



---

# Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN HISTORIA DEL ARTE

TRABAJO FIN DE GRADO:

**«Escarmentados deben seer los homes por los  
yerros que facen»: el reo de muerte en las  
*Cantigas de Santa María***

Presentado por Jorge Prádanos Fernández para optar al Grado en  
Historia del Arte por la Universidad de Valladolid

Tutor: Dr. Fernando Gutiérrez Baños

Valladolid, junio de 2015

## Resumen/Abstract

**Resumen:** Las *Cantigas de Santa María* son un repertorio esencial para conocer la sociedad castellana de la Baja Edad Media en todas sus facetas, incluida la legal y penal. A lo largo de los códices ciertas cantigas muestran situaciones donde a un condenado se le aplica la pena de muerte. En el presente trabajo realizamos un análisis iconográfico sobre aquellas cantigas que ilustran penas de muerte, comparando las escenas con otras representaciones artísticas de los siglos XIII y XIV y determinando si estas cantigas son realmente una representación plástica fehaciente del sistema de penas vigente en el reinado de Alfonso X el Sabio.

**Palabras clave:** Pena, muerte, ahorcamiento, quema, condenado, despeñamiento, lapidación, códice, ejecución.

**Abstract:** The *Cantigas de Santa María* are an essential repertoire to know the Castilian society of the Low Middle Ages in all its facets, including legal and criminal. Throughout the codices, some *cantigas* show situations where a condemned the death penalty is applied. In the present essay we make an iconographic analysis of those *cantigas* that illustrate death penalties, comparing scenes with other artistic representations of the 13<sup>th</sup> and 14<sup>th</sup> centuries and determining if these *cantigas* are really a convincing plastic representation of the current penal system in the reign of Alfonso X the Wise.

**Keywords:** penalty, death, hanging, burning, condemned, falling, stoning, codex, execution.



# Índice

1.- Introducción: definición de los objetivos y justificación de las metodologías empleadas y uso de las TIC.....	4
2.- Las <i>Cantigas de Santa María</i> y su tradición manuscrita.....	5
2.1.- Alfonso X y su <i>scriptorium</i> . ¿Autoría o mecenazgo?.....	8
2.2.- Las <i>Cantigas de Santa María</i> . Composición, fuentes y estilo.....	12
2.3.- Los códices de las <i>Cantigas de Santa María</i> : origen, desarrollo y suerte de los mismos.....	12
2.3.1.- <i>Códice de Toledo</i> .....	12
2.3.2.- <i>Códices de las Historias</i> .....	14
2.3.2.1.- <i>Códice Rico</i> .....	14
2.3.2.2.- <i>Códice de Florencia</i> .....	15
2.3.3.- <i>Códice de los Músicos</i> .....	16
3.- La <i>pena corporal</i> en los <i>Códices de las Historias</i> .....	18
3.1.- <i>Corpus</i> de las condenas en el <i>Códice Rico</i> y el <i>Códice de Florencia</i> .....	19
3.2.- El reo en la Castilla del siglo XIII: la pena capital en el derecho penal bajomedieval.....	25
3.3.- La representación de la <i>pena corporal</i> en los <i>Códices de las Historias</i> y sus paralelismos en representaciones de los siglos XIII y XIV.....	33
3.3.1.- Ahorcamiento.....	34
3.3.2.- Lapidación.....	36
3.3.3.- Quema.....	38
3.3.4.- Despeñamiento.....	40
4.- Conclusión.....	41
5.- Bibliografía.....	42
6.- Apéndice fotográfico.....	46

# 1.- Introducción: definición de los objetivos y justificación de las metodologías empleadas y uso de las TIC

El estudio de la Baja Edad Media castellana a través de los códices de las *Cantigas de Santa María* no es algo nuevo en la historiografía del arte español. Muchos historiadores se han servido del repertorio iconográfico del marial alfonsí para realizar estudios de toda índole y condición, muchos de los cuales trascienden propiamente el ámbito artístico. Sin embargo, no hay apenas trabajos que se centren en el estudio de las penas y condenas a través de las imágenes de los códices, menos, si cabe, si se trata de penas de muerte. Este trabajo pretende centrarse en la pena de muerte en el marial alfonsí en torno a dos puntos esenciales: en primer lugar, si las cantigas donde hay pena de muerte son un reflejo fiel de la situación jurídica y las prácticas penales del siglo XIII castellano; y segundo lugar, un análisis de la imagen del condenado de muerte en los códices y su correspondencia con obras de arte de los siglos XIII y XIV.

El trabajo está estructurado en dos apartados fundamentales: un primer apartado introductorio sobre Alfonso X y la definición, fuentes y composición de los códices conservados de las *Cantigas de Santa María*; y un segundo que es el que trata propiamente sobre las penas de muerte en la obra alfonsí.

Para la realización de este trabajo hemos tenido que consultar, en primer lugar, el *corpus* de cantigas con temática de pena de muerte mediante ediciones de referencia sobre las *Cantigas de Santa María* (especialmente la de Walter Mettmann) y, en segundo lugar, la consulta de los facsímiles del *Códice Rico* y del *Códice de Florencia* que la Biblioteca Histórica de Santa Cruz posee. La consulta de estos facsímiles es primordial pues nos permite analizar las ilustraciones de las cantigas, así como disponer de información importante gracias a los libros de estudio anexos. Como fuente de información complementaria ha sido fundamental la base de datos que la Universidad de Oxford tiene sobre las cantigas<sup>1</sup>, ya que nos posibilita manejar con rapidez la totalidad de los poemas con bibliografía especializada sobre los temas desarrollados en cada una de las cantigas.

Además, se ha usado bibliografía sobre el reinado de Alfonso X, derecho penal medieval, fuentes de los textos, fuentes de los códices, iconografía de condenados, etc., tanto en revistas especializadas sobre el mundo alfonsí, artículos aislados o publicaciones de referencia sobre estos asuntos.

Por último, hemos de señalar que se ha usado constantemente las TIC, algo que queda evidenciado gracias al uso del portal de la Universidad de Oxford antes citado, consulta de manuscritos online como es el caso del catálogo de la Universidad de Augsburgo, así como la búsqueda de material bibliográfico mediante catálogos online como Almena, Worldcat, Dialnet, Cisne o mediante la petición de artículo de interés a otras universidades españolas mediante Rebiun.

---

<sup>1</sup> Cantigas Data Base: <http://csm.mml.ox.ac.uk/>

## 2.- Las Cantigas de Santa María y su tradición manuscrita

Si el Rey Sabio ha pasado a los anales de la Historia, no tanto por la acción política que realizó, en algún caso cuestionable, es por la ingente producción cultural que se realizó durante su reinado<sup>2</sup>. Un puesto preponderante lo ocupa el conjunto de las *Cantigas de Santa María* (en adelante abreviadas como CSM), uno de los cancioneros marianos más ricos de la Edad Media<sup>3</sup>. Las Cantigas, más allá de la riqueza textual que posean, son una fuente fundamental para conocer la sociedad de la Castilla del siglo XIII, porque a partir de esta obra se han podido realizar múltiples estudios sobre indumentaria, música, artesanía, ciencia y un largo etcétera, precisamente debido a la variedad de ilustraciones y de personajes representados<sup>4</sup>.

