "The Sumptuous Style: Richly Decorated Gothic Churches in the Reign of Alfonso the Learned" en NICKSON, Tom and JENNINGS, Nicola (Eds.), *Gothic Architecture in Spain: Invention and Imitation*, Londres: The Courtauld Institute of Art, 2020, pp. 38-56; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder", *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsies*, VIII, 2012-2013, pp. 219-259.

que podemos conocer a partir del colosal “edificio-ofrenda”, que representa las *Cantigas de Santa María* en sus 427 loores y cantigas, tan diferentes a los demás mariales europeos, nos permiten comprender desde la intimidad los diferentes momentos de su vida con sus penas y alegrías, su enfermedad y su felicidad, de modo que podemos entender los angustiosos trances del final de su reinado en los que su único consuelo es su fe en la Virgen María.<sup>20</sup> Esos sentimientos íntimos que no aparecen en las crónicas ni en los documentos van acrecentándose a partir de las cien primeras cantigas –que pretendían ser un marial al estilo europeo en su primer estado–, y sus sucesivas ampliaciones por centenares se van llenando de hechos acaecidos al rey y a su familia hasta alcanzar más de cuatrocientas cuando muere Alfonso en 1284, de tal manera que en los tres últimos centenares no sólo predominan los asuntos personales sino también los políticos.<sup>21</sup> Por lo tanto, si consideramos no sólo los poemas sino también las ilustraciones, a medida que avanza la redacción de las *Cantigas de Santa María* se van convirtiendo en un testimonio incontestable del reinado del rey Sabio y de la vida en España en la segunda mitad del siglo XIII.

En cuanto a las relaciones de Alfonso X con la Iglesia es claro que Alfonso X la considera como una institución fundamental, sometida a sus planes y objetivos políticos, como queda patente en el *Setenario* cuando considera su inteligencia partícipe de la divina y superior a la de los demás mortales, presentándose como vicario de Dios en la tierra, símbolo parlante de la teoría del origen divino del poder. El minucioso estudio de Carlos de Ayala,<sup>22</sup> donde se analiza el papel de los obispos de Burgos y de León, distingue tres fases sucesivas en las que se van definiendo progresivamente la oposición de los obispos al rey hasta los trágicos días del final de su reinado aunque tal enfrentamiento no sería muy activo ni llegaría a generalizarse absolutamente. Y respecto a la opinión de Alfonso X como rey gibelino, fueron tantos los avatares y vicisitudes del *fecho del Imperio* que hay que considerar la actitud de la inteligencia política del rey en distintas fases de su proyecto desde el inicio de su reinado hasta el fracaso final de 1275, donde se puede reconocer de un gibelinismo moderado a un güelfismo como explican las relaciones diplomáticas con Florencia y la llegada

20. SNOW, Joseph, “Alfonso X y las *Cantigas*: documento personal y poesía colectiva” en MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (Coords.), *El scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, op. cit., pp. 159-172.

21. SNOW, Joseph, “La utilización política de la devoción mariana en el reinado de Alfonso X, el Sabio (1252-1284)”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, X, 2016-2017, pp. 61-85. Sobre el testimonio gráfico de las *Cantigas de Santa María* véase MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo, *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1996.

22. AYALA MARTÍNEZ, Carlos de, “La política eclesiástica de Alfonso X. El rey y sus obispos”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, IX, 2014-2015, pp. 41-105. Véase también NIETO SORIA, José Manuel, “Los obispos y la catedral de León en el contexto de las relaciones monarquía-Iglesia, de Fernando III a Alfonso XI” en YARZA LUACES, HERRÁEZ ORTEGA, M<sup>a</sup> Victoria y BOTO VARELA, Gerardo, *Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”*. Actas, op. cit., pp. 99-111.

a Sevilla del embajador Brunetto Latini, maestro de Dante Alighieri, en 1260.<sup>23</sup> No cabe plantear consciencia heterodoxa en un rey que afirmaba “non avemos mayor sobre nos en lo temporal” y permitía en el milagro de la cantiga 295 que la Virgen se arrodillara para besar las manos al rey.<sup>24</sup> Sin embargo, rozaría los límites del absurdo considerar que, con una intención política, el rey nos dejara su imagen sólo en las miniaturas de sus códices, contemplados por muy pocos, y no en ningún otro tipo de efigie, expuesta a la mirada de todos.

## II

En principio, nuestra idea es iniciar una encuesta con objeto de presentar las distintas manifestaciones de la imagen de Alfonso X en los distintos medios artísticos al mismo tiempo que indagamos las relaciones de dicha imagen en sus diferentes representaciones para averiguar, finalmente, su intencionalidad. Es decir, en otras palabras, si hubo un determinado programa personal en su creación o bien, por otro lado, iba dirigido al común de sus súbditos, dándole mayor visibilidad. Así pues, una tentativa tipología partiría indistintamente de diferentes representaciones plásticas y visuales en diversos materiales si bien habría que distinguir variantes en cada uno de los grupos de imágenes. Una vez examinadas dichas representaciones de la imagen real en piedra, metal o pergamino, tras hacer un balance final de sus distintas manifestaciones, nos atrevemos a establecer siete grupos o tipos a los que asignamos un concepto relativo y próximo a la forma de su representación aun cuando en alguno de estos grupos hayamos de abrir, posteriormente, en abanico diferentes variantes dentro del mismo concepto.

Somos conscientes de lo aleatorio de una división en tipos cuyos rasgos característicos responden a un modelo ideal cuya dificultad entrará fácilmente en discusión dada la variedad de representaciones del mismo personaje. No obstante, consideramos que ha llegado el momento de exponerlo y plantearlo aun cuando no sea de una manera definitiva, estableciendo una tentativa clasificación. Si consideramos, en primer lugar, la obra más personal y más significativa de Alfonso X, las *Cantigas de Santa María*, exceptuando las imágenes de presentación<sup>25</sup> en que aparece el rey iniciando el libro, hay que considerar las cantigas de loor o decenales –42 loores– en las que el protagonista es el rey trovador en presencia de María,<sup>26</sup> independientemente de aquellos

23. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, *Alfonso X el Sabio*, op. cit., pp. 135-136; O'CALLAGHAN, Joseph F., *El Rey Sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla*, op. cit. pp. 243-260; SCHOEN, Wilhem F. Von, *Alfonso X de Castilla*, trad. de Diorki, Madrid: Ediciones Rialp, pp. 99-172.

24. SNOW, Joseph, “La utilización política de la devoción mariana en el reinado de Alfonso X, el Sabio (1252-1284)”, op. cit., p. 74.

25. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Imágenes de presentación en la miniatura alfonsí”, op. cit., pp. 287-291.

26. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Imágenes de un Rey Trovador de Santa María (Alfonso X en las Cantigas)”, op. cit., pp. 229-239.

milagros en que también aparece el rey en las 427 *Cantigas* comprendidas entre el Códice Rico (Real Biblioteca de El Escorial)<sup>27</sup> –primera parte– y Códice de Florencia (Biblioteca Nazionale de Florencia)<sup>28</sup> –segunda parte– que se encuentra inacabado.

Claro es que no nos limitaremos a las miniaturas aunque hayamos partido de ellas en sus dos tipos principales: imágenes de presentación e imágenes del rey trovador. En consecuencia, teniendo en cuenta las diferentes representaciones artísticas de la imagen de Alfonso X en distintos materiales, establecemos una clasificación en siete grupos o tipos iconográficos, a saber: 1. Batallador; 2. Autor; 3. Trovador; 4. Justiciero; 5. Rey y emperador; 6. Jugador; 7. Piadoso.

## 1. BATALLADOR

La imagen de Alfonso X como guerrero es la menos representada de todas. Compete a los sellos aunque hay una hermosa figura del rey en el Tumbo A de la Catedral de Santiago de Compostela:<sup>29</sup> en ella aparece Alfonso X coronado y a caballo con gualdrapas heráldicas de Castilla y León así como en el escudo que le protege el flanco izquierdo mientras la diestra mantiene lanza en ristre. Menos reproducido ha sido el sello de cera de Alfonso X –llamado de los camafeos (1262)– con el caballo a galope como en la imagen anterior blandiendo la espada en la mano derecha mientras se cubre con el escudo heráldico de Castilla y León<sup>30</sup> (Fig.1). Aquí, en cambio, la cabeza del rey aparece protegida por un yelmo coronado ofreciéndonos una imagen dinámica e insólita del rey Sabio, sin embargo, hay que recordar los inicios de su actividad cuando era infante y emprendió la conquista de Murcia, “el primero lugar que Dios quiso que ganásemos a servicio dEl”, como afirmaba en su último testamento.<sup>31</sup> Ambas figuras parecen seguir modelos anteriores, tales como el de la miniatura de Alfonso IX en el Tumbo A de la Catedral de Santiago y el sello de cera de su padre, Fernando III. Curiosamente, mientras en las monedas, tanto las doblas de oro como los dineros

27. *El Códice Rico de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms.T.I.1 de la Biblioteca de El Escorial*, ed. facsímil, Madrid: Edilán, 1979; GUERRERO LOVILLO, José, *Las Cantigas. Estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid: C.S.I.C., 1949.

28. *El código de Florencia de las Cantigas de Alfonso X el Sabio. Ms. BR 20 de la Biblioteca Nazionale de Florencia, siglo XIII*, ed. facsímil, Madrid: Edilán, 1989; GARCÍA CUADRADO, Amparo, *Las Cantigas: el Códice de Florencia*, Murcia: Universidad de Murcia, 1993.

29. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Los retratos de los reyes de España*, Barcelona: Ediciones Omega, 1948, lám. 28;

30. GUGLIERI NAVARRO, Araceli, *Catálogo de Sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional. Sellos Reales I*, Madrid, 1974, nº 88; FRANCISCO OLMOS, José María de, “El sello diplomático real en los reinos de Castilla y León en el siglo XIII” en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *op. cit.*, pp. 67-68 y 73.

31. *Apud* G.SOLALINDE, Antonio, *Antología de Alfonso X el Sabio*, 5ª ed., Madrid: Espasa-Calpe, 1965, p. 234; véase GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, *Alfonso X el Sabio*, *op. cit.*, pp. 23-30.



FIG. 1. Batallador. Sello, AHN.

de plata no aparece la efigie de Alfonso X sino los heráldicos castillos y leones,<sup>32</sup> su hijo Sancho IV creó una moneda nueva llamada *coronado* o *cornado* por aparecer el perfil del rey coronado, algo sin precedentes desde tiempos de Alfonso VIII.<sup>33</sup> El hecho de que los retratos más abundantes nos lo muestren como autor erudito, trovador o piadoso devoto de María, no debe hacernos olvidar su actividad guerrera en la reconquista de Andalucía, continuando las campañas de Fernando III, y no resulta baladí que el sello de cera de Alfonso X como batallador date de 1262, el año que ocupó Niebla, Lebrija, Jerez de la Frontera, Medina Sidonia e inició la repoblación de Cádiz.

## 2. AUTOR

La imagen de Alfonso X aparece como autor en las llamadas escenas de presentación en las que el rey comienza a dictar su obra.<sup>34</sup> Predomina en ellas el aspecto juvenil del

32. CANTO GARCÍA, Alberto J. y RODRÍGUEZ CASANOVA, Isabel, "La moneda en época de Alfonso X" en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.) op. cit., pp. 85-86.

33. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, op. cit., p. 73; BELTRAN MARTÍNEZ, Antonio, *Historia de la moneda española a través de cien piezas de la Fábrica Nacional de Moneda y Timbre*, Madrid: Editorial Vico & Segarra, 1983, pp. 104-105.

34. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "Escenas de presentación de la miniatura alfonsí", op. cit., pp. 278-291; KLEIN, Peter K., "Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons' des Weisen von Kastilien und León (1252-1284): die Illustration der *Cantigas*" en Karl CLAUSBERG et alii (Herausg.), *Bauwerk und Bildwerk im Hochmittelalter. Anschauliche Beiträge zur Kultur und Sozialgeschichte*, Anabas-Verlag, 1981, pp. 189-212; BANGO TORVISO, Isidro, "Nós, Don Alfonso, mandamos fazer", en BANGO TORVISO, Isidro, *Alfonso X*, op. cit., pp. 202-206. No parece muy acertado llamarlas "escenas de apertura" según FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura, "Este libro, com'achei, fez a onr'e a 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 y RUIZ SOUZA,

rey lo cual inclina a pensar en la voluntad de establecer una determinada imagen del rey.<sup>35</sup> Si tenemos en cuenta la independencia de los miniaturistas ateniéndose más a la propia experiencia que al texto a la hora de visualizar las *Cantigas*, como demostraron Keller y Nelson<sup>36</sup> parece aún más contradictorio el hecho de que la mayoría de las veces el rey sea representado como un hombre joven. Tanto en la miniatura inicial de las *Cantigas de Santa María* como en la primera cantiga el rey se dirige a sus súbditos amanuenses indicando con el dedo índice de la mano derecha lo que deben escribir porque “trovar...é cousa en que jaz entendimento”, es decir, consiste en una noble operación intelectual que causa placer de modo que el autor se siente satisfecho ante su creación<sup>37</sup> y prefiere llamarse poeta antes que rey. Asimismo, podríamos decir del retrato del completo Códice de los Músicos, que “hizo crear con menos esfuerzo y en menos tiempo”.<sup>38</sup> Sin embargo, no solo en sus obras poéticas sino, más bien, en las científicas es donde percibimos su concepto de autor, según explicita en la *General Estoria*:

Assi como dixiemos nos muchas uezes: el rey faze un libro, non por quel escriua con sus manos, mas porque compone las razones del, e las emienda e yegua e endereça, e muestra la manera de como se deuen fazer, e desí escríue las qui el manda; pero dezimos por esta razón que el rey faze un libro.<sup>39</sup>

Así pues, en la escena de presentación de la *General Estoria* de la Biblioteca Vaticana se nos presenta un retrato del rey que sostiene un libro con la mano izquierda mientras indica con el dedo índice a su interlocutor, que también eleva el índice al igual que sus dos compañeros mostrando con diferentes gestos la mano derecha como

Juan Carlos (Eds.), *Alfonso X el Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María, Códice Rico*, op. cit., pp. 43-78.

35. CÓMEZ RAMOS, Rafael, “El retrato de Alfonso X el Sabio en la primera *Cantiga de Santa María*”, op. cit., p. 49.

36. KELLER, John E. y NELSON, Charles L., “Some Remarks on Visualization in the *Cantigas de Santa María*”, *Ariel*, 3 (1), 1974, pp. 7-12.

37. MARQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “La poesía de las *Cantigas*” en *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 1977, pp. 20-21.

38. SNOW, Joseph, “La utilización política de la devoción mariana en el reinado de Alfonso X, el Sabio (1252-1284)”, op. cit., p. 84.

39. *General Estoria*, I, ed. de A.G.SOLALINDE, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1930, p. XVI: 2 Apud MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús, “El discurso retórico de Alfonso X” en MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (Coords.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, op. cit. p. 280; ÍDEM, “El concepto de autor en Alfonso X”, *Estudios sobre Literatura y Arte dedicados al profesor Emilio Orozco*, II, Granada, 1979, pp. 455-462. Sobre la *General Estoria* véase FERNÁNDEZ ORDOÑEZ, Inés, “El taller historiográfico alfonsí. La *Estoria de España* y la *General Estoria* en el marco de las obras promovidas por Alfonso el Sabio” en MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (Coords.), op. cit., pp. 105-126; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “General Estoria” en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *Alfonso X*, op. cit., pp. 396-397.



FIG. 2. Autor. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, Ms.T.1.6, RBME, f. 65.

si discutieran una cuestión de la que toma nota el escribano situado en último término. Por otro lado, dos parejas entre ellas un clérigo escribano parecen hacer comentarios al margen de lo que haya dicho el autor de la obra. Asimismo, tal gesto del dedo índice mostrando lo que ha mandado escribir en el *Libro de las formas e imágenes que están en los cielos*.<sup>40</sup> Ahora bien, donde queda más directamente expresado el acto de dictar el libro es en la presentación del *Libro de los Dados*,<sup>41</sup> si bien aquí el retrato expresa la desilusión y la angustia de los últimos años (Fig.2). No obstante, dada la amplitud de la obra y los distintos retratos del rey en distintas actitudes y compañías, que aparecen en el *Libro del Ajedrez* y en el *Libro de las Tablas* hay que considerar que aun cuando al final del libro una rúbrica nos informe de que “fue comenzado e acabado en la cibdat de Sevilla” en 1283, hay que entender que se comenzaría años antes –como otros códices– y sólo sería terminado en 1283. Finalmente, otro retrato de Alfonso X dictando

40. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana y TREVIÑO GAJARDO, Pilar, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, op. cit., p. 64. EADEM, “Lapidario” en BANGO TORVISO, Isidro, *Alfonso X el Sabio*, op. cit., pp. 456-465; GREGORIO, Daniel, “Alfonso X de Castilla, o la sabiduría como herramienta del poder”, op. cit., pp. 61-76; HARO CORTÉS, Marta, “Semblanza iconográfica de la realeza sapiencial de Alfonso X: las miniaturas liminares de los códices”, op. cit., pp. 131-153. Véase CHASTEL, André, “Semántica del dedo índice” en *El gesto en el arte*, Madrid: Ediciones Siruela, 2004, pp. 49-63.

41. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Retratos de Alfonso X en el Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, VII, 2010-2011, pp. 147-161; LÓPEZ DE GUERENO SANZ, María Teresa, “Arte y gestualidad en el Libro del Acedrex, Dados e Tablas de Alfonso X el Sabio”, *Laboratorio de Arte*, 29, 2017, pp. 23-52.

a sus colaboradores aparece en la *Primera Partida* <sup>42</sup> donde tanto el escriba como sus dos acompañantes están sentados a la turca al igual que los representados en otros códices del *scriptorium* real, bajo la presencia de Dios en los cielos figurados por nubes.

### 3. TROVADOR

En cuanto trovador ya hemos expresado anteriormente el placer que le producía la creación poética dada su sensibilidad artística que quedó plasmada en el impar monumento de las *Cantigas de Santa María*, donde Alfonso aparece como un “trovador a lo divino” que se convierte en un segundo protagonista dentro de la historia personal y espiritual que contienen las *Cantigas*.<sup>43</sup> Aun cuando Jesús Montoya prefirió, con suficientes razones, el término “rey panegirista mariano”<sup>44</sup> al de “rey trovador” se ha mantenido esta última denominación. Según Márquez Villanueva, “el gran, el único tema de las *Cantigas* es el milagro, cuya misma presencia inflacionaria termina por despojarlo de mucha de su cargazón sobrenatural”.<sup>45</sup> Sin embargo, se convierten en un testimonio único para conocer los sentimientos íntimos del personaje que no aparecen en los documentos o en las crónicas. Así pues, en la espléndida miniatura primera del Códice Rico (Fig. 3), el rey abre su libro y dicta a los dos escribas sentados que lo flanquean mientras tras unas cortinas tres músicos de pie ensayan las tonadas que entonan los cuatro cantores que se encuentran en el lado opuesto: es la mejor presentación del rey poeta, trovador de María, para quien “la poesía es algo así como la más sublime y eficaz forma de oración”.<sup>46</sup>

Las cantigas decenales o de loor nos muestran siempre al protagonista con sus mejores galas, corona y manto de castillos y leones, en diversas actitudes que retratan al trovador de María, entre ellas, la primera viñeta de la cantiga 120 en que Alfonso, de rodillas, situado entre la Virgen y un grupo de músicos señala a María cuya cantiga parecen danzar detrás un grupo de tres jóvenes cogidos de las manos. Consiste, pues, en una entre tantas de las imágenes del rey poeta en que dedica lo mejor de su inspiración a la Madre de Dios. Y en este punto conviene recordar la distinción acerca de la compleja personalidad de Alfonso X, expresada claramente por Joseph Snow en la siguiente paradoja:

42. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Retratos de Alfonso X el Sabio en la *Primera Partida* (British Library, Add. Ms. 20.787). Iconografía y cronología”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, VI, 2008-2009, p. 244.

43. SNOW, Joseph, “Alfonso X y las *Cantigas*: documento personal y poesía colectiva”, *op. cit.*, p. 161.

44. MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, Madrid: Sílex, 2005, pp. 174-176.

45. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, “La poesía de las *Cantigas*”, *op. cit.*, p. 28.

46. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *op. cit.*, p. 21.

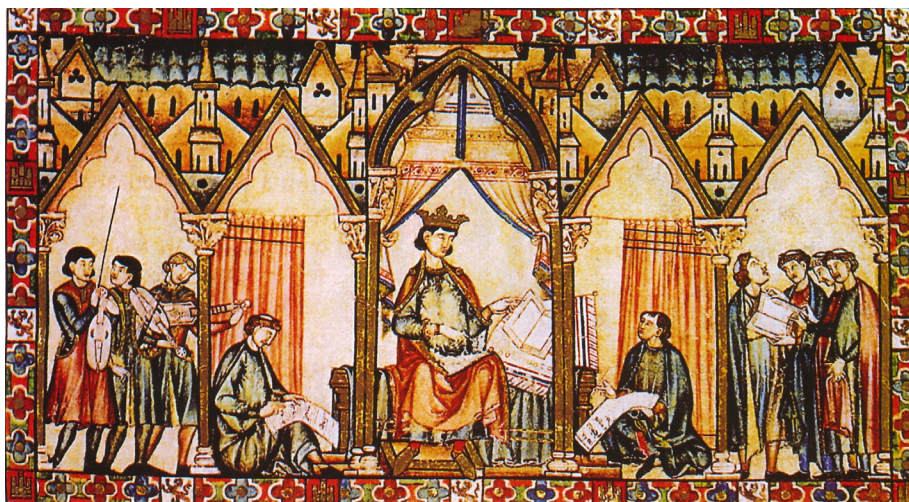


FIG. 3. Trovador. CSM. Cantiga inicial, Ms. T.I.1, RBME, f. 5r.

The *persona* in the CSM is a troubadour who sometimes –but only sometimes– surfaces as a king. The king who invests the CSM with his own spiritual strength is a king who is sometimes –but only sometimes– a troubadour.<sup>47</sup>

El otro “trovador a lo divino” del siglo XIII es Francisco de Asís. Cuando estaba inspirado hablaba y cantaba en francés, la lengua de la poesía trovadoresca, según su biógrafo Tomás de Celano.<sup>48</sup> En 1221, el año en que nacía Alfonso, se funda la Orden Tercera franciscana, a la que pertenecerán San Luís, rey de Francia, Santa Isabel, reina de Hungría y San Fernando, rey de Castilla.<sup>49</sup> No se ha planteado hasta ahora la relación de Alfonso X con los franciscanos que aparecen alguna vez representados en las miniaturas de sus *Cantigas*, como en las tres últimas viñetas de la cantiga 266 del Códice de Florencia aun cuando desde la *Cantiga* 1 con el tema de la Natividad algunas representaciones están transidas de la espiritualidad y sencillez del *Poverello* de Asís.<sup>50</sup> Según Ana Domínguez, el franciscano Juan Gil de Zamora, preceptor del infante don Sancho, escribió para Alfonso X el *Officium almifluæ Matris almae regis Jesu*, colección

47. SNOW, Joseph, “The central rôle of the troubadour *persona* of Alfonso X in the *Cantigas de Santa María*”, op. cit., p. 314.

48. LE GOFF, Jacques, *San Francisco de Asís*, Madrid: Akal, 2003, pp. 32-33.

49. Véase GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, *Fernando III el Santo, el rey que marcó el destino de España*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006, pp. 267-294.

50. MARTÍNEZ, H. Salvador, *Alfonso X el Sabio. Una biografía*, op. cit., p. 249 y nota 37. El episodio del belén de Greccio difundió el culto al Niño Jesús y la promoción del niño del mismo modo que el culto a María contribuyó a valorar a la mujer, Cf. LE GOFF, Jacques, *San Francisco de Asís*, op. cit., p.124.

de himnos y antífonas narrando la vida de la Virgen, que pudieron inspirar al rey la nueva sensibilidad franciscana.<sup>51</sup> Por otra parte, sabemos que los obispos de las nuevas sedes catedralicias de Cartagena, Badajoz y Cádiz, eran franciscanos.<sup>52</sup> Curiosamente, en 1221, el papa Honorio III utilizará a la Orden Tercera franciscana en un instrumento de la política güelfa contra el bando imperial.<sup>53</sup> Por consiguiente, aquí habríamos de plantearnos dentro de las distintas fases del proyecto político alfonsí el paso del gibelinismo moderado al güelfismo, que hemos mencionado más arriba.