Alfonso, hijo de Fernando III y Beatriz de Suabia, accede al trono en 1252 y da inicio a un reinado caracterizado por el intento de fortalecer la autoridad real en detrimento de la nobleza y por el afán de crear de un Estado muy semejante al Estado moderno. Como infante tuvo bastante participación en la conquista de Murcia, ya que fue alférez real desde 1242, y se implicó notablemente en la crisis sucesoria de Portugal, apoyando al depuesto Sancho II, aunque sin ningún éxito. Alfonso aspiró a la corona del Sacro Imperio Romano Germánico, es el conocido *fecho del Imperio*, por ser hijo de una Suabia, aunque no consiguió tampoco coronarse como emperador. Las luchas con la nobleza serán constantes<sup>5</sup> y eso hará que tenga un gran desgaste político. Sin embargo, la crisis más dura a la que se enfrentó fue la sucesión de su fallecido primogénito, el infante don Fernando de la Cerda. El apoyo del rey al hijo de este frente a su otro hijo Sancho, hará que se produzca una guerra civil que produjo la deposición del rey, aunque no de su título regio, el 21 de abril de 1282 en Valladolid por su hijo y la nobleza, en una reunión

---

<sup>2</sup>Existe una amplia bibliografía sobre la figura del Rey Sabio. Los trabajos más notables, con los que hemos trabajado, son los estudios de BALLESTEROS BERETTA, A., *Alfonso X El Sabio*, Barcelona, 1963; O'CALLAGHAN, J. F., *El rey sabio: El reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla, 1999; GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Alfonso X El Sabio*, Barcelona, 2004.

<sup>3</sup> En lo referente al texto de las Cantigas, hemos usado la edición de Mettmann, al ser la edición más cuidada y completa. ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, ed. W. Mettmann, 3 ts., Madrid, 1986. Para las traducciones al castellano se ha usado la edición ALFONSO X, *Cantigas de Santa María: Códice Rico de El Escorial, Ms. Escorialense*. Ed. J. Filgueira Valverde, Madrid, 1985; y la edición ALFONSO X, *Las Cantigas de Santa María*, dir. y coords. L. Fernández Fernández y J. C. Ruiz Souza; ed. E. Fidalgo Francisco, t. 2, Madrid, 2011. Asimismo, existe una amplia bibliografía sobre el tema con estudios muy significativos de Jesús Montoya o Joseph Snow: Alfonso X., *Cantigas de Santa María*, ed. J. Montoya Martínez, Madrid, 1988; SNOW, J. T., *The Poetry of Alfonso X, El Sabio: a Critical Bibliography*, Londres, 1977.

<sup>4</sup> La gran obra de referencia sobre el estudio de la sociedad castellana del siglo XIII a través de las miniaturas de las Cantigas es la realizada por Guerrero Lovillo a finales de los 40 del pasado siglo. Su trabajo sirvió como precedente para muchos otros, como el realizado por Gonzalo Menéndez Pidal con una vocación similar al anterior. Véase respectivamente GUERRERO LOVILLO, J., *Las cántigas: estudio arqueológico de sus miniaturas*, Madrid, 1949. MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Madrid, 1986.

<sup>5</sup> GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Alfonso X...*, ob. cit., pp. 95-155.

camuflada de Cortes pero que en realidad era un golpe de Estado encubierto. Pese a su reinado caótico, es el rey medieval castellano más estudiado de todos los tiempos por su carácter de visionario, docto, legislador, músico y erudito.

## 2.1.- Alfonso X y su *scriptorium*. ¿Autoría o mecenazgo?

Una de las discusiones más enrevesadas sobre la figura de Alfonso X es si fue realmente el autor material de los textos, o simplemente ocupó un papel de mecenas crucial para el desarrollo de los mismos. Hoy en día la crítica historiográfica acepta que Alfonso X no es el autor material y activo de todos los textos vinculados a su persona, algo que la propia obra alfonsí deja claro en la *General Estoria* al decir lo siguiente:

«El rey faze un libro, non por quel escriua con sus manos, mas por que compone las razones del, e las enmienda et yegua, e endereça, e muestra la manera de como se deuen fazer, e desi escriue las que el manda, pero dezimos por esta razón que el rey faze el libro. Otrossi quando dezimos: el rey faze un palacio o alguna obra, non es dicho por quelo el fiziesse con sus manos, mas por quel mando fazer e dio las cosas que fueron mester pora ello; e qui esto cumple aquel a nombre que faze la obra, e nos assi que usamos delo decir»<sup>6</sup>.

Así pues, la autoría del rey hay que entenderla como una labor de dirección, supervisión, y por supuesto de tipo intelectual, porque la empresa de las CSM, y del resto de obras, surgieron por pura voluntad del soberano. Si hubiese sido el rey el autor directo, tendríamos que considerar al Rey Sabio como un personaje aún más extraordinario de lo que ya es.

Descartada la autoría activa, queda por tanto discernir si es un «simple» mecenas, o si es el autor intelectual de los textos. Alfonso X no puede ser entendido como un mero patrono de esta actividad cultural, sino que debe ser entendido como la cabeza y la mente pensante de toda su producción. Así pues, ejercería una labor aglutinante entre todos los poetas, cronistas y literatos que trabajaban para él. El rey además podría enmendar los textos para que se ajustasen a lo que él planteaba, puesto que hay que ver al monarca como un agente activo en la elaboración de los contenidos. Hay, además, algunos autores que señalan una participación directa en alguno de los prólogos<sup>7</sup>. Por tanto, es muy probable que sin el interés personal del soberano, sin su voluntad para llevar a buen puerto este magno proyecto, todas las obras alfonsíes jamás se hubieran escrito.

En la historiografía sobre la figura de Alfonso X se ha ido gestando un concepto aglutinador que explicase el origen de las CSM, y de otras obras alfonsíes, esto es el

---

<sup>6</sup> *General Estoria*, parte I, libro 16, capítulo 14. Citado en FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., “«Este libro, com’ achei, fez á onr’ e á loor da Virgen Santa Maria» El proyecto de las Cantigas de Santa María en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones”, en ALFONSO X, *Las Cantigas de Santa María*, dir. y coords. L. Fernández Fernández y J. C. Ruiz Souza; ed. de E. Fidalgo Francisco, t. 1, Madrid, 2011, p. 53.

<sup>7</sup> *Id.*, p. 54

llamado *scriptorium* alfonsí. El término ha tenido dos significados principales<sup>8</sup>: el primero, el lugar o lugares, sean estables o itinerantes, donde se desarrollaron todos los textos vinculados a Alfonso X el Sabio; mientras que el segundo, vendría a señalar la producción de los manuscritos por un grupo de personas, donde cada miembro realizaría una tarea específica. En este sentido ya se posicionó Gonzalo Menéndez Pidal<sup>9</sup>, señalando la existencia de al menos dos centros de producción de las obras alfonsíes, como es Toledo y Sevilla, o incluso Murcia, como señala García Cuadrado<sup>10</sup>.

El uso de esta terminología procede del habitáculo de los monasterios donde los monjes se dedicaban precisamente a copiar e iluminar códices, que luego perdió su sentido a partir del siglo XIII cuando el papel de los *scriptoria* monásticos se traslada a otros centros intelectuales como las escuelas catedralicias, luego universidades, la corte o el palacio de un noble que recrease la corte de su rey.

En el caso de las CSM, ciertos autores han querido ver una mayor participación del soberano dentro del *scriptorium*: Filgueira Valverde, Snow y Bertolucci consideran al monarca como participante activo; mientras que Mettmann considera que el texto es obra, en mayor medida, de un único poeta, con intervenciones posteriores de otras manos, como la del rey<sup>11</sup>. Así pues el cancionero mariano sería obra de un grupo de trovadores, de entre los cuales se encontraría el propio Alfonso. Otros nombre señalados como autores del texto son los poetas Arias Nunes y Fray Juan Gil de Zamora<sup>12</sup>. La presencia de trovadores en la corte de Alfonso X hay que entenderla como una continuidad de la propia corte de su padre, Fernando III<sup>13</sup>.