#### 4. JUSTICIERO

Según San Isidoro de Sevilla: “Rex eris si recte facies, si non facias, no eris”. En otras palabras, rey es quien reina según la justicia.<sup>54</sup> La imagen de Alfonso X como símbolo de la justicia puede considerarse desde distintos puntos de vista: como símbolo en sí de la justicia y como retrato real del personaje. Símbolo de la justicia es la espada enhiesta en la mano derecha del rey. Las *Partidas* se hacen eco de la teoría de las dos espadas: “E estas son las dos espadas por que se mantiene el mundo: La primera espiritual. E la otra temporal. La espiritual taja los males ascondidos; la temporal, los manifestos”. Alfonso opina que el rey recibe directamente la espada de Dios sin mediación papal, según enseñaban San Bernardo y Santo Tomás de Aquino, y reconocía el antiguo Código de Suabia.<sup>55</sup> Así aparece en la parte superior del primer folio de la *Primera Partida*, como legislador con la espada y el código de la justicia.<sup>56</sup> Dado que el código está fechado pues se comenzó en 1256 y se terminó en 1265, sus miniaturas serían las más antiguas conocidas, presentándonos retratos anteriores a 1272, en el momento de los conflictos con su familia, la nobleza, y el clero.<sup>57</sup> Sin embargo, en

51. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana y TREVIÑO GAJARDO, Pilar, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, op.cit., p. 79.

52. CÓMEZ RAMOS, Rafael, “El mecenazgo de Alfonso X el Sabio y los monasterios”, op. cit., p. 430.

53. LE GOFF, Jacques, *San Francisco de Asís*, op. cit., p. 48. El historiador Émile Gebhart asoció a Francisco de Asís con Federico II como los grandes modernos de la Edad Media, *Ibidem*, p. 59. Sin embargo, mayor trascendencia y universalidad tuvo Alfonso X que Federico II, como vanguardia de su tiempo y paladín de la modernidad.

54. *Apud* GIMENO CASALDUERO, Joaquín, *La imagen del monarca en la Castilla del siglo XIV*, Madrid: Revista de Occidente, 1972, p. 19.

55. SCHOEN, Wilhem F. Von, *Alfonso X de Castilla*, op. cit., p. 79.

56. ALFONSO X EL SABIO, *Primera Partida* (Add. Ms. 20787 del British Museum), ed. de ARIAS BONET, Juan Antonio, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, *La miniatura en la Corte de Alfonso X*, “Cuadernos de Arte Español, 35”, Madrid: Historia 16, 1992, p. 8; EADEM, “Retratos de Alfonso X el Sabio en la *Primera Partida* (British Library, Add. Ms. 20.787). Iconografía y cronología”, op. cit., p. 240; EADEM, “Primera Partida” en BANGO TORVISO, Isidro, *Alfonso X el Sabio*, op. cit. p. 528; BANGO TORVISO, Isidro, “El rey como legislador y como juez” en BANGO TORVISO, Isidro, *Alfonso X el Sabio*, op. cit., pp. 502-504; ÍDEM, “La imagen pública de la realeza bajo el reinado de Alfonso X. Breves apostillas sobre *regalía insignia* y actuaciones protocolarias”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, VII, 2010-2011, pp. 21-22.

57. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Primera Partida”, op.cit., p. 528.

otra obra de diferente contenido podemos apreciar al rey con la espada desnuda en su mano derecha mientras con la izquierda entrega un libro al infante heredero: se trata de la primera miniatura de la *Primera Crónica General de España*.<sup>58</sup> Por consiguiente, en el primer retrato el rey muestra la espada con la que hará cumplir la ley que acaba de redactar; en el segundo, se presenta también como rey justiciero, capaz de defender el contenido de la obra que entrega a su heredero. Otros retratos reales aparecen en el *Fuero Juzgo* romanceado del Archivo Municipal de Murcia, donación de Alfonso X a la ciudad. Aun cuando se dice que representan a Sisenando, ordenador del Fuero, acompañado de varios prelados, podemos ver bajo esa imagen, el retrato de Alfonso quien se presenta en primera persona como autor en el prólogo del código.<sup>59</sup> La letra y el estilo de las miniaturas sin iluminar evidencia claramente al *scriptorium* real aunque no podemos pensar en una de sus últimas obras en vida del rey, antes de que entrara el decadente estilo de la época de Sancho IV, que puede apreciarse en las inacabadas miniaturas del Códice de Florencia.

Finalmente, dentro del campo de las miniaturas aunque no proceda del *scriptorium* real, contamos con otro retrato del rey mostrando la espada de la justicia en el Cartulario de Tojos Outos del Archivo Histórico Nacional,<sup>60</sup> donde le acompañan doña Violante y don Fernando de la Cerda. Comoquiera que el infante nació en 1256, podemos situar la miniatura hacia el decenio de 1260, ya que el documento data de 1255 y en ese año el infante aún no había nacido.

Otro medio diferente como es la escultura nos ofrece dos representaciones, una como símbolo de la justicia y otra como retrato del personaje. En primer lugar, la imagen del rey en el *locus appellationis* de la fachada occidental de la catedral de León: sentado en su trono tocado con rica corona de pedrería y manto cuyo cordón agarra con la mano izquierda mientras la diestra sostiene el cetro del poder. Aunque pudiera interpretarse, en abstracto, como la idea del Rey que cumple la justicia cuyo prototipo es Salomón, se ha identificado con San Fernando, alegando la redacción del libro

58. CÓMEZ RAMOS, Rafael, "La visión de la Antigüedad en las miniaturas de la *Primera Crónica General*", *op. cit.*, p. 3; KLEIN, Peter K., "Kunst und Feudalismus zur Zeit Alfons' des Weisen von Kastilien und Leon (1252-1284)", *op. cit.*, p. 174; CÓMEZ RAMOS, Rafael, "Hércules, Alfonso el Sabio y el sueño de la razón", *op. cit.*, pp. 119-121; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "Estoria de España" en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *Alfonso X*, *op. cit.*, pp. 396-397.

59. GUERRERO LOVILLO, José, *Miniatura gótica castellana. Siglos XIII y XIV*, Madrid: C.S.I.C., 1956, p. 27; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, *La miniatura en la Corte de Alfonso X*, *op. cit.*, p. 8; EADEM, "Retratos de Alfonso X en la *Primera Partida*. Iconografía y cronología", *op. cit.*, p. 248; GARCÍA AVILÉS, Alejandro, "Fuero Juzgo (s. XIII), Archivo Municipal de Murcia" en *Huellas*, Catálogo de la Exposición Murcia 2002, Murcia: Caja de Ahorros de Murcia, 2002, p. 154; GARCÍA DÍAZ, Isabel, "Fuero Juzgo" en BANGO TORVISO, Isidro, *Alfonso X*, *op. cit.*, pp. 512-513.

60. CÓMEZ RAMOS, Rafael, "El retrato de Alfonso X en la primera *Cantiga de Santa María*", *op. cit.*, p. 39; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "Retratos de Alfonso X en el Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas", *op. cit.*, pp. 150-151.



Fig. 4. Justiciero. Museo Catedral de León.

*Setenario*, que encargó a su hijo Alfonso X,<sup>61</sup> sin embargo parece más lógico que se trate del rey Sabio y no su padre, dada su participación en la obra de la *pulchra leonina* donde aparece como emperador en las vidrieras y que tomó bajo su protección. Por otra parte, el remate perdido del cetro bien pudo ser el águila imperial.

Por otro lado, la escultura que estuvo en uno de los pilares torales del crucero y se conserva en el museo catedralicio de León, catalogada como de Ordoño II y que

61. NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El rey, la catedral y la expresión de un programa”, *op. cit.*, pp. 27-52; FRANCO MATA, Ángela, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, León: Diputación de León, 1998, p. 209; SAUERLÄNDER, Willibald, “La escultura de la sede leonesa a la luz de los grandes talleres europeos” en YARZA LUACES, Joaquín, HERRÁEZ ORTEGA, M<sup>a</sup> Victoria, BOTO VARELA, Gerardo (Eds.), *Congreso Internacional La catedral de León en la Edad Media. Actas*, *op. cit.*, p. 202; BOTO VARELA, Gerardo, “Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder y honra sacra” en YARZA LUACES, Joaquín, HERRÁEZ ORTEGA, M Victoria, BOTO VARELA, Gerardo (Eds.), *op. cit.*, pp. 312-313. Aparece identificado y reproducido como Alfonso X tanto entre las láminas como en la portada de GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, *Alfonso X (1252-1284)*, Palencia: Diputación Provincial de Palencia, 1993.

también ha sido identificada como de Alfonso X,<sup>62</sup> se ha prestado a mayor discusión. Aun cuando Angela Franco la clasifica como de Ordoño II y esculpida en el último decenio del siglo XIII,<sup>63</sup> Gerardo Boto considera que “el edificio del siglo XIII sólo glorifica la figura regia de Alfonso X en un primer momento y la del fundador Ordoño II, en segunda instancia”<sup>64</sup> (Fig.4). Además, ni Alfonso X ni su hijo Sancho IV mostraron mucho interés por conceder a Ordoño II un lugar principal en el templo como demuestra su indiferencia por la localización de su tumba. La escultura del rey que desenvaina la espada estuvo situada en el primer pilar toral del crucero, situado a la derecha, mientras que en el pilar del lado opuesto estaría la de un obispo, a la vez que en los segundos pilares estarían representados, respectivamente, el arcángel Gabriel y la Virgen María. La escultura ha sido datada en el decenio de 1260-1270, durante el obispado de Martín Fernández.<sup>65</sup> Por tanto, sería otro retrato del rey justiciero.

Según Joaquín Yarza, la reconstrucción del Alcázar de Segovia después del incendio de 1258 y la creación de la Sala de los Reyes con las espadas desenvainadas como símbolo de poder y en la que se representarían hasta Fernando III y Alfonso X, se convirtió en un lugar de exaltación de la monarquía castellana hasta los tiempos modernos.<sup>66</sup> Restaurada en el siglo XVI y destruida de nuevo por otro incendio en 1862, lo que hoy conocemos es la descripción de las copias del siglo XVI en el Libro de los retratos de los Reyes de Hernando de Ávila.

## 5. REY Y EMPERADOR

Alfonso X aparece representado en muchos de los milagros de las *Cantigas de Santa María* pero, sobre todo, se muestra siempre radiante con la corona y el manto real en las *Cantigas* decenales o de loor. Sin embargo, entre todas las miniaturas de ambos códices cabría destacar por su peculiaridad histórica, al verlo perfectamente caracterizado como infante y después como rey, junto con su suegro Jaime I de Aragón, en las viñetas 2 y 4 correspondientes a la cantiga 169 dedicada a la Virgen de la Arreixaca de Murcia.

62. VALDÉS FERNÁNDEZ, Manuel, HERRÁEZ ORTEGA, M<sup>a</sup> Victoria y COSMEN ALONSO, M<sup>a</sup> Concepción, *El Arte Gótico en la provincia de León*, op. cit., p. 82.

63. FRANCO MATA, Ángela, *Escultura gótica en León y provincia (1230-1530)*, op. cit., pp. 398-399, láms. 261-262.

64. BOTO VARELA, Gerardo, “Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra”, op. cit., p. 309.

65. BOTO VARELA, Gerardo, op. cit., pp. 332-334 y nota 117. En la celebración del congreso el profesor Sauerländer se pronunció por datarla en el reinado de Alfonso X.

66. YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, op. cit., p. 268; LADERO QUESADA, Miguel Ángel, *Los Alcázares Reales en las ciudades de Castilla (siglos XII al XV)*, Segovia: Patronato del Alcázar de Segovia, 2002, p. 30; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, “Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder”, op. cit., p. 243.



FIG. 5. Rey y emperador. Claustro bajo, Catedral de Burgos.

Por otra parte, hemos de tocar ahora el capítulo de la escultura de la catedral de Burgos donde también podemos contemplar su efigie. En primer lugar, tal como lo vemos en la galería de los reyes de la fachada occidental de la catedral de Burgos, cuyos originales se exhiben hoy día en la panda Sur del claustro bajo, después de su restauración. Según el definitivo estudio de Richard Kinkade, los personajes que se alzan en dicha galería de la fachada occidental son los ocho hijos supervivientes del matrimonio de Fernando III y Beatriz de Suabia, esculpidos antes de 1250 y representados como eran en 1249, a saber: Alfonso (1221), Fadrique (1223), Fernando (1225), Enrique (1230), Felipe (1231), Sancho (1233), Berenguela (1228), y el benjamín Manuel (1234).<sup>67</sup> La escultura de Alfonso, que se encuentra la primera por la derecha de la galería –izquierda del espectador–, sostiene en la mano derecha un ramo de lirios, símbolo de la Virgen María, a la que había dedicado su vida desde niño (Fig. 5).

<sup>67</sup>. KINKADE, Richard, “Hermanos ofendidos: contiendas fraternales en el reinado de Alfonso X”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, XI, 2018-2019, pp. 98-99; CÓMEZ RAMOS, Rafael, “Un viaje de canteros sajones de Naumburgo a Burgos”, *op. cit.*, pp. 48-49.



Fig. 6. Rey y emperador. Claustro alto, Catedral de Burgos.

Resulta curioso contemplar al rey con semejante vara de lirios en una de las miniaturas del *Fuero Juzgo* del Archivo Municipal de Murcia.<sup>68</sup>

Por lo que respecta a la escultura en la panda oeste del claustro, la imagen de Alfonso X aparece aislada y sin otro atributo que no sea la corona real<sup>69</sup> (Fig. 6). No ocurre así, en cambio, cuando se nos presenta con todos los símbolos del poder imperial como en el sello de Alfonso X como emperador –conservado en el Archivo Histórico Nacional– donde aparece sentado en el trono, sosteniendo el globo coronado por la cruz y el cetro con el águila del Imperio<sup>70</sup> (Fig. 7). Ahora bien, donde aparece radiante como “rey traslúcido” es en los ventanales del lado norte de la nave mayor

68. *Vid supra* nota 59.

69. CÓMEZ RAMOS, Rafael, “Tradición e innovación artísticas en Castilla en el siglo XIII”, *op. cit.*, pp. 145-146; ABEGG, Regine, *Königs und Bischofsmonumente: Die Skulpturen des 13. Jahrhunderts im Kreuzgang der Kathedrale von Burgos*, Zurich: Zurich InterPublishers, 1999, pp. 121-123.

70. GUGLIERI NAVARRO, Araceli, *Catálogo de Sellos de la Sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional. Sellos Reales. I*, *op. cit.*; FRANCISCO OLMOS, José M<sup>a</sup>. de, “El sello diplomático real en los reinos de Castilla y León en el siglo XIII”, *op. cit.*, p. 73. No tiene sentido calificar de “supuestas insignias imperiales” cuando no sólo aparecen en el sello sino también en la vidriera y en las



FIG. 7. Rey y emperador. Sello, AHN.



FIG. 8. Rey y emperador. Vidriera, nave mayor N., Catedral de León.

de la catedral de León en las que han sido llamadas “vidrieras del *fecho del imperio*”<sup>71</sup> (Fig. 8). El rey que ostenta manto de castillos y leones y sostiene el cetro aquiliforme y el globo con la cruz, atributos imperiales, está acompañado en la otra lanceta del ventanal por el obispo Martín Fernández, amigo y hombre de confianza de Alfonso X, quien fue enviado a la curia del papa Urbano IV para postular su candidatura al Sacro Imperio Romano Germánico en 1263, aunque ya había sido elegido Rey de Romanos en Francfort del Meno en 1257. Además el tema hagiográfico de la vida de San Ildefonso y el rey Recesvinto en Toledo aluden a las aspiraciones imperiales al exhumar la tradición visigoda en el momento en que se realizaban las obras de la catedral. Conviene recordar, en este sentido, la voluntad real por resucitar la tradición imperial hispánica desde su juventud, como prueba el hecho de la excavación y traslado de los restos del rey Wamba desde Pampliega hasta Toledo *que fue en tiempo de los Godos Cabeça de España, e do antiguamente los Emperadores se coronavan*.<sup>72</sup> Por otra parte, la intención de dedicar una capilla y una vidriera a San Clemente, –festividad del día de su nacimiento en Toledo coincidente también con el día de la rendición de Sevilla en 1248– nos hablan del interés puesto por Alfonso X en el programa iconográfico de las vidrieras de la Catedral de León,<sup>73</sup> aspecto en el que se demuestra el rigor de un comitente de excepción.

Resulta elocuente que la imagen del rey como emperador de la espléndida vidriera de la Catedral de León coincida con la que conocemos que tuvo en el panteón, capilla real de la primitiva Catedral de Sevilla, según la descripción del *Libro de Hernán Pérez de Guzmán*, donde bajo la imagen de Santa María de los Reyes, se encontraban los simulacros de los reyes con coronas de oro y piedras preciosas:

---

miniaturas como opina BANGO TORVISO, Isidro, “La imagen pública de la realeza bajo el reinado de Alfonso X. Breves apostillas sobre *regalía insignia* y actuaciones protocolarias”, *op. cit.*, pp. 26-28.

71. BOTO VARELA, Gerardo, “Sobre reyes y tumbas en la catedral de León. Discursos visuales sobre poder político y honra sacra”, *op. cit.*, p. 317.

72. *Apud* O’CALLAGHAN, Joseph F., *El Rey Sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla*, *op. cit.*, p. 191; MARTÍNEZ, H. Salvador, *Alfonso X, el Sabio. Una biografía*, *op. cit.*, pp. 213-214; IZQUIERDO BENITO, Ricardo, “Alfonso X el Sabio ¿primer arqueólogo medievalista?”, *Historia, Instituciones, Documentos*, 28, 2001, pp. 231-240. Véase también PANATERI, Daniel Alberto, “Las imágenes del rey y del emperador en *Las Siete Partidas* y la glosa de Gregorio López”, *op. cit.*, pp. 215-255.

73. CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, *op. cit.*, pp. 185-186; ÍDEM, “Tradición e innovación artísticas en Castilla en el siglo XIII”. *Op. cit.*, pp.155-156; FERNÁNDEZ ARENAS, José, *Las vidrieras de la Catedral de León*, León: Editorial Everest, 1976, p. 25; NIETO ALCAIDE, Víctor, “La vidriera y el clasicismo gótico en la época de Alfonso X”, *op. cit.*, pp. 58-70; ÍDEM, “Aspectos técnicos e iconográficos de las vidrieras de las capillas de la catedral de León” en YARZA LUACES, Joaquín, HERRÁEZ ORTEGA, M<sup>a</sup> Victoria, BOTO VARELA, Gerardo (Eds.), *Congreso Internacional “La Catedral de León en la Edad Media”*. *Actas*, *op. cit.*, p. 300; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel, “El rey, la catedral y la expresión de un programa”, *op. cit.*, pp. 27-52. Cf. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel, *Alfonso X (1252-1284)*, *op. cit.*, p. 20. Sobre el *fecho del imperio* véase nota 23. La vidriera de “La Cacería”, n<sup>o</sup> 5–donde aparece el rey a caballo con atributos de emperador– tal vez no fuera encargada para la catedral sino para los salones del palacio. *Vid* FERNÁNDEZ ARENAS, José, *op. cit.*, p. 27.

Fernando III en el centro acompañado a ambos lados por la reina Beatriz de Suabia y su hijo Alfonso con los atributos imperiales, bajo ricos tabernáculos de plata, como se puede comprobar en un sello catedralicio de fines del siglo XIII,<sup>74</sup> en el que podemos contemplar el esquema compositivo del panteón real, terminado en 1279 con el traslado de los restos de Beatriz de Suabia, donde hallamos la “exaltación mayestática de la monarquía castellano-leonesa” en el momento en que Sevilla se convierte en la metrópoli del reino.

No obstante, nos resta, finalmente, una imagen de Alfonso X con la corona y el cetro del Imperio, cubierto también con el manto de castillos y leones, como en la vidriera de la Catedral de León, que aparece en una miniatura del llamado *Libro de los Privilegios de Toledo* en la que Alfonso X, tras confirmar el privilegio concedido por su padre Fernando III a la ciudad de Toledo (1222, enero, 16)<sup>75</sup> sostiene con la izquierda el globo y el cetro imperial entregando a dos súbditos arrodillados el documento que está fechado el 2 de marzo de 1254 (Fig. 9). La escena tiene lugar bajo dos arcos góticos del palacio mientras un individuo observa la escena desde una puerta en arco de herradura. El *Libro de los Privilegios* de Toledo recoge la mayor parte de los fueros en versión romance –el Fuero de Toledo, en particular– y privilegios que la ciudad había recibido para sus pobladores mozárabes o castellanos. Aunque se supone que

74. CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, op. cit. pp. 47-48; YARZA LUACES, Joaquín, *Formas artísticas de lo imaginario*, op. cit. pp. 271-273; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, Javier, “La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la Capilla Real y el sepulcro de Guzmán el Bueno (1248-1320)”, *Archivo Español de Arte*, 270, 1995, pp. 111-129; ÍDEM, “La introducción de la escultura gótica en Sevilla (1248-1300) en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, pp.119-135; SANZ SERRANO, M<sup>a</sup> Jesús, “Imagen del antiguo tabernáculo de plata, de la capilla real de Sevilla, a través de dos sellos medievales”, *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, pp. 51-56; LAGUNA PAÚL, Teresa, “La Aljama cristianizada. Memoria de la catedral de Santa María de Sevilla” en *Metropolis Totius Hispaniae. 750 aniversario de la incorporación de Sevilla a la corona castellana*, op. cit., pp. 59-62; EADEM, “La capilla de los Reyes de la primitiva Catedral de Santa María de Sevilla y las relaciones de la Corona castellana con el cabildo hispalense en su etapa fundacional (1248-1285)” en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *Maravillas de la España medieval. Tesoro Sagrado y monarquía*, Madrid, 2000, pp. 235-249; EADEM, “Si nuestro cuerpo fuere enterrado en Sevilla. Alfonso X y la Capilla Real de Sevilla” en BANGO TORVISO (Dir.), *Alfonso X*, op. cit., pp. 116-129 y 120. Véase aquí la reconstrucción ideal de dicha capilla por Antonio Almagro (p. 121); EADEM, “Una capilla mía que dicen de los Reyes. Memoria de la Capilla Real de la catedral mudéjar de Santa María de Sevilla” en A. JIMÉNEZ MARTÍN (Dir.), *La Capilla Real*, XIX Edición Aula Hernán Ruiz, Sevilla: Catedral de Sevilla, 2012, pp. 175-234; BOTO VARELA, Gerardo, “Sobre reyes y tumbas de la catedral de León. Discursos visuales de poder político y honra sacra”, op. cit., p. 318; RUIZ SOUZA, Juan Carlos, “Alfonso X y el triunfo de la visualización del poder”, op. cit., pp. 238-243; PARRA AGUILAR, Leonor, *Muerte e ideología: el significado de los sepulcros de Alfonso X y Sancho IV de Castilla*, Almería: Letrame, 2016, pp. 33-52.

75. IZQUIERDO BENITO, Ricardo, “El Libro de los Privilegios de Toledo”, *Anales Toledanos*, n<sup>o</sup> 25, 1983, pp. 17-46; ÍDEM, *Privilegios reales otorgados a Toledo durante la Edad Media, 1101-1494*, Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1990, n. 25; *El Libro de los Privilegios de Toledo*, edición facsímil, n<sup>o</sup> 5, Archivo Municipal de Toledo, estudio introductorio de Ricardo IZQUIERDO BENITO, 2005, f. 15.



FIG. 9. Rey y emperador. *Libro de los Privilegios de Toledo*, cajón 10º, leg. 3º, nº 7, AMT, f. 1.

debió componerse a comienzos del siglo XIV,<sup>76</sup> la miniatura mencionada que recoge una semblanza del monarca, delata el clásico estilo del *scriptorium* real tanto en sus caracteres arquitectónicos como en la cenefa almohade que enmarca la viñeta.

Finalmente, dentro de estos retratos tardíos de Alfonso X, hemos de mencionar el escultórico con el cetro y la corona imperial, situado en la capilla mayor de la catedral de Toledo, atribuido a la época de Sancho IV,<sup>77</sup> y que fue dibujado por Carderera.

## 6. JUGADOR

Fue Jesús Montoya quien en su magnífico ensayo sobre el libro en el siglo XIII le dio a Alfonso X el apelativo de *rex ludens*,<sup>78</sup> que nosotros traducimos por “rey jugador” no porque el rey tuviese el vicio de jugar sino porque fue un inteligente jugador como

76. IZQUIERDO BENITO, Ricardo, *Privilegios reales otorgados a Toledo durante la Edad Media*, 1101-1494, op. cit., pp. 15 y 34 (A.M.T., Cajón 10º, legajo 3º, nº 7, fols. 1-1v.) y pp. 117-120.

77. DURÁN SANPERE, Agustín, *Escultura gótica*, “Ars Hispaniae”, VIII, Madrid: Plus Ultra, 1956, p. 36; Vid CARDERERA, Valentín, *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*. Copiados de los originales. Con textos biográfico y descriptivo, en español y francés. Madrid: Ramón Campuzano, 1855, I, Estampa XI.

78. MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, op. cit., pp. 191-195.

demuestra no sólo su famoso tratado sino también las miniaturas que lo ilustran.<sup>79</sup> Entre los variados retratos de Alfonso X, independientemente de los retratos como autor que aparecen en cada una de las páginas iniciales del *Libro de los Juegos*, con mayor solemnidad y cubierto por el manto de castillos y leones, vemos actuar, por otra parte, al rey muy relajado, jugando con distintos personajes y damas de la corte.<sup>80</sup> Prescindiremos referirnos al erotismo del rey o al harem del palacio gótico del Alcázar de Sevilla en la miniatura del *Libro del Ajedrez* (fol. 48 v.), sobre la que se han hecho suficientes comentarios.<sup>81</sup> Sin embargo, resulta de gran interés otra miniatura del mismo libro que podríamos denominar “la lección de ajedrez” (fol. 15 r.): en un amplio salón del palacio sevillano bajo cuatro arcos de medio punto juegan una partida de ajedrez dos adolescentes acompañados de un lado por el infante Sancho y del otro por su padre Alfonso, que indican ambos con el dedo índice a cada uno de ellos de qué manera deben continuar la jugada, completando la composición un par de lacayos que portan cada uno un *flabellum* oriental (Fig. 10).

Ciertamente, resulta del mayor interés por dos razones: primero, porque aparece el infante don Sancho, olvidado de los miniaturistas en las viñetas de las *Cantigas de Santa María*. Comoquiera que Sancho se presenta joven, alrededor de los veinte años, hallamos otro argumento para datar el *Libro de los Juegos*, en un período anterior a 1283 en que fue terminado en el *scriptorium* sevillano.<sup>82</sup> Si Sancho IV nació en 1258, la miniatura pudo ser elaborada a mediados del decenio de 1270. Aspecto que corrobora también los diferentes semblantes y distintas actitudes que muestran los retratos de Alfonso X en dicho códice. Y en segundo lugar, nos ofrece un buen ejemplo de la voluntad didáctica del rey Sabio y su preocupación por la infancia y la juventud, ya que tanto él como el infante tratan de enseñar a los dos menores el noble juego del ajedrez. Dentro de la transformación social y los nuevos modelos culturales del

79. ALFONSO X EL SABIO, *Libros del ajedrez, dados y tablas*, edición facsímil, Madrid: Edilán, 1987.

80. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “El Libro de los Juegos y la miniatura alfonsí” en *Libros del ajedrez, dados y tablas*, op. cit., II, pp. 29-123; EADEM, “Sevilla y el *scriptorium* alfonsí” en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, Manuel (Coord.), *Congreso Internacional Conmemorativo del 750 Aniversario de la Conquista de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León* (Sevilla, 23-27 noviembre 1998), Madrid: Fundación Areces, 2000, pp. 635-659; EADEM, “Retratos de Alfonso X en el Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, VII, 2010-2011, pp. 147-161; EADEM, “Libro de los juegos de ajedrez, dados y tablas” en BANGO TORVISO, Isidro, *Alfonso X*, op. cit., pp. 558-559; CONSTABLE, Olivia Remie, “Chess and Courtly Culture in Medieval Castile: *The Libro de ajedrez* of Alfonso X, el Sabio”, *Speculum*, 2007, v. 82, n. 2, pp. 301-347; LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, María Teresa, “Arte y gestualidad en el *Libro del Acedrex, Dados e Tablas* de Alfonso X el Sabio”, op. cit., pp. 23-52.

81. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *El concepto cultural alfonsí*, op. cit. pp. 271-273; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana y TREVIÑO GAJARDO, Pilar, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, op. cit., pp. 80-81; EADEM, “El Libro de los Juegos y la miniatura alfonsí”, op. cit., p. 56; EADEM, “Retratos de Alfonso X en el Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas”, op. cit., pp. 156-157; BANGO TORVISO, Isidro, “La vida del monarca en imágenes” en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *Alfonso X*, op. cit. pp. 198-199.

82. Vid *supra* nota 41.



FIG. 10. Jugador. *Libro de Ajedrez, Dados y Tablas*, Ms. T.1.6, RBME, f. 15r.

siglo XIII, la atención a la infancia y a la juventud además de la preocupación por las relaciones del hombre con la Naturaleza, convierten a Alfonso X en un adelantado de su tiempo y vanguardia del progreso.<sup>83</sup> No cabe duda de que valoraba los beneficios psicológicos del juego y, en ese sentido, superaba a su pariente Luis IX de Francia quien en 1254 prohibió el juego del ajedrez.<sup>84</sup> Por consiguiente, el *Libro de los Juegos* no es un libro menos importante que las *Cantigas de Santa María* para conocer la personalidad y el perfil psicológico del rey. Si consideramos las desgracias sobrevenidas al final de su reinado, la desafección de los suyos y la cruel enfermedad (un carcinoma epidermoide en el maxilar que fue extendiéndose a la estructura ósea de la cara),<sup>85</sup>

83. LE GOFF, Jacques, *San Francisco de Asís*, op. cit., p. 124; ARRANZ GUZMÁN, Ana, "Alfonso X y la conservación de la Naturaleza" en DE MIGUEL, Juan Carlos, MUÑOZ FERNÁNDEZ, Ángela y SEGURA GRAIÑO, Cristina, *Alfonso X el Sabio, vida, obra y época*, I. Actas del Congreso Internacional (1984), Sociedad de Estudios Medievales, 1989, pp. 127-135.

84. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, "El libro de los juegos y la miniatura alfonsí", op. cit., pp. 58.

85. MARTÍNEZ, H. Salvador, *Alfonso X, el Sabio. Una biografía*, op. cit., p. 304. Vid PRESILLA, Maricel, *The Image of Death in the Cantigas de Santa María of Alfonso X (1252-1284): The Politics of Death and Salvation*, New York University, 1989, II, pp. 473-484.

podemos comprender la amargura de los últimos años y la angustia que expresa el retrato inicial del *Libro de los Dados*, y en qué manera las diferentes actitudes y semblantes del rey en las siete partes que componen el *Libro de los Juegos* demuestran que esos retratos corresponden a distintos momentos de su vida en un libro que no pudo ser compuesto y acabado en 1283, siendo ésta sólo la fecha de su terminación. Por otro lado, Ana Domínguez entiende que el rey era consciente de su triste derrota y la traición de sus amigos ahora enemigos, habida cuenta, que el *Libro del Ajedrez* estaba destinado a enseñar como dar jaque al rey, que es el mayor trebejo de todos... es una manera de afrontar al Señor con derecho, y de cómo le dan mate, que es una manera de gran deshonra, así como si lo venciesen o matasen (f. 2v.). Así pues, el rey Sabio quedaba, al final de su vida, en la disyuntiva entre la conveniencia de la sabiduría o el azar.<sup>86</sup> En el *Libro de los Juegos*, compuesto de siete partes (número mágico el 7), el primer libro o *Libro del Ajedrez* se compone de 64 folios que se corresponden al número de cuadros que forman el tablero de ajedrez. Nada extraño en nuestro personaje ya que “el mundo está, pues, concebido como un inmenso libro escrito en clave por su Hacedor”.<sup>87</sup>

## 7. PIADOSO

No cabe duda de la piedad a María de Alfonso X, imbuida probablemente por su padre Fernando III el Santo y atestiguada por el colosal monumento de las *Cantigas de Santa María*, “edificio ofrenda” literario diseñado para la Virgen María, según Joseph Snow.<sup>88</sup> Quizá no haya una imagen más elocuente de la actitud piadosa del rey Sabio que aquella de la primera viñeta de la cantiga 20, donde bajo un arco gótico aparece postrado de hinojos con las manos juntas en actitud de oración ante el Árbol de Jesé en el que se eleva la Virgen María mientras Jesé descansa en mullido lecho sosteniendo con el brazo izquierdo el tronco del Árbol, que queda enmarcado por dos cenefas heráldicas de castillos y leones.<sup>89</sup>

86. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Libro de los juegos de ajedrez, dados y tablas” en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *Alfonso X*, op. cit., p. 559.

87. LAPESA, Rafael, “Símbolos y palabras en el Setenario de Alfonso X”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXIX, 1980, p. 254. Véase también GARCÍA AVILÉS, Alejandro, “Imágenes mágicas: la obra astromágica de Alfonso X y su difusión en la Europa bajomedieval” en RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel (Coord.), *Alfonso X: aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, Murcia: Consejería de Cultura y Educación, 1997, pp. 135-172; ÍDEM, “Alfonso X y la tradición de la magia astral” en MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (Coords), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las “Cantigas de Santa María”* op. cit. pp. 83-103; ÍDEM, “La cultura visual de la magia en la época de Alfonso X”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, V, 2006-2007, pp. 49-87.

88. SNOW, Joseph, “Alfonso X y las Cantigas: documento personal y poesía colectiva” en MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (Coords.), *El Scriptorium alfonsí*, op. cit., p. 161.

89. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana y TREVIÑO GAJARDO, Pilar, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, op. cit., p. 126.

En el siglo XIII existió una auténtica expansión de imágenes “vivientes”, dotadas de *virtus sancta* procedente de un prototipo sagrado, generalmente, la Virgen y los santos. Estas imágenes, al cobrar vida, reforzaban su papel mediador con lo sagrado de tal modo que su aspecto milagroso representaba un aspecto fundamental de la cultura visual en la corte de Alfonso X, como ha demostrado García Avilés<sup>90</sup>. La intervención de lo sobrenatural en lo cotidiano se hace realidad visible a través de las ilustraciones del milagro cual queda patente en las miniaturas de las *Cantigas de Santa María* donde podemos constatar el poder de las imágenes de la Virgen a través de la *virtus* de sus estatuas que poseen cualidades taumatúrgicas y apotropáicas, algo que desde la Antigüedad Tardía se había atribuido a los iconos de la Virgen y de los santos como ocurriera antes con las estatuas paganas.<sup>91</sup>

Además de los numerosos milagros realizados por la Virgen en las *Cantigas*—testimonio excepcional de la devoción a María en el siglo XIII—, sus imágenes se convierten visualmente en el nexo de unión entre los fieles y las imágenes de culto de tal modo que las esculturas marianas se presentan sin necesidad de mediación sacerdotal o en todo caso con el rey como mediador. Así pues, dentro de la lucha con la nobleza y el estamento eclesiástico de los últimos años de su reinado, Alfonso X encontrará un apoyo y un medio de comunicación con lo sagrado sin mediación eclesiástica, convirtiéndose a sí mismo en mediador entre la Virgen y el pueblo como clave de su proyecto político.<sup>92</sup> Por lo tanto, al carecer de los instrumentos de sacralización de la realeza como tenían otras monarquías europeas, Alfonso X utilizó como instrumento de poder político tanto las imágenes de culto como las mismas *Cantigas*.<sup>93</sup> En consecuencia, su piedad realzaba su poder frente a la oposición de los nobles y el alto clero.

Habida cuenta, por consiguiente, de los distintos aspectos que presenta la piedad de Alfonso X dentro de su poliédrica personalidad que podemos constatar en diferentes cantigas en las que el miniaturista perfila, sensiblemente, la fisonomía del monarca con especiales gestos, dividimos sus actitudes en cuatro grupos, a saber: 1. Piadoso-pecador; 2. Piadoso-panegirista; 3. Piadoso-mediador; 4. Piadoso-divino.

90. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, “Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio”, *Goya*, 321, 2007, p. 324; ÍDEM, “Imagen y Ritual: Alfonso X y la creación de imágenes en la Edad Media” en CHICO PICAZA, M<sup>a</sup> Victoria y FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura (Eds.), *II Jornadas Complutenses de Arte Medieval. La creación de la imagen en la Edad Media: de la herencia a la renovación* en *Anales de Historia del Arte*, vol. Ext. (sept. 2010), pp. 11-29.

91. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, “Imágenes vivientes: idolatría y herejía en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio”, *op. cit.*, pp. 325-326.

92. GARCÍA AVILÉS, Alejandro, “Este rey tenno que enos ídolos cree: Imágenes milagrosas en las *Cantigas de Santa María*” en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Laura y RUIZ SOUZA, Juan Carlos (Eds.), *Alfonso X el Sabio (1221-1284). Las Cantigas de Santa María. Códice Rico*, *op. cit.*, p. 526.

93. RUIZ, Teófilo, “Une royauté sans sacré: la monarchie castillane du Bas Moyen Âge”, *Annales ESC*, 39, 1984, pp. 429-453; GARCÍA AVILÉS, Alejandro, “Este rey tenno que enos ídolos cree: Imágenes milagrosas en las *Cantigas de Santa María*”, *op. cit.*, p. 529.