Por último, y además de estas aportaciones y del pasaje de la *General Estoria*, las miniaturas de las CSM nos pueden ayudar para entender el papel del rey en la gestación de las mismas. En buena parte de las obras alfonsíes, como las CSM o el *Libro de los Juegos*, hay miniaturas que representan al equipo de escribas que llevó a cabo el proyecto. Sin embargo, hay una pequeña diferencia, pero elemental, entre cómo se representa el *scriptorium* en el *Libro de los Juegos*, y en el *Códice Rico* de las CSM. Mientras que en el primero, los escribas trabajan en pupitres con unos cuadernos, en el *Códice Rico* trabajan sobre rollos de pergamino.

Ana Domínguez<sup>14</sup>, explica la diferencia entre trabajar con el rollo y con el cuaderno, porque el primero alude a la redacción del texto, mientras que el segundo es más propio de la copia de un texto ya existente. El texto de estos rollos y pliegos es precisamente el borrador del texto final de los códices. Es decir, las miniaturas del *Códice Rico* representan

---

<sup>8</sup> SCHAFFER, M. E., "Los códices de las «Cantigas de Santa María»: su problemática", en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y MONTOYA MARTÍNEZ, J. (coords), *El Scriptorium alfonsí: De los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Cursos de verano de El Escorial, Madrid, 1999, p. 130.

<sup>9</sup> *Id.*, p. 131

<sup>10</sup> Citado en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Sevilla y el "Scriptorium" alfonsí", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (coord.), Sevilla 1248: Congreso Internacional conmemorativo del 750 aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998, Sevilla, 2000, p. 636.

<sup>11</sup> SCHAFFER, M. E., *ob. cit.*, p. 131.

<sup>12</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., "«Este libro, com' achei...", *ob. cit.*, p. 55.

<sup>13</sup> Véase MONTOYA MARTÍNEZ, J., "Del scriptorium fernandino al de Alfonso X. La corte literaria de Fernando III", *Alcanate*, 3 (2002-2003), pp. 165-190.

<sup>14</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Sevilla y el "Scriptorium" alfonsí" ..., *ob. cit.*, pp. 638-641.

a los poetas de Alfonso X como autores directos de los textos, puesto que el rollo es propio de un trabajo intelectual y no mecánico, como el cuaderno. Y dentro de todos estos poetas y escribas aparece representado el propio rey. Así pues, Alfonso aparece junto a su corte en el f. 4v del *Códice Rico* sentado en un escaño sosteniendo un pliego de pergamino que además no está enrollado donde se lee «Porque trovar e cousa de jaz entendimiento»<sup>15</sup> que corresponde con el texto que viene tras la ilustración.

Que el monarca sostenga el pliego, y además se lo enseña a sus acompañantes, los cuales también portan otros, nos viene a señalar la participación del soberano en las CSM. En otra escena, la del f. 5r del mismo código, el rey aparece con un libro sobre un atril rodeado, no de cortesanos, sino de músicos y poetas. Esta segunda ilustración representa el ambiente cultural del *scriptorium*, del cual el monarca era partícipe de un modo bastante directo con sus colaboradores.

Estas ilustraciones y el pasaje de la *General Estoria*, vienen a confirmar que Alfonso X no fue un mero protector de un grupo de poetas e ilustradores, sino que el rey era partícipe del mismo, no tanto en el sentido material (salvo por algunos pasajes atribuidos a él directamente), sino más bien como piedra angular del *scriptorium*, ayudando, enmendando, estimulando y corrigiendo las acciones de sus colaboradores.

## **2.2.- Las *Cantigas de Santa María*. Composición, fuentes y estilo**

Las *Cantigas de Santa María* hay que entenderlas en el contexto de la expansión de la devoción a la Virgen, un proceso que tuvo lugar por todo el continente desde el siglo XII, con figuras como San Bernardo de Claraval, y que ya en el siglo XIII era un hecho más que constatado con la erección de grandes centros marianos de devoción, Chartres por ejemplo, y con las múltiples representaciones iconográficas de la Virgen con el Niño. Las CSM son en realidad un conjunto de poemas, cuyo hilo conductor es la Virgen, que cuentan milagros marianos de todo tipo, índole y condición, a las que la crítica historiográfica denomina «cantigas narrativas»<sup>16</sup>. A estas se añade otro conjunto de poemas, las cantigas de loor o alabanza a la Virgen y algunas dedicadas al ciclo de la Pasión. Las cantigas de loor responden a modelos muy usuales en la Edad Media y las cantigas de loor alfonsíes tienen correspondencia con modelos anteriores<sup>17</sup>.

La inmensa mayoría del texto de las CSM se centra en diversos milagros, algunos de ellos de trascendencia internacional, otros de carácter más local e incluso episodios autobiográficos del propio Rey Sabio, su familia y corte. Así pues, las cantigas narrativas se

---

<sup>15</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., “«Este libro, com’ achei...”, *ob. cit.*, p. 56.

<sup>16</sup> *Id.*, p. 46.

<sup>17</sup> ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, ed. de METTMANN, W., vol. 1 (cantigas 1 a 100), Madrid, 1986, p. 14.



pueden agrupar en estos términos<sup>18</sup>: El primer grupo lo forman los milagros de carácter internacional, divulgados por toda la Europa medieval y conocidos en todas las cortes cristianas del momento. En estos milagros aparecen referencias geográficas y temporales muy diversas, como referencias a las Cruzadas, milagros ocurridos en Roma, Constantinopla, Rocamadour, Coutances, Canterbury, Amiens, Toulouse, Laon, Chartres, Soissons etc. La fuente de estos milagros, en buena medida, es el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais.

El segundo grupo corresponde a las cantigas desarrolladas en territorio hispánico, que normalmente coincide con centros de peregrinación del Camino como Compostela o Santo Domingo de la Calzada, o bien centros de devoción mariana como Salas, Villalcázar de Sirga, Montserrat, Sigüenza, Madrid (santuario de Atocha), Évora, Santarém, El Puerto de Santa María o Terena. El último grupo serían las cantigas autobiográficas del rey o que relatan hechos vividos por su familia, que en muchos casos, ocurren en tierras castellanas.

En las CSM concurren tres tipos de tradiciones literarias desarrolladas durante la Edad Media: el género del *miraculum* y *exemplum*, el desarrollo del culto a la Virgen y la lírica trovadoresca<sup>19</sup>. El *miraculum* es una narración en la cual se cuenta un hecho extraordinario, normalmente de tipo hagiográfico, que ocurre a un personaje, el cual, beneficiado por la acción del santo, expresa su gratitud de forma pública. Es similar al *exemplum*, la principal diferencia en este caso es que no es necesario que ocurra forzosamente un milagro, sino que puede ser un hecho positivo que funciona como ejemplo para los demás. Además aquí no hay intervención divina. Los orígenes de este género se remontan a los relatos de los mártires y vidas de santos que dieron lugar a una tradición hagiográfica que se fue solidificando con el tiempo. Un ejemplo claro es la *Leyenda Dorada*.

El desarrollo del culto mariano tuvo su inicio en el siglo XII y su auge ya en el XIII, por lo que esta nueva forma de entender a la Virgen tuvo su correspondencia en el arte medieval del momento. Así, en el caso de las tradiciones literarias, comienza a florecer numerosos himnos, cantos y alabanzas a la Virgen, unido a multitud de milagros relacionados con su persona. En este línea destaca el propio San Bernardo, los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy, etc. Por último, la lírica trovadoresca fue fundamental para la gestación de las CSM. Alfonso X no fue ajeno a ella, ya que estuvo siempre rodeado de trovadores gallegos y provenzales<sup>20</sup>.