### 1. Piadoso-pecador

Si consideramos las *Cantigas* como un documento personal del rey Sabio donde expresa sus deseos, sus aflicciones y vivencias religiosas no podemos soslayar el aspecto penitencial de algunas de las miniaturas por las que Rocío Sánchez Ameijeiras sugirió observar los “retratos del rey pecador”<sup>94</sup> al analizar aquellas imágenes en que el rey arrepentido parece pedir perdón por sus pecados. En este sentido, resulta elocuente la tercera viñeta de la cantiga 50 en la que Alfonso postrado de rodillas llora desconsolado y enjuga sus lágrimas en un pañuelo al contemplar la flagelación de Cristo. El hecho de que la escena tenga lugar en el ámbito gótico de un palacio y cuatro cortesanos acompañen al rey al tiempo que el sayón vista a la usanza de la época y Cristo sin mostrar ataduras se abraza a una columna gótica del salón, ha inducido a pensar en representaciones teatrales que tuvieran lugar dentro del palacio.<sup>95</sup> No cabe duda de la piedad de Alfonso expresada en esta autobiografía poética que arranca de 1257, cinco años después de su subida al trono.<sup>96</sup> En este sentido, el tema primordial de las *Cantigas* no es sólo el aspecto maravilloso del milagro sino también la preocupación por la salvación del alma y en ello reside la unidad de la obra como afirma Snow<sup>97</sup> con meridiana claridad.

Abundando en esta cuestión, por otra parte, en la viñeta 6 de la cantiga 10 (“Rosa de las rosas, flor de las flores, dueña de las dueñas, señora de las señoras”), el rey arrodillado ante el altar dedicado a la Virgen María en palacio, se vuelve para rechazar a dos mujeres que han entrado a perturbar su oración mientras un demonio las empuja hacia la puerta (Fig. 11). En esta tesitura, el rey trovador nos dice: “De esta dama que tengo por señora y de la que quiero ser trovador, si no logro por nada su amor doy al diablo los demás amores”.<sup>98</sup>

94. SÁNCHEZ AMEIJERAS, Rocío, “Imaxe e teoría da Imaxe nas Cantigas de Santa María” en E. FIDALGO, *As Cantigas de Santa María*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, 2002, pp. 269-272. Su condición de piadoso pecador queda perfectamente expresada en su primer testamento (Sevilla, 8 de noviembre de 1283): “... pero esforzándonos en la palabra que El mismo dixo, que mayor era la su merced que todos los pecados podrían ser; et acordándonos otrosí de la su piadat, e de la virgen sancta María, su madre, que nunca fallece a los que a ella se encomiendan, ca ella es nuestra abogada et medianera entre El e nos, e ruega siempre por nos pecadores...” *Apud* G. SOLALINDE, Antonio, *Antología de Alfonso X el Sabio*, 5ª ed., Madrid: Espasa Calpe, 1965, pp. 224-225.

95. MARTÍNEZ, H. Salvador, *Alfonso X, el Sabio. Una biografía*, op. cit., pp. 550-551 y nota 40; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Compassio y co-redemptio en las *Cantigas de Santa María*: Crucifixion y Juicio Final”, op. cit., pp. 17-35; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana y TREVIÑO GAJARDO, Pilar, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, op. cit. p. 76.

96. SNOW, Joseph, “Self-Conscious References and the Organic Narrative Pattern of the *Cantigas de Santa María* of Alfonso X” en JONES, Joseph R. (Ed.), *Medieval, Renaissance and Folklore Studies In Honor of John Esten Keller*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1980, p. 56, nota 6.

97. SNOW, Joseph, “The central rôle of the troubadour persona of Alfonso X in the *Cantigas de Santa María*”, op. cit., p. 314: “We may, I think, fairly say that the unity of the CSM is really represented by the quest for salvation of the soul”.

98. *Apud* DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana y TREVIÑO GAJARDO, Pilar, op. cit., p. 81.

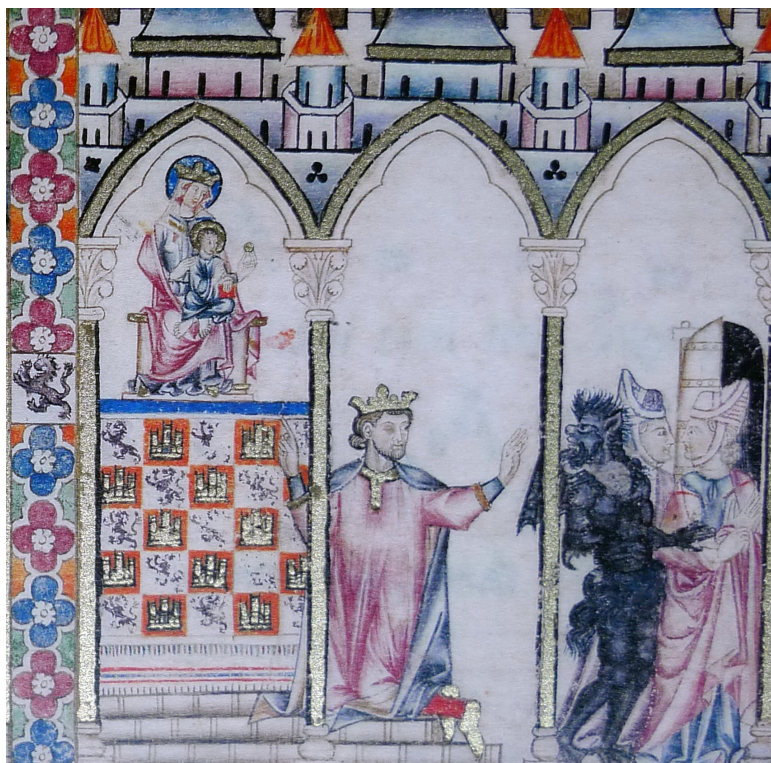


FIG. 11. Piadoso-pecador. CSM. Cantiga X, Ms. T.I.1, RBME, f. 18r.

## 2. Piadoso-panegirista

Entendemos por panegirista a alguien que da un discurso laudatorio de alabanza a una persona. En este sentido es en el que Jesús Montoya defendía el término de “rey-panegirista” frente al de “rey-trovador”, aún sin negarle la condición de trovador al rey Alfonso “porque el término trovador tiene unas connotaciones iconográficas que no encontramos en ninguno de los códices”.<sup>99</sup> Y a decir verdad, entre tantas representaciones del rey no lo vemos nunca ni cantando ni tocando un instrumento: los miniaturistas que conocían de cerca al rey podían haberlo representado alguna vez con los atributos de un trovador pero no lo hicieron. En cambio, en las cantigas de loor el rey de pie o de rodillas en actitud devota nos muestra los misterios teológicos de María aunque no parece realizar la función propia de un trovador. Incluso en la cantiga 10 en que se expresa “esta donna que tenno por Sennor/ e de que quiero ser trovador”

99. MONTOTOYA MARTÍNEZ, Jesús, *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, op. cit. p. 174.



FIG. 12. Piadoso-panegirista. CSM. Cantiga CXX, Ms T.I.1, RBME, f. 170v.

no hallamos ningún motivo iconográfico semejante al de un trovador.<sup>100</sup> Y así podríamos comprobar en otras cantigas, como en la cantiga 70 donde las seis viñetas glosan pictóricamente la oración del Ave María, completada bajo el pontificado de Urbano IV (1261-1264). Asimismo, en tres viñetas de la cantiga 110, en que Alfonso, devoto panegirista de María, con diversos gestos de sus manos, interpreta el tópico de lo indecible a un nutrido grupo de cortesanos. En la cantiga 13, que trata del “loco amor” frente al “amor sensato” y donde Alfonso se pronuncia sobre el amor cortés, tampoco aparece con ningún atributo trovadoresco.<sup>101</sup> Estos atributos sí aparecen claramente figurados en el grupo de trovadores que interpretan sus cantares en la primera viñeta de la cantiga 120, en la que Alfonso de rodillas, señala a la Virgen que se yergue a su derecha (Fig. 12). Por todas estas razones, se prefirió llamarle “rey panegirista”, o sea, el sabio teólogo que explica las verdades dogmáticas de María.

### 3. Piadoso-mediador

Este grupo está directamente relacionado con el anterior y en él contemplamos a Alfonso como intermediario entre María y sus súbditos del mismo modo que María es mediadora de todas las gracias entre Dios y los hombres. Resulta muy expresiva la primera miniatura del código de Florencia, en la que las dos primeras viñetas nos presentan en una perfecta secuencia el plano terreno contemplando el plano celestial

100. MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, *op. cit.*, p. 174.

101. MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús, *ibidem*, pp. 176, 270, 278, y 282.



FIG. 13. Piadoso-mediador. CSM. Cantiga I, Ms. Banco Rari, 20, BNF, f. 1r.

pues que dentro del espacio que cobijan tres arcos góticos vemos a Alfonso que indica a toda una muchedumbre en qué manera las puertas del cielo se abren por mediación de María, que acompañada por dos ángeles se encuentra erguida sobre la línea de tierra y bajo la bóveda celeste cuajada de estrellas en la que se destaca la puerta dorada del Cielo<sup>102</sup> (Fig. 13). El miniaturista ha conseguido plasmar felizmente la idea del papel intermediario entre el rey, los súbditos, María y la Divinidad en el escaso espacio que ofrecen las dos viñetas.

En otras ilustraciones se comprueba el papel panegirista del rey como en la viñeta 3 de la cantiga 70, cuando el rey, de rodillas, toca el manto de María mientras señala a su hijo Jesucristo en el cielo a un grupo de atentos cortesanos que le escuchan sentados. Asimismo en las viñetas 1 y 5 de la cantiga 50, en las que Alfonso, siempre de rodillas, se dirige a un grupo de cortesanos que le escuchan de pie.<sup>103</sup> Y llegamos a un punto en el que Alfonso X cobra una nueva dimensión porque no sólo nos quiere hacer partícipe de los milagros sino también explicarlos de manera que sus súbditos comprendan el papel mediador de María o, al menos, eso es lo que vemos en las miniaturas ya que la imagen se convierte en el nexo de unión entre la Virgen y los fieles. Dado que las imágenes refuerzan su aspecto milagroso, el milagro consiste en el gran tema, casi único tema de las *Cantigas*, como afirma Márquez Villanueva.<sup>104</sup> Ahora bien, qué significaba el milagro en la corte de Alfonso X el Sabio. Según la *Partida Primera* consiste

102. MARTÍNEZ, H. Salvador, *Alfonso X, el Sabio. Una biografía*, op. cit., p. 551.

103. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana y TREVIÑO GAJARDO, Pilar, *Las Cantigas de Santa María. Formas e imágenes*, op. cit., pp. 73 y 76.

104. Vid nota 45.

en algo “que era obra de Dios maravillosa que es sobre natura usada de cada día; e por ende acaesce pocas veces” pues “vienen de la naturaleza ha Dios en sí mismo, e de la virtud que sale de ella” (*Setenario*, XI, 5).<sup>105</sup> Por esta razón, el milagro como algo extraordinario sólo podía ser obtenido por medio de los santos y mejor, sobre todo, por intercesión de María, Madre de Dios.

Por otra parte, hasta qué punto podemos considerar a Alfonso X como monarca completo, capaz de actuar tanto en lo temporal como en lo espiritual, al tiempo que aúna la sabiduría y la fe religiosa, personificando la imagen de rey-sacerdote, según lo interpreta Daniel Gregorio.<sup>106</sup> Y en este sentido, bien conocido es que en el siglo XIII todo saber viene de Dios y los reyes, por su propia condición, poseen más sabiduría lo cual confiere a su función un cierto carácter sacerdotal pues el saber sólo es compartido por ellos y los miembros de la Iglesia.<sup>107</sup> Al respecto, resulta elocuente la primera viñeta de la cantiga 140 en la que el rey, arrodillado ante un grupo de obispos y abades, entona un panegírico a la acción mediadora de María, que aparece en el empíreo acompañada por la corte celestial. Así pues, nos introducimos en un terreno propio de la teología política, en otras palabras, en el campo de las imágenes sapienciales del poder regio donde sorprende saber que desde muy temprano recibió el apelativo de “Sabio”, traspasando las fronteras peninsulares como demuestra una carta de Enrique III de Inglaterra a Alfonso X en 1253, en la que le comunicaba el envío de una embajada.<sup>108</sup> Por otra parte, los *Anales* de Génova de 1270 lo mencionan como *rex sapiens*. Al parecer, un juez de Génova emitió un dictamen sobre un genovés residente en Sevilla con tal acierto que “hasta el propio Rey Sabio de Castilla se admiró de esta solución”.<sup>109</sup>

Sin embargo, el hecho de que la monarquía del siglo XIII revista en su función un carácter sacerdotal no quiere decir que en su papel mediador Alfonso X haya de ser considerado un sacerdote ni que se haya preocupado alguna vez por la teología. Su temperamento pragmático, en la época de esplendor de la escolástica rehúye los problemas teológicos y filosóficos y se pronuncia por las ciencias experimentales.<sup>110</sup> Y dentro del gran proyecto cultural alfonsí, en la creación de cátedras para la Universidad de

105. ALFONSO X, *Partida Primera*, tit. I, ley 4 *Apud* MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús, *El libro historiado. Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, op. cit., p. 132.

106. GREGORIO, Daniel, “Alfonso X de Castilla, o la sabiduría como herramienta del poder”, op. cit., pp. 61-76.

107. RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Manuel Alejandro, “*Rex excelsus qui scientiam diligit*: la dimensión sapiencial de la Realeza alfonsí”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsíes*, IX, 2014-2015, pp. 107-135.

108. RODRÍGUEZ DE LA PEÑA, Manuel Alejandro, “*Rex excelsus qui scientiam diligit*: la dimensión sapiencial de la Realeza alfonsí”, op. cit., p. 131.

109. SCARBOROUGH, Connie L., “Coloquio” en MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (Coords.), *El Scriptorium alfonsí: de los libros de Astrología a las Cantigas de Santa María*, op. cit., pp. 342-343.

110. CÓMEZ RAMOS, Rafael, “Esbozo de la personalidad de Alfonso X el Sabio como poeta y mecenas”, op. cit., p. 114.

Salamanca ignora la teología a favor de la ciencia jurídica.<sup>111</sup> Según el profesor Montoya, “el ser sabio era estar en posesión del *quadrivio*”,<sup>112</sup> es decir, la Astronomía, la Música, la Geometría y la Aritmética. Claro es que en el caso especial del rey Alfonso también en él se conjugaba la ciencia del *trivio*. Todas estas connotaciones nos conducen, finalmente, a las imágenes que mejor expresan la teoría del origen divino del poder.

#### 4. Piadoso-divino

Este apartado iconográfico se reduce a las miniaturas de la *Primera Partida*, que poseen el interés de mostrarnos desde el primer folio la más cabal imagen de la teoría del origen divino del poder. Además el códice se comenzó en 1256 y se terminó en 1265, por lo que sus miniaturas serían las más antiguas conocidas y su iconografía sería coherente con las pretensiones políticas de Alfonso X, anteriores a 1272, cuando comienza su desafío con la nobleza y el estamento eclesiástico.<sup>113</sup> Resulta elocuente la secuencia de imágenes, en las que, en primer lugar, bajo una A capital el rey de rodillas se encomienda a Dios antes de redactar su obra, mientras en la siguiente miniatura, el rey sentado en su trono mira hacia el cielo y dicta el comienzo de la *Partida* a tres escribas sentados a la turca, bajo la atenta mirada del Padre Eterno que aparece dentro de una nube (Fig. 14). Finalmente, en la parte inferior del mismo folio, y dentro de otra capital A, el rey arrodillado de nuevo ante un altar, ofrece el libro a Dios cuyo rostro se asoma bajo un arco trilobulado<sup>114</sup> (Fig. 15). Si tenemos en cuenta que la miniatura superior encabeza el texto que reza: “Aquí comienza el primero libro que muestra qué cosas son las leyes e fabla de la Sancta Trinidad e de la fé cathólica e de los artículos della...” del mismo modo que en la inferior la letra capital introduce el comienzo del título primero de la ley, no hallaremos mejor conexión entre texto e imagen como símbolo parlante de la teoría del origen divino del poder.

Siguiendo el Derecho romano, Alfonso X como vicario de Dios en su reino, entendía que su poder procedía directamente de Dios, sin mediación ninguna ni del emperador ni de la Iglesia.<sup>115</sup> Este aspecto que ya quedaba plasmado en las *Siete Partidas*, redactadas después de su elección como emperador en 1257, tenía su antecedente en el contenido del libro *Setenario*, escrito cuando era infante, donde nos introduce en una visión del universo

111. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *El proyecto cultural alfonsí*, op. cit., p. 157.

112. SCARBOROUGH, Connie L., “Coloquio” en MONTAYA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (Coords.), op. cit., p. 345.

113. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Primera Partida” en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *Alfonso X*, op. cit., p. 528; EADEM, “Retratos de Alfonso X el Sabio en la *Primera Partida*. Iconografía y cronología”, op. cit., pp. 248-250.

114. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Retratos de Alfonso X en la *Primera Partida*. Iconografía y cronología”, op. cit., pp. 242-244 y 246-248; BANGO TORVISO, Isidro, “El rey como legislador y como juez” en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *Alfonso X*, op. cit., pp. 502-504.

115. O’CALLAGHAN, John, *El Rey Sabio. El reinado de Alfonso X de Castilla*, op. cit., p. 46.



FIG. 14. Piadoso-divino. *Partida I*. Add. Ms. 20787, BL, f. 1v.



FIG. 15. Piadoso-divino. *Partida I*. Add. Ms. 20787, BL, f. 1v.

en la que todo lo ocurrido en el espacio y en el tiempo era un eco e indicio de la Verdad suprema, y observa que, providencialmente, las siete letras de su nombre Alfonso comienzan con alfa y terminan en omega “segunt el lenguaje de Espanna, a semejanza del nombre de Dios”<sup>116</sup> ya que, por otra parte, su autoridad venía confirmada por los siete dones del Espíritu Santo –de nuevo el número siete reflejado en su propio nombre–, comenzando por el de la sabiduría, que Dios le había concedido, de modo que en la primera década de su reinado los obispos no dudaron en considerarlo “no menos santo que su padre”, el rey Fernando III.<sup>117</sup> Así pues, su inteligencia partícipe de la divina y superior, por ende, a la de los demás mortales, no tenía que doblegarse ante nada ni ante nadie, menos ante la Iglesia que quedará sometida a sus ideales y objetivos. En este sentido, una vez más, la idea legitimadora de la “reconquista”, cruzada providencial de la monarquía hispánica frente a la presencia musulmana, apoyaba aún más la doctrina del origen divino del poder real que se afirmaba en Castilla antes de que apareciera en Francia.<sup>118</sup> Como afirmara Américo Castro, “los reyes de España no se arrogaron poderes divinos; actuaban en virtud de la gracia que Dios le confería”<sup>119</sup> Sin embargo, la monarquía castellana poseía unas características diferentes a la francesa en cuanto a los instrumentos de sacralización del poder y en este aspecto es en el que se ha afirmado que Alfonso X utiliza como instrumento de poder político las *Cantigas*<sup>120</sup> aunque, no obstante el amplio contenido del extenso monumento mariano, parece evidente que las tres miniaturas de la *Primera Partida* se convierten en el símbolo más elocuente de la teoría del origen divino del poder.

### III

La monarquía castellana no era la monarquía de los reyes taumaturgos franceses y, ciertamente, se constata no sólo en el ceremonial de la consagración real sino también en la actitud del rey ante ciertas creencias. Alfonso X, no cree en el poder curativo de sus manos, no es un rey taumaturgo y de ello queda constancia en la historia que narra la cantiga 321: a una niña cordobesa que padecía de unas incurables escrúfulas (*lanparones*) le recomendaron que acudiera al rey porque los reyes cristianos curaban sólo con el tacto de su mano. Alfonso se niega en absoluto y ordena a los familiares de la enferma que laven con agua pura una imagen de María y le den a beber a la enferma la misma agua durante cinco días, uno por cada una de las letras del nombre de María, con lo cual la niña sanó al término de los cinco días.<sup>121</sup> Lo más

116. LAPESA, Rafael, “Símbolos y palabras en el *Setenario* de Alfonso X”, *op. cit.*, p. 261.

117. AYALA MARTÍNEZ, Carlos de, “La política eclesiástica de Alfonso X. El rey y sus obispos”, *op. cit.*, p. 44.

118. AYALA MARTÍNEZ, Carlos de, *ibidem*, p. 43 y nota 5.

119. CASTRO, Américo, *La realidad histórica de España*, México: Editorial Porrúa, 1962, pp. 370-371.

120. *Vid supra* nota 93.

121. PROCTER, Evelyn S., *Alfonso X de Castilla, patrono de las letras y del saber*, *op. cit.*, pp. 44-45; O’CALLAGHAN, Joseph F., “The *Cantigas de Santa Maria* as an Historical Source: Two Examples (nos.321 and 386) en KATZ, Israel J. and KELLER, John (Co-eds.), *Studies on the Cantigas de Santa*

sorprendente es que el rey Sabio que podía haber permitido el toque de su mano, impresionando al pueblo con un aparatoso milagro, se negó y le dijo a su interlocutor que tal cosa no tenía sentido y no era “virtud” sino “necedad”. El rey ocupa el lugar de Dios en la tierra con objeto de impartir justicia en lo temporal y quien atenta contra él atenta contra Dios. Nadie es superior al rey porque ha recibido su poder de Dios. Pero el rey no es Dios.

Llegados a este punto, hemos contemplado las diversas variantes de la imagen del poder en Alfonso X, una imagen acariciada y creada por el propio rey y sus artistas. Quizá podríamos haber incluido también dentro del *homo ludens* al “rey cazador”, sin embargo, es poco lo que sabemos de su actividad cinegética, propia de los reyes medievales, y de la que sólo poseemos el testimonio de la cantiga 142, que nos muestra al monarca, como hábil cetrero, cazando garzas en el río Henares:<sup>122</sup> su amplia actividad intelectual y política le dejaría poco tiempo para el placer de la caza aunque la recomendara en la *Partida Segunda* (tít.V, ley XX) y sepamos que en su juventud mandara traducir el Libro de Moamín, dedicado a la cetrería.

Ciertamente, Alfonso X fue el creador de su propia imagen que sería utilizada políticamente no sólo en función del gobierno de sus reinos sino también como impulso de su proyecto imperial, iniciado en la primera década de su reinado. Tal imagen tiene su palmaria expresión tanto en los sellos conservados como en las esculturas del claustro y la fachada principal de la catedral de Burgos o las vidrieras de la Catedral de León. Por otra parte, la miniatura constituye el campo donde se exhibían extraordinariamente los retratos de Alfonso X desde las *Cantigas*, el *Libro de los Juegos*, el *Libro de las formas e imágenes que están en los cielos*, la *Estoria de España*, la *General Estoria*, la *Primera Partida*, el *Fuero Juzgo* o el *Libro de los Privilegios de Toledo*.

Ahora bien, dicha imagen presenta matices que hay que precisar, dada la excepcional personalidad del personaje y la auténtica autobiografía poética que constituyen los códices de las *Cantigas* y donde aparecen distintos momentos de su vida desde el inicio de su redacción e ilustraciones. No cabe pensar en ningún género de heterodoxia en Alfonso X por sus abundantes retratos en los que aparece como intermediario entre la Virgen y sus fieles, prescindiendo del clero,<sup>123</sup> porque él no se tuvo nunca por sacerdote ni su devoción era consciente de cometer ningún pecado que lo apartara de la Iglesia, como podemos comprobar en sus dos testamentos. La homogeneidad estilística

Maria: *Art, Music, and Poetry*, op. cit., pp. 387-393; SNOW, Joseph, “La utilización política de la devoción mariana en el reinado de Alfonso X, el Sabio (1252-1284)”, op. cit. p. 77.

122. CÓMEZ RAMOS, Rafael, “La chasse dans la miniature gothique castillane du XIII<sup>e</sup> siècle”, op. cit., pp. 261-267; MONTOTO MARTÍNEZ, Jesús, *El libro historiado Significado socio-político en los siglos XIII-XIV*, op. cit., pp. 196-187; ÍDEM, “El deporte de la caza en la Europa del XII-XIII”, *Alcanate. Revista de Estudios Alfonsies*, V, 2006-2007, pp. 31-47; BANGO TORVISO, Isidro, “El rey cazador” en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *Alfonso X*, op. cit., p. 198.

123. DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana, “Compassio y Co-redemptio en las *Cantigas de Santa Maria*: Crucifixión y Juicio Final”, p. 34.

de las *Cantigas* y la personalidad identificable del monarca como la del trovador que canta a su dama, la Virgen María, revelan una inteligencia única que da forma a la redacción de las cantigas y, sobre todo, en los *loores* y en aquellos poemas que expresan sus íntimas vivencias o angustia por la enfermedad donde se ve claramente la relación personal del rey con el objeto de su devoción, María, la Madre de Dios.<sup>124</sup> Ahora bien, la utilización política de la devoción mariana no disminuye el aspecto personal de devoción a la Virgen, como asevera Connie Scarborough,<sup>125</sup> tradición devota por María que venía de familia y que se convertiría en un instrumento más para proyectar un imperio cristiano en el Mediterráneo, que nunca alcanzaría a ver.