Las CSM beben de múltiples y diversas fuentes, para lo cual Alfonso X contó con la ayuda de colaboradores notables que diseñaron el programa del cancionero marial como Fray Juan Gil de Zamora. Filgueira Valverde agrupa las fuentes en estos términos<sup>21</sup>:

---

<sup>18</sup> Mettmann desarrolla estos tres grupos, quizá la forma más lógica y sencilla de agrupar las cantigas. *Id.*, pp. 11-13.

<sup>19</sup> BREA, M., "Tradiciones que confluyen en la *Cantigas de Santa María*", *Alcanate*, 6 (2004-2005), p. 271.

<sup>20</sup> *Id.*, 286.

<sup>21</sup> ALFONSO X, *Cantigas de Santa María: Códice Rico...*, *ob. cit.*, p. 50-56.

- a) Mariales latinos, como por ejemplo, la *Colección de los Cuatro Elementos*, el *Hieldefonsus-Murieldus*, el *Códice Thott*, o el *Liber Mariae* del propio Gil de Zamora.
- b) Mariales romances, como *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy o los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo.
- c) Obras generales. *Dialogus miraculorum* de Cesáreo de Heisterbach, *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais o los *Dialogus* de San Gregorio de Tours.
- d) Colecciones locales extranjerías. *De miraculis Sancte Mariae Laudunensis* de Hermann de Laon, *De miraculis Beatae Mariae Suessionensis* de Hugo Farsit, *Miracula Beatae Mariae Virginis in Carnotensis ecclesiae facta* de Jehan La Marchand, *Liber miraculorum Sactae Mariae de Rupe Amatoris*, etc.
- e) Colecciones locales peninsulares. *Milagros de Nuestra Señora de Tudia*, *Cerca de Huesca* y las *Cantigas de Monserrat*, *Terena* y *Castrogeriz*.
- f) Autobiográficas. Aparecen referencias desde su abuelo Alfonso VIII, en lo referente a la fundación del Monasterio de las Huelgas, a su madre, Beatriz de Suabia, a su padre Fernando III, al infante Manuel y a él mismo. Un ejemplo muy conocido es la cantiga 209 referente a su enfermedad de Vitoria, verídica porque está documentada mediante diplomas reales<sup>22</sup>.

Las miniaturas de *Códice Rico*, y en menor medida las del *Códice de Florencia*, constituyen una de las obras cumbres de la pintura gótica europea, primero por su gran calidad, su relación con el texto y la coherencia entre imagen-cantiga, y por supuesto, por su realismo, que difieren mucho de códices contemporáneos. En el proceso de elaboración de los poemas, el equipo de iluminadores debió ser el último en intervenir<sup>23</sup>, una vez ya esté formado el texto. La mayor dificultad del pintor es elegir qué escena de la cantiga ilustrar y cómo. Hay varias notas constantes en las producciones pictóricas del *scriptorium* del Rey Sabio y es que las ilustraciones están sobre fondo en blanco, no hay oro, los personajes tienen cierta corporeidad y hay un gran realismo en las escenas.

Tanto las cantigas simples, que están compuestas por 6 viñetas, como las quinales, que están compuestas por 12, presentan al protagonista del relato en la primera viñeta, se narra el nudo de la cantiga y en la última aparece la acción de gracias o la exhortación a la Virgen<sup>24</sup>. A grandes rasgos se puede decir que hay cantigas que se agrupan a 6 estrofas exactas, mientras que otros tienen menos o muchas más. Todo esto debe ser solucionado por el pintor, puesto que ilustrar 6 estrofas es sencillo, pero cuando hay más estrofas el pintor debe hacer un trabajo de síntesis, eliminando o condensando la información en una escena. Por el contrario, en los casos donde haya menos de 6 estrofas el pintor deberá añadir escenas, por lo que deberá ser imaginativo.

En las cantigas quinales el pintor debe ilustrar más escenas, pero curiosamente estas cantigas suelen contar narraciones de viajes largos o narran la vida de un personaje con mayor detalle que en las cantigas sencillas<sup>25</sup>. Por el contrario, las de loor no siguen este patrón, porque al ser cantigas de alabanza tienen un grado mayor de dificultad para el

<sup>22</sup> PROCTER, E. S., *Alfonso X de Castilla, patrono de las letras y del saber*, Murcia, 2002, pp. 50-52.

<sup>23</sup> CHICO PICAZA, M<sup>a</sup> V., "Composición, estilo y texto en la miniatura del *Códice Rico* de las CSM", *Alcanate*, 8 (2012-2013), p. 162.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 166.

<sup>25</sup> *Id.*, p. 168.

pintor. Son más abstractas, más icónicas y con un significado simbólico, no narrativo, por lo que el pintor deberá conocer muy bien tipos iconográficos marianos o desarrollar imaginativamente temas que tienen un grado más de intelectualidad, frente a la ilustración de una narración.

Por último, queda ver cuáles fueron las fuentes pictóricas<sup>26</sup> y estilísticas que tuvieron las ilustraciones de los *Códices de las Historias*. Tradicionalmente, desde el siglo XIX, se han intentado buscar posibles fuentes pictóricas<sup>27</sup> para las CSM, así el Marqués de Valmar vio una cierta influencia francesa<sup>28</sup> comparándolo con el *Salterio de San Luis*, y Amador de los Ríos vio una relación con la miniatura italiana<sup>29</sup>. Otros historiadores más jóvenes vieron una cierta influencia mediterránea, posiblemente siciliana como defiende Ana Domínguez. Esta autora compara la miniatura castellana del siglo XIII de carácter monástico, con la cortesana de Alfonso X. Mientras la primera, es claramente franco-gótica, la segunda, con fondos blancos que no emulan las vidrieras, no es en absoluto francesa<sup>30</sup>. En la concepción espacial parece dejarse influenciar por la miniatura bizantina, común a la pintura italiana anterior a Duccio y Giotto, y que está relacionada con códices sicilianos de época de Federico II<sup>31</sup>. En la misma línea opina Nella Aita<sup>32</sup>.

Gonzalo Menéndez Pidal advirtió una fuente árabe<sup>33</sup>, una posible influencia del *Maqamat* de Al-Hariri de Basora, de la escuela de Bagdad, que tuvo bastante influencia en los reinos musulmanes de la península. Esta influencia islámica se ve precisamente en los temas donde hay musulmanes, aunque también para componer escenarios urbanos e incluso para ilustrar hordas militares. De hecho, existen correspondencias a la hora de representar ejércitos en combate entre estos dos textos, como se aprecia el folio 19 del *Maqamat* y en la cantiga 181<sup>34</sup>.

---

<sup>26</sup> Sobre las fuentes estilísticas es obligado consultar DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Filiación estilística de la miniatura alfonsí", en *Actas 23º Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Granada, 1976, pp. 345-358.

<sup>27</sup> Se hace un profundo análisis sobre la búsqueda de las fuentes pictóricas en SÁNCHEZ AMEIJERAS, R., "Del Salterio al Marial: sobre las 'fuentes' de las imágenes de los *Códices de las Historias* de las *Cantigas de Santa María*", *Alcanate*, 8 (2012-2013), pp. 55-80.

<sup>28</sup> MARQUÉS DE VALMAR., *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las cantigas del rey don Alfonso el Sabio*, Madrid, 1897. Citado en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A y TREVIÑO FAJARDO, P., *Las Cantigas de Santa María: formas e imágenes*, Madrid, 2007, p. 161.

<sup>29</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Historia Crítica de la literatura española*, Madrid, 1861-1865. Citado en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A y TREVIÑO FAJARDO, P., *Las Cantigas...*, *ob. cit.*, p. 161.

<sup>30</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Filiación estilística...", *ob. cit.*, p. 352.

<sup>31</sup> *Id.*, p. 353.

<sup>32</sup> NELLA AITA, *O códice florentino das Cantigas do rey Alfonso o Sabio*, Río de Janeiro, 1922. Véase nota anterior.

<sup>33</sup> MENÉNDEZ PIDAL, G., "Los manuscritos de las Cantigas. Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5 (1951). Citado en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A y TREVIÑO FAJARDO, P., *Las Cantigas...*, *ob. cit.*, p. 16.

<sup>34</sup> DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Sevilla y el "Scriptorium" alfonsí" ..., *ob. cit.*, pp. 647-649.

## 2.3.- Los códices de las *Cantigas de Santa María*: origen, desarrollo y suerte de los mismos

Una vez visto el contenido de las CSM y sus fuentes, resta explicar el desarrollo material de los textos, es decir, qué tipo de material físico se realizó, en qué momento, qué cambios se produjeron, etc. A día de hoy, aunque no hay constancia de que hubiera más, se han conservado cuatro códices originales de tiempos de Alfonso X el Sabio que constituyen el conjunto de las CSM, pero que no fueron pensados con la misma finalidad y tienen una serie de diferencias sustanciales hay que tener en cuenta.

El proceso de gestación del material de las CSM tuvo diferentes fases, de las cuales son fiel reflejo el conjunto de los códices. En un primer momento el proyecto estuvo pensado para exclusivamente 100 cantigas, que luego se amplió a unas 200 para finalmente resultar en 400<sup>35</sup>. Fallecido el rey Alfonso en 1284, y por voluntad expresa, los códices tuvieron que permanecer en el lugar donde fuera a ser enterrado. Tradicionalmente se ha sugerido que fueron depositados en la Capilla Real de la sede de Sevilla por el testimonio del padre Burriel, que afirmaba que permanecieron allí hasta que Felipe II los trasladó a El Escorial<sup>36</sup>.

A grandes rasgos existen tres momentos en el desarrollo de los códices. El primero sería la elaboración de las primeras 100 cantigas, que dio lugar al *Códice de Toledo*, aunque Mettmann establece que puede que To<sup>37</sup> fuera el resultado final de un borrador previo hoy perdido que él denomina (To<sup>0</sup>)<sup>38</sup>. La segunda etapa corresponde a la primera ampliación que dio lugar a 200 cantigas, desarrollada hacia el año 1280, y que corresponde al *Códice Rico*. La última fase, desarrollada entre 1282-1284 es la correspondiente a la ampliación hasta las 400 cantigas, que se desarrolló paralelamente en el *Códice de Florencia* y el *Códice de los Músicos*, con diferentes avatares y con diferente uso por parte de cada códice.

### 2.3.1.- *Códice de Toledo*

El *Códice de Toledo* (BNE, Ms 10.069), llamado así por proceder de la Catedral de Toledo, aunque esté actualmente en la Biblioteca Nacional de España, está considerado como el más antiguo de los cuatro códices que se han conservado. Es este el códice que recopiló las 100 primeras cantigas, precedido de la intitulación real (precisamente donde se justifica la obra y donde se representa al rey como autor de las mismas), el índice y el prólogo. Tras el conjunto de los poemas, al final del códice, aparece la *pitixon*, una oración personal del rey que es la conclusión del texto. No obstante, tras esta estructura aparecen

---

<sup>35</sup>FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., "Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio", *Alcanate*, 8 (2012-2013), p. 82

<sup>36</sup>ID., "Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos", *Alcanate*, 6 (2008-2009), pp. 335-336.

<sup>37</sup> Para omitir el nombre, tanto el común, como el número de catálogo, de los códices se emplea la siguiente nomenclatura empleada ya por Mettmann. To: *Códice de Toledo*, T: *Códice Rico*, F: *Códice de Florencia* y E: *Códice de los Músicos*.

<sup>38</sup> ALFONSO X, *Cantigas de Santa María...*, ob. cit., pp. 21-23.

5 cantigas de las fiestas de la Virgen, otras cinco dedicadas a Cristo y 15 más de milagros y de loor<sup>39</sup>. Estas cantigas finales no aparecen en el índice, por lo que fueron añadidas posteriormente.

El *Códice de Toledo* o To, estructura las cantigas de una forma concreta. Las decenales son siempre cantigas de loor, mientras que el resto son milagros, estructura que luego aparece en otros códices. Además, las cantigas I, L y C, que son de loor, representan respectivamente los siete gozos de la Virgen, los siete dolores y una letanía sobre ambos<sup>40</sup>.

Los estudios alfonsíes están de acuerdo con que To es el código más antiguo e incluso el primero de todos, pese que algunos estudios entienden que To es una versión corregida de un material aún anterior. La cronología propuesta es de entre 1270-1280<sup>41</sup>, aunque la ejecución material del texto es algo más posterior, de fines del XIII<sup>42</sup>. La aparición de lugares como Jerez indica que el texto es posterior a 1264, posterior a la conquista de esta plaza<sup>43</sup>.

To se ideó como un código donde solamente apareciera el texto y la partitura<sup>44</sup>, por lo que carece por completo de ilustraciones. Este carácter anicónico le confiere, por un lado, su condición de ejemplar primitivo<sup>45</sup>, y por otro lado, es posible que fuera ideado como libro litúrgico, precisamente por no existir la ilustración, ya que permitiría una mayor concentración en el canto en las ceremonias religiosas. De hecho, tal como indica Laura Fernández, existen anotaciones marginales góticas que indican en qué fiesta debe ser tocada cada pieza<sup>46</sup>.

La llegada de este código a la seo primada puede explicarse con los trabajos de Ramón González Ruiz<sup>47</sup>, que vienen a indicar que el código llegaría junto a la *Biblia de San Luis* mediante el arzobispo Gonzalo García Gudiel. Puede que To fuese este código, por tanto realizado en otro lugar, o que con el arzobispo llegase un borrador que permitiría la

---

<sup>39</sup> *Id.*, pp. 83-84.

<sup>40</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., "Los manuscritos de ...", *ob. cit.*, p. 85.

<sup>41</sup> Existen discrepancias sobre la cronología de los códices. Jesús Montoya se aventuró señalando la fecha de inicio en 1269, algo que no compartía ni Mettmann ni Victoria Picaza, quienes propusieron una cronología intermedia en los años 70. Tampoco admiten esta cronología autores que proponen fechas más tardías, como Laura Fernández o Manuel P. Ferreira, quienes sitúan los códices a finales del reinado alfonsí, en la década de los 80. Véase FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ L., "«Este libro, com' achei...", *ob. cit.*, pp. 72-78.

<sup>42</sup> *Id.*, pp. 85-86.

<sup>43</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., "Cantigas de Santa María...", *ob. cit.*, p. 326.

<sup>44</sup> Sobre la música contenida en las CSM se puede consultar ANGLÉS PAMIÉS, H., *La música de las Cantigas de Santa María del rey Alfonso X El Sabio*, Facsímil, transcripción y estudio crítico, Barcelona, 1943-1964.

<sup>45</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., "Cantigas de Santa María...", *ob. cit.*, p. 331.

<sup>46</sup> *Id.*, p. 330.

<sup>47</sup> GONZÁLEZ RUIZ, R., *Hombres y libros de Toledo*, Fundación Ramón Areces, Madrid, 1997, pp. 571-578.

creación de To en Toledo. Finalmente, To acabó en la Biblioteca Nacional en 1869 cuando parte de los fondos del archivo de la Primada fueron desamortizados<sup>48</sup>.

### **2.3.2.- Códices de las Historias**

Con el nombre de *Códices de las Historias*, término acuñado por Gonzalo Menéndez Pidal, se designa al conjunto del *Códice Rico* y el *Códice de Florencia*, dos códices íntimamente relacionados entre sí puesto que el segundo es realmente la continuación del primero. El nombre de *Códice de las Historias* o *Códice Historiado* alude precisamente a que estos códices son los únicos que tienen, en mayor o menor medida, las ilustraciones que acompañan al texto de las cantigas. Las ilustraciones constituyen uno de las fuentes más importantes del estudio de la Baja Edad Media, puesto que hay ilustraciones de todo tipo, desde situaciones cotidianas a batallas, ajusticiamientos, ventas, nacimientos, y muchas otras situaciones.

La edición de estos códices tuvo que ser paralela a otras producciones, como el *Libro del Ajedrez* o el *Códice los Músicos*, entre 1280-1284, año en que fallece el soberano y el *scriptorium* sufre un gran parón, que produjo que algunos códices quedasen inconclusos. El *Códice Rico* debió iniciarse ca. 1280, mientras que el *Códice de Florencia* y el *Códice de los Músicos*, debieron iniciarse ca. 1282 para terminar, en el caso florentino, incompleto en 1284<sup>49</sup>. En el codicilo de enero de 1284, el rey deja claro que todos los libros de las CSM permanezcan en el lugar donde sea enterrado. El hecho de que se use la palabra «todos», frente a que otros libros sí que los menciona con su título, revela que aún no habían sido terminados<sup>50</sup>.

Ambos códices, pero en especial el *Códice Rico*, constituyen uno de los manuscritos miniados más importantes de la Edad Media por su calidad y por la integración tan clara de poesía, música e imagen. Es muy posible que estos códices se destinasen a uso privativo del rey y de su familia, por lo que formarían parte del patrimonio de la Corona<sup>51</sup>. Además, poseen un valor un tanto propagandístico de la figura de Alfonso X, porque en múltiples ocasiones aparece representado a un nivel similar al de la Virgen o Cristo.

#### **2.3.2.1.- Códice Rico**

Las cien primeras cantigas de To fueron reorganizadas y ampliadas posteriormente con la creación del *Códice Rico* (RBME, Ms. T.I.1) o T, conservadas actualmente en la biblioteca del Monasterio de El Escorial. El adjetivo «rico» alude precisamente a sus miniaturas, pues son las más cuidadas y las de mayor calidad de toda la producción alfonsí. El código se estructura de forma parecida a su antecesor, iniciándose

---

<sup>48</sup> Véase nota 40.

<sup>49</sup> FERNÁNDEZ, FERNÁNDEZ L., “«Este libro, com’ achei...”, *ob. cit.*, pp. 77-78.

<sup>50</sup> *ID.*, “*Cantigas de Santa María...*”, *ob. cit.*, p. 335.

<sup>51</sup> *ID.*, “«Este libro, com’ achei...”, *ob. cit.*, p. 51.

primero con el índice, luego el prólogo y finalmente la intitulación regia. Tras ello se suceden las 200 cantigas, de las cuales, sin embargo, solo han llegado 195, pues hay cinco que no se han conservado o que no se llegaron a completar.

Como no llegaron a término estas últimas cantigas, no sabemos a ciencia cierta si hay una *pitiçon* conclusiva como en To<sup>52</sup>. Un dato que aporta más al hecho de que no se llegó a terminar, es que en la intitulación se especifica que «fezo cantares e sões», frente a To donde se directamente «fez cên cantares e sões». Esto indica que en T aún no se había fijado el número exacto de cantigas que contendría el códice, mientras que en To sí: cien<sup>53</sup>.

Al texto y partitura existentes en To, T añade un folio iluminado (en algunos casos dos) con seis miniaturas donde se ilustra la narración del texto. T articula las cantigas decenales de la misma forma que To, es decir, en forma de cantigas de loor. Sin embargo añade un nuevo elemento: las cantigas quinales tienen mayor extensión de miniaturas, puesto que tienen dos folios en vez de uno dedicado a ilustrar el texto. Los números 5 y 10<sup>54</sup> se relacionan con el culto mariano, por ejemplo cinco son las fiestas principales de la Virgen o cinco son los misterios gozosos, dolorosos y gloriosos de la Virgen.

¿Cómo llegó T a El Escorial? El códice, precisamente por su carácter cortesano, estaría vinculado ya al patrimonio de la Corona, y por tanto, habría estado en distintos lugares tras salir de Sevilla. Antes de llegar a la biblioteca escurialense estuvo con certeza en el Alcázar de Segovia, ya que el regidor de la ciudad en 1505 dejó constatado que «Otro libro de marca mayor en pergamino, de lengua portuguesa, que son los Milagros de nuestra Señora, con unas coberturas de cuero colorado, con cinco bollones de latón de cada parte, que se cierra con dos correones, a partes apuntado de canto llano»<sup>55</sup>. La descripción de la encuadernación coincide con la cantiga que habla de la enfermedad de Alfonso X que tuvo en Vitoria, que aparece en T. En 1545 todos los libros del alcázar pasaron al Archivo General de Simancas, y, finalmente, en 1557 Felipe II ordena que los libros pasen finalmente a El Escorial<sup>56</sup>.

### **2.3.2.2.- Códice de Florencia**

Este segundo códice conservado en la Biblioteca Nacional de Florencia (BNCF, Ms. B.R.20), estaría dentro de la última fase de la empresa de las CSM. El texto de T, que contaba en principio con 200 cantigas, fue ampliado nuevamente con otras 200. Este *Códice de Florencia* o F, es, por tanto, la continuación natural de T. F reproduce exactamente la estructura de su predecesor, conteniendo, por tanto, música, miniatura y partitura en estructuras de cantigas quinales y decenales. Sin embargo, el gran problema que tiene este códice es que nunca fue terminado, porque a la muerte del rey en 1284, las

---

<sup>52</sup> *Id.*, “Los manuscritos de...”, *ob. cit.*, p. 92.

<sup>53</sup> *Id.*, p. 93.

<sup>54</sup> *Ib.*

<sup>55</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., “*Cantigas de Santa María...*”, *ob. cit.*, p. 339.

<sup>56</sup> *Ib.*

producciones de su *scriptorium* sufrieron un importante parón, aunque luego se continuó ya que Sancho IV nunca desmanteló el *scriptorium* de su padre, sino que simplemente cambiaron las prioridades de los proyectos. En este momento debió seguir trabajando en F un iluminador, el cual fue definido por Gonzalo Menéndez Pidal como el que hacía una «expresión de mal genio», que sería el que finalizase algunas escenas<sup>57</sup>.

Esto explica que este códice contenga lagunas y en muchos casos miniaturas en blanco, que, sin embargo, hacen de este códice un importante material para entender cómo trabajaban los miniaturistas medievales<sup>58</sup>. Debido a esta inconclusión del texto, no han llegado las 200 cantigas, solamente 131<sup>59</sup>. La estructura, debido al mismo motivo, es extraña en comparación a los otros códices. Se inicia con una cantiga narrativa, para seguir con la secuencia vista en T en relación a cantigas simples, quinales y de loor. El códice debía haber acabado con una cantiga de loor, sin embargo el florentino contiene sólo 131 cantigas, por lo que la última cantiga no puede ser de loor.

Este manuscrito, que correría una suerte pareja en principio a su gemelo, fue donado por la reina Isabel la Católica al alcaide de Segovia, Andrés Cabrera, tal como constata un documento del Archivo de Simancas de 1474<sup>60</sup>. La reina lo donaría precisamente porque era incompleto<sup>61</sup> y porque era de menor valor frente a T. ¿Cómo llegó entonces a Florencia? Laura Fernández intenta explicarlo de la siguiente forma:<sup>62</sup> F acabó, seguramente vendido, en la biblioteca de Alfonso de Silíceo, más tarde en la de Diego Ortiz de Zúñiga para acabar, finalmente, en la de Juan Lucas Cortés, un erudito sevillano. En 1701 fue vendido en almoneda, justo en un momento en que vinieron embajadores de todas las cortes europeas por motivo de la proclamación del duque de Anjou como rey, es decir, Felipe V. Posiblemente algún embajador italiano lo adquirió y se lo entregó a los Medici, que entraría a formar parte de los fondos mediceos y más tarde a la fusión de éstos con los fondos de Francesco Stefano de Lorena, que además era descendiente de los Medici<sup>63</sup>.

### 2.3.3.- *Códice de los Músicos*

Finalmente, el último de los códices es, en realidad, paralelo a F, puesto que nació con la misma finalidad que el florentino, es decir, ampliar en 200 cantigas las existentes en T. Este *Códice de los Músicos*, también llamado *Códice Princeps* o E, custodiado en la biblioteca escurialense (RBME, Ms b-I-2), es el único que incorpora todas las cantigas

---

<sup>57</sup> *Id.*, pp. 344-343.

<sup>58</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., "Los manuscritos de...", *ob. cit.*, p. 100.

<sup>59</sup> *Id.*, p. 102.

<sup>60</sup> *Id.*, "Cantigas de Santa María...", *ob. cit.*, pp. 341-342.

<sup>61</sup> *Ib.*

<sup>62</sup> *Id.*, pp. 342-344.

<sup>63</sup> Sobre los avatares que el códice experimentó desde que llegó a Florencia hasta que acabó integrado en los fondos de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, véase: *Id.* "Historia florentina del Códice de las Cantigas de Santa María, Ms. B.R. 20, de la 'Biblioteca Palatina' a la 'Biblioteca Centrale'", *Reales Sitios*, 164 (2005), pp. 18-29.



realizadas, las 400 (200 de T, más 200 nuevas, aunque 7 son repetidas). Están precedidas por el prólogo y la intitulación culminadas por la *pitixon* y 12 fiestas de la Virgen, que en realidad son repeticiones de cantigas de loor ya existentes<sup>64</sup>.

Debido a que contiene las 400 cantigas, es el códice que tradicionalmente se le ha asignado el valor de ser la culminación del proyecto de las CSM, aunque, en realidad, fue parejo a F, y por tanto, nació con otra vocación diferente a los *Códices de las Historias*. E funcionaría como un códice que agruparía todas las cantigas y permitiría su conservación, hecho que se puso en práctica debido a la lentitud con la que avanzaba F<sup>65</sup> y que fue paralizado con el fallecimiento del rey. Este carácter de perduración del cancionero le otorga un carácter especial y explica la rapidez con la que se hizo, y por tanto, los cambios estructurales que pueda presentar. E contiene el texto, la partitura y algunas miniaturas, pero que son divergentes, y no tienen nada que ver, ni en estilo, ni en temática a las de T y F. Las ilustraciones no son como las de F y T, porque únicamente aparecen al principio, en el prólogo (una imagen del rey), y en las cantigas decenales<sup>66</sup>, donde aparece un músico con un instrumento musical. Son precisamente estas ilustraciones de los músicos las que dan nombre a este códice y que han sido muy útiles para realizar estudios musicológicos sobre instrumentos y música medieval del siglo XIII<sup>67</sup>.

El códice E, por su carácter de códice completo y por poseer menos ilustraciones, era perfecto para servir como libro litúrgico, mientras que T y F eran códices destinados para uso y disfrute personal del rey<sup>68</sup>. Es posible que esta distribución estuviera pensada ya en el génesis de las CSM. A la muerte del rey E fue depositado, como el resto de códices, en la catedral de Sevilla, pero a diferencia de T y F, que pasaron a pertenecer al patrimonio regio, E quedó vinculado a la catedral, precisamente por su carácter litúrgico. Parece que E llegó a El Escorial porque Felipe II pidió al cabildo hispalense que les cediese el códice. Cuando Felipe II trasladó los fondos de Segovia a Simancas solamente aparece una mención en 1545 a un único códice, que es T, mientras que en el inventario de 1576 aparecen dos códices<sup>69</sup>. Puesto que T estaba en los fondos de la catedral primada y F fue donado por la reina Isabel a Andrés Cabrera, solamente cabe que E sea uno de estos códices que Felipe II trasladaría a El Escorial

---

<sup>64</sup> FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., "Los manuscritos de...", *ob. cit.*, pp. 105-106.

<sup>65</sup> *Id.*, p. 106.

<sup>66</sup> *Id.*, "Cantigas de Santa María...", *ob. cit.* p. 332.

<sup>67</sup> Sobre el estudio de instrumentos musicales a partir de ilustraciones bajomedievales se puede consultar ÁLVAREZ, R., "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos. Su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos", *Revista de Musicología*, 10 (1987), pp. 67-104. También ÁLVAREZ, R., *Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la Catedral de Teruel: documento iconográfico coetáneo de los códices de las cantigas*, Madrid, 1988.

<sup>68</sup> *Id.*, pp. 334-335.

<sup>69</sup> *Id.*, pp. 338-339.

### 3.- *La pena corporal en los Códices de las Historias*

Dentro del vasto entramado icónico de las CSM encontramos un número significativo de cantigas que tratan temas de ajusticiamiento. La justicia y las penas son un tema básico de los códigos, fueros y leyes del momento, y por tanto, tienen también su plasmación en las manifestaciones artísticas coetáneas. El primer estudio al respecto, lo realizó Gonzalo Menéndez Pidal en *La España del siglo XIII leída en imágenes*<sup>70</sup>, aunque su contribución realmente es escasa, pues ocupa una ínfima parte de su obra. La pena capital, la pena de muerte, recibe un nombre concreto en los textos jurídicos del siglo XIII, al referirse a ella como *pena corporal*<sup>71</sup>, de ahí el uso en este epígrafe.

Hay un cambio significativo en la tradición jurídica castellana con la figura de Alfonso X, ya que el monarca intentará, con resultados vanos, centralizar la justicia en la figura del rey y promover un único texto legal válido para todos sus territorios. En este sentido, Alfonso recoge la herencia del derecho romano y canónico y la funde con la tradición visigoda anterior, recopilada en el *Fuero Juzgo*.

Sin embargo, las medidas recogidas en los textos legales ¿realmente se corresponden con las escenas de ajusticiamiento que recogen las CSM? ¿Son los ajusticiamientos desarrollados textualmente y visualmente en las *Cantigas* prueba fehaciente de las sanciones y penas jurídicas de la Castilla del siglo XIII? ¿Existe alguna tradición iconográfica anterior sobre penas de muerte y tiene correspondencia con las CSM? Esto y algunos otros temas serán objeto de estudio en esta parte del trabajo.

---

<sup>70</sup> MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España...*, ob. cit., pp. 250-254.

<sup>71</sup> Así aparece, con mucha frecuencia, este término a lo largo de las *Siete Partidas*. Su uso, por tanto, resulta más que justificado.

### 3.1.- *Corpus de las condenas en el Códice Rico y el Códice de Florencia*

A lo largo de las CSM hay al menos 16 cantigas que tratan el tema de un ajusticiamiento, de las cuales trece se recogen en el *Códice Rico* (4, 5, 12, 13, 17, 76, 78, 97, 107, 124, 186 y 193) y tres en el *Códice de Florencia* (213, 294 y 301)<sup>72</sup>. En la recopilación se han tenido en cuenta solo aquellas cantigas que traten milagros donde haya reos condenados a muerte por algún juez, tribunal o autoridad con poder judicial. Se han obviado, por tanto, aquellas cantigas que traten temas de violencia, asesinatos o actos cometidos por venganza. De estas 16 cantigas no todas presentan en las miniaturas el acto del ajusticiamiento, no obstante, debido a que sí que aparece esta idea en el texto, se han integrado en el conjunto del trabajo. Así pues, diez de ellas sí ilustran el ajusticiamiento, nueve integradas en el *Códice Rico*, y solamente una en el *Códice de Florencia*.

La primera de ellas es la cantiga 4. En ella se narra la historia de un niño judío de Bourges que, yendo a la escuela con cristianos, decide comulgar con ellos, donde además, es la propia Virgen quien da la comunión al niño. Al volver a su casa su padre se entera y decide castigarlo arrojándolo a un fuego. El niño se salva por la intervención de la Virgen, que hace que él y su madre se bauticen tras lo sucedido, mientras que el padre es condenado por filicidio a ser quemado en un horno. Esta cantiga se inscribe dentro de un grupo de cantigas protagonizado por personajes judíos<sup>73</sup>, que además tiene ciertos tintes antisemitas.

En esta aparece la figura del judío infanticida, un perfil tradicional que se le ha asignado al judío medieval, que, paradójicamente, fue asignado también a los primeros cristianos<sup>74</sup> por parte de sus detractores. La figura del judío infanticida está relacionada con la idea de asociar las prácticas judías con el canibalismo y con la fabricación de pociones mágicas de con bebidas realizadas con motivo de la Pascua<sup>75</sup>. El origen del mismo se sitúa en fuentes griegas como Evagius Scholasticus, en su *Historia ecclesiastica*, difundida en occidente gracias a Gregorio de Tours en su *De gloria martyrum*<sup>76</sup>. Posteriormente aparece en varias recopilaciones como en la *Leyenda Dorada*, *Miracoli*

---

<sup>72</sup> En lo referente a la numeración se ha tenido en cuenta el orden establecido por Mettmann, que sigue precisamente a E. Cuando una cantiga tiene más de una numeración, bien porque en T tenga un número diferente a E, bien porque F dé una numeración propia a las cantigas que aparecen en él, se indicará entre paréntesis. Ejemplo: Cantiga 5 (15 en T).

<sup>73</sup> Rodríguez Barral ha realizado un estudio de las cantigas relacionadas con los judíos. Véase: RODRÍGUEZ BARRAL, P., "La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en las Cantigas de Santa María de Alfonso X", *Anuario de Estudios Medievales*, 37 (2007), pp. 213-243.

<sup>74</sup> *Ib.*, p. 218.

<sup>75</sup> *Ib.*

<sup>76</sup> Sobre esto puede consultarse RUBIN, M., *The narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven y Londres, 1999. Citado en RODRÍGUEZ BARRAL, P., "La dialéctica texto-imagen...", *ob. cit.*, p. 219.

*della Madonna* y en las obras de autores como Gonzalo de Berceo, Gil de Zamora, Nigel de Canterbury, Domingo de Evesham, Adgar o Johannes Herolt<sup>77</sup>.

La cantiga 5 (15 en T) desarrolla una historia más compleja, debido a su carácter de cantiga quinal. La historia narra cómo en Roma un emperador se marcha a peregrinar a Jerusalén dejando a su hermano como guardián de su esposa, la emperatriz Beatriz. El hermano se enamora de la emperatriz, pero ella acusa a su cuñado de traición y lo encierra en una torre. Al volver el emperador, Beatriz decide excarcelar a su cuñado, pero éste le dice al emperador que fue su esposa la que estaba intentando realizar adulterio. El emperador ordena que su esposa sea apresada y que sea condenada a muerte y la deja en manos de unos moneros que intentan violarla. En esta tesitura, es salvada por un conde a cambio de que Beatriz se convierta en institutriz de su hijo.

Tras ello, la cantiga continúa desarrollando una trama similar a la anterior. Ahora es el hermano del conde quien se enamora de ella y, al ser rechazado por ella, asesina al hijo del conde, que dormía con Beatriz, para culpabilizarla. El conde la condena a que sea ahogada en el mar, pero la Virgen hace que la emperatriz acabe en una roca y sea salvada por unos marineros. Ella, además, cura la lepra que sufría la tripulación. Al desembarcar en Roma, el emperador pide que cure de la lepra a su hermano, para lo cual la emperatriz acepta siempre y cuando el hermano reconozca su traición. Tras ello, se retira del mundo seglar para dedicarse a Dios. El milagro en concreto tiene su origen en el siglo VIII y es recogido por el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais, en la *Gesta Romanorum* y en Gautier de Coincy<sup>78</sup>.

Nuevamente en la cantiga 12 aparece otro relato con personajes judíos. La cantiga narra cómo en Toledo, en la fiesta de la Asunción, el arzobispo estaba oficiando la misa cuando escuchó una voz femenina (la Virgen) que acusó a los judíos de haber asesinado a Cristo y que todavía estaban contra él. Tras ello, el arzobispo contó lo sucedido y, acto seguido, la multitud marcha hacia la judería, donde descubren que algunos judíos estaban esculpiendo una imagen de cera de Cristo, imagen que posteriormente colgarían en una cruz de madera. Por sacrilegio, los judíos son ejecutados. Aparece en el *Speculum Historiale*, quien también lo sitúa en Toledo, y en autores como Gautier de Coincy, Adgar, Gobius, Gonzalo de Berceo o Gil de Zamora<sup>79</sup>. El caso de profanación de imágenes por parte de los judíos tiene su relación con acusaciones de tipo similar que surgieron en varios puntos de Europa a lo largo del siglo XIII, como en Norwich en 1144<sup>80</sup>.

La cantiga 13 narra cómo un ladrón llamado Elbo es sorprendido robando y el juez le condena a la horca. La Virgen protege el ladrón haciendo que sus pies se apoyen para

---

<sup>77</sup> ALFONSO X., *Cantigas de Santa María: Códice Rico...*, ed. de J. Filgueira Valverde, *ob. cit.*, p. 16. En lo sucesivo citaremos esta obra como: *Cantigas...*, ed. J. Filgueira Valverde. La de Mettmann se citará en lo sucesivo, para evitar confusiones, como: *Cantigas...*, ed. W. Mettmann.

<sup>78</sup> *Id.*, pp. 40-41.

<sup>79</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>80</sup> RODRÍGUEZ BARRAL, P., "La dialéctica texto-imagen...", *ob. cit.*, p. 222.

que no se ahogara durante tres días. Al ver el milagro, las autoridades lo liberan y el ladrón decide ingresar en un monasterio. Esta cantiga está relacionada con la 175, que procederemos a analizar más adelante. Nuevamente las fuentes del milagro suelen ser las mismas: Gautier de Coincy, Vicente de Beauvais, *Exempla*, Gil de Zamora y otros mariales<sup>81</sup>.

Delito diferente es el que trata la cantiga 17, desarrollado en Roma. Así la protagonista comete incesto con su hijo y se queda embarazada, pero para evitar su vergüenza decide matar al recién nacido. El diablo, vestido de anciano, convence al emperador y la convoca para que diera sus explicaciones ante él. La mujer es salvada por la Virgen al haberse encomendado a ella y la condena no se llega ejecutar. En este caso, aunque no se haya ejecutado la condena, la decapitación, sí que se observa cómo ese sería el final de la mujer si la Virgen no hubiera intervenido. Aparece en el *Speculum Historiale* titulado el milagro como *De muliere quae conceptum ex filio puerum interfecit*, además de los *Miracles*, la *Scala Coeli* y los *Exemplos* de Jacobo de Vitry entre otros<sup>82</sup>.

La 76 narra nuevamente el tema del ladrón condenado. El hijo de una mujer que era ladrón, es condenado a la horca por sus crímenes y la madre pide a la Virgen que se lo devuelva. La madre, angustiada, arranca la imagen del Niño de una escultura de la Virgen y le dice que no se lo devolverá hasta que le devuelva a su hijo. Finalmente, su hijo es resucitado. Nuevamente aparece el tema del ladrón