De todo lo anteriormente expuesto se deducen algunas conclusiones. En primer lugar, podemos afirmar que existió un retrato oficial de Alfonso X, que a partir de la primera cantiga de loor y realizado en tres cuartos, acentuando la expresión del mundo interior del monarca, supone un importante hito dentro de la evolución del retrato en la miniatura europea.<sup>126</sup> El hecho de que el número de retratos en que el rey aparece con aspecto juvenil sea mayor que el de aquellos en que aparece con barba, demuestra que existió una voluntad de establecer una determinada imagen del rey. Por consiguiente, se trata de un retrato oficial que adoptaron también otros códices del *scriptorium* real. Si admitimos, por otra parte, que el monarca retratado en el primer folio vuelto de la *Primera Partida* es Alfonso X, habremos de aceptar que el rey que aparece con idénticos rasgos fisiognómicos en las miniatura siguientes (fols. 75r., 79r., y 80v.) es el mismo rey Sabio aun cuando aparezca en una de ellas figurando la construcción del Templo de Salomón (75r.).<sup>127</sup> Curiosamente, los mismos rasgos pueden verse en las distintas miniaturas del *Fuero Juzgo* del Archivo Municipal de Murcia.<sup>128</sup>

Sin embargo, podemos constatar la evolución del semblante del rey dentro del singular testimonio autobiográfico que representan las miniaturas de las *Cantigas*, pues en el conjunto de las primeras cien cantigas el rostro del rey aparece joven y hermoso, –semejante a la efigie escultórica del claustro alto de la catedral de Burgos–, hasta aparecer los achaques de la enfermedad en las últimas cantigas pertenecientes al Códice de Florencia.<sup>129</sup> Paralelamente, el mismo espíritu juvenil se trasluce en la redacción de las primeras cien cantigas donde se refleja el ánimo ilusionado y lleno de esperanza desde que es nominado para la corona del Sacro Imperio Romano

124. SCARBOROUGH, Connie L., “Autoría o autorías” en MONTROYA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (Coords.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, op. cit., pp. 333-335.

125. SCARBOROUGH, Connie L., “Autoría o autorías”, op. cit., p. 336.

126. CÓMEZ RAMOS, Rafael, “El retrato de Alfonso X, el Sabio en la primera *Cantiga de Santa Maria*”, pp. 35 y 49.

127. BANGO TORVISO, Isidro, “La Iglesia y sus derechos en imágenes” en BANGO TORVISO, Isidro (Dir.), *Alfonso X*, op. cit., pp. 648-649.

128. *Vid* nota 59.

129. MARTÍNEZ, H. Salvador, *Alfonso X, el Sabio. Una biografía*, op. cit., pp. 553-554.

Germánico en 1257. A medida que avanza la redacción de las *Cantigas* desde 1264 hasta 1284, aumentan los episodios de la vida del rey hasta llegar a los momentos angustiosos de la enfermedad y la rebelión de los nobles y su propio hijo Sancho.<sup>130</sup> Por consiguiente, del retrato idealizado de las primeras cien cantigas pasamos a otros retratos que presentan al rey enfermo o con expresión de la mayor tristeza, como ocurre en el de apertura del *Libro de los Dados*.

Segundo: si nos preguntamos por la propagación de un retrato o una determinada imagen del rey, hemos de concluir que tuvo una gran difusión ya que el sello real se extendía en todos los diplomas expedidos allende sus dominios, dado que desde 1257, el rey de Castilla ya se consideraba emperador electo. Y en este sentido el sello de Alfonso X como emperador siguió usándose con ligeras variantes en el reinado de su hijo Sancho IV.<sup>131</sup> Idéntica pervivencia tendrán otras imágenes con los atributos imperiales como la representada en el *Libro de los Privilegios de Toledo*.<sup>132</sup> Y vistas en perspectiva, las miniaturas de las *Cantigas* así como otras muchas procedentes de los diversos códices del *scriptorium* real, hay que considerarlas dentro del gran proyecto cultural alfonsí como una obra didáctica con vocación de futuro poseída de la idea de un nuevo imperio cristiano en el Mediterráneo.<sup>133</sup> Por lo tanto, este colosal repertorio de imágenes que documenta la vida cotidiana en la España del siglo XIII, aunque personal y minoritario en su origen, desconocido para la mayoría después –de lo que se lamentaba Solalinde<sup>134</sup>– en cambio, puede ser disfrutado hoy día por todos en las distintas ediciones facsímiles o en la reciente edición *on line*.

En tercer lugar, si nos planteamos la cuestión de a quienes iba dirigida esa imagen oficial del rey, habremos de distinguir entre aquellas expuestas en lugares públicos, a los que pudiera acceder el pueblo en general y aquellas otras limitadas a la contemplación de unos pocos. En cuanto a las primeras, las catedrales ocupan un primer lugar: la efigie rotunda de Alfonso X en el claustro de la Catedral de Burgos figuraba junto a las de sus padres Fernando III y Beatriz de Suabia, sus hermanos y los obispos burgaleses. Al exterior, en la galería de la fachada occidental, la serie de los ocho hijos del

130. SNOW, Joseph, “La utilización política de la devoción mariana en el reinado de Alfonso X, el Sabio (1252-1284)”, *op. cit.*, pp. 61-84.

131. FRANCISCO OLMOS, José M<sup>a</sup> de, “El sello diplomático real en los reinos de Castilla y León en el siglo XIII”, *op. cit.*, pp. 69 y 75, combinando el sello imperial y el equestre de Alfonso X en el anverso y reverso, respectivamente.

132. *Vid* nota 75.

133. *Vid* nota 125. En este sentido, la historia nacional se convierte en historia universal según Emilio MITRE FERNÁNDEZ, “El Siglo Alfonsí: cultura histórica y poder real en la Castilla del siglo XIII” en RODRÍGUEZ LLOPIS, Miguel (Coord.), *Alfonso X: aportaciones de un rey castellano a la construcción de Europa*, *op. cit.*, p. 91. Según Joaquín Yarza, las *Cantigas* además de su modernidad sin paralelo en la miniatura europea contemporánea son “una de las obras maestras absolutas del arte español, como lo es del medieval europeo”. *Vid* YARZA, Joaquín, “Reflexiones sobre la iluminación de las *Cantigas*” en *Metropolis Totius Hispaniae*, *op. cit.*, pp. 174 y 176.

134. G. SOLALINDE, Antonio, *Antología de Alfonso X el Sabio*, *op. cit.*, p. 23.

matrimonio de Fernando y Beatriz, aparecía encabezada por la derecha por Alfonso coronado y sosteniendo un ramo de lirios. Por otra parte, en la Catedral de León, el rey se mostraba al exterior en el *locus appellationis* y en el interior, sobre uno de los pilares del crucero mientras se traslucía con los atributos de emperador en una de las vidrieras del lado Norte de la nave mayor.

Otro sentido como lugar de culto a la imagen real tuvo la Capilla Real de la Catedral de Sevilla, donde no sólo figuraban desde 1279 los simulacros reales de Fernando III y Beatriz de Suabia frente a sus tumbas y bajo la imagen de la Virgen de los Reyes sino también la imagen de Alfonso X como emperador,<sup>135</sup> que por su ubicación podía ser contemplada por todos los fieles. No obstante, dudamos que los ricos códices de las *Cantigas* pudieran ser contemplados siquiera por los clérigos que las cantaran en las fiestas de Santa María de la misma catedral,<sup>136</sup> como se ordenaba en su segundo y último testamento.

Finalmente, en suma, abundando en su intencionalidad, podemos considerar que existió un determinado programa personal en la creación de una determinada imagen de Alfonso X. Dicho programa dependió, obviamente, de la extraordinaria personalidad del rey Sabio, comitente de excepción, cuya generosidad era conocida allende las fronteras como prueba el elenco de distinguidos trovadores franceses e italianos que acudían a su corte, causando la admiración de Brunetto Latini y el elogio del último poeta hispanohebreo Todros Abulafia: “Poderosos o míseros, el ‘no’ nunca hallan entre tus palabras”.<sup>137</sup> Aunque tampoco pasó desapercibida a su biógrafo fray Gil de Zamora: “Nadie hubo más liberal que él, hasta el punto de que su liberalidad adoptaba la forma de prodigalidad”.<sup>138</sup> Y es que dentro de un carácter introvertido, que ahora ven los psiquiatras,<sup>139</sup> latía un auténtico espíritu romántico y caballeresco.

Optimista incorregible e ingenuo como un niño grande, su obra revela un gran amor a los animales y a los niños,<sup>140</sup> a la par que una preocupación por la conservación de la naturaleza, iniciando una política de medio ambiente basada en la conservación de los recursos biológicos.<sup>141</sup> Estas breves pinceladas nos muestran el temperamento y carácter de un mecenas de excepción: un temperamento de carácter cíclico con momentos de euforia en los que emprende obras monumentales que requieren la

135. *Vid* nota 74.

136. Alfonso X, segundo testamento (Sevilla, 21 de enero de 1284): “Otrosí mandamos, que todos los libros de los *Cantares de loor de Sancta Maria* sean todos en aquella iglesia do nuestro cuerpo se enterrare, e que los fagan cantar en las fiestas de Sancta Maria” *Apud* G. SOLALINDE, Antonio, *Antología de Alfonso X el Sabio*, op. cit. p. 236.

137. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *El proyecto cultural alfonsí*, op. cit., pp. 109-110 y nota 9.

138. FITA, Fidel, “Biografías de San Fernando y de Alfonso X el Sabio por Gil de Zamora (1278)”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, V, 1884, p. 119.

139. MARTÍNEZ, H. Salvador, *Alfonso X, el Sabio. Una biografía*, op. cit., p. 555.

140. MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Relecciones de literatura medieval*, op. cit., pp. 34-37 y 42-43.

141. ARRANZ GUZMÁN, Ana, “Alfonso X y la conservación de la naturaleza”, op. cit., pp. 127-135; MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *El concepto cultural alfonsí*, op. cit., pp. 192-193.

acumulación de libros diversos para consultar y traducir.<sup>142</sup> Probablemente, llegó a dominar el árabe durante su estancia juvenil en Murcia, recibiendo las lecciones del sabio al-Riquti.<sup>143</sup> Por lo tanto, no son gratuitos los elogios del biógrafo Gil de Zamora a su constancia en el estudio, ingenio y memoria desde su adolescencia.

Si revisaba y corregía todas sus obras científicas e historiográficas, hemos de pensar que no menos intervendría en la elaboración de su obra magna, las *Cantigas de Santa Maria*, en la que tantos escribanos y miniaturistas colaboraron con el rey, hasta tal punto que en algún momento nos hemos preguntado si, alguna vez, movido por su espíritu inquieto, no haya tomado los pinceles. Lo cual no era raro en reyes y príncipes de la época pues sabemos que su suegro, Jaime I de Aragón, se distraía dibujando e iluminando escudos de armas.<sup>144</sup> Nada extraño en este *homo aestheticus*, un hombre del Renacimiento *avant la lettre*, completo humanista además de rey.<sup>145</sup> En este sentido, consideramos que su método de trabajo debió ser semejante al de Leonardo da Vinci, según describió Paul Valéry:<sup>146</sup> descansar de una actividad intelectual para volver a otra con mayor vigor.

Así pues, la imagen del poder en Alfonso X iba dirigida al común de sus súbditos, dándole mayor visibilidad en aquellos lugares que se prestaban a la pública contemplación como las catedrales. Sin embargo, aquellas imágenes que se plasmaron en espléndidos códices quedaron como objeto de fruición artística para el monarca y unos pocos miembros de la corte mientras que sólo hasta el siglo XX han podido ser contempladas por el común de los mortales.

142. CÓMEZ RAMOS, Rafael, “Esbozo de la personalidad de Alfonso X el Sabio como poeta y mecenas”, *op. cit.*, p. 114.

143. TORRES FONTES, Juan, “Los mudéjares murcianos en el siglo XIII”, *Murgetana*, 17, 1961, pp. 74-75; MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *El proyecto cultural alfonsí*, *op. cit.*, pp. 127-128 y p. 165.

144. CÓMEZ RAMOS, Rafael, *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, *op. cit.*, p. 54.

145. GÓMEZ MORENO, Ángel, “El humanismo de Alfonso X” en MONTOLYA MARTÍNEZ, Jesús y DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (Coords.), *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las Cantigas de Santa Maria*, *op. cit.*, pp. 291-300.

146. VALÉRY, Paul, “Introducción al método de Leonardo da Vinci” en *Paul Valéry: Obras escogidas*, I, selección de Salvador Elizondo, México: SepDiana, 1982, pp. 15-54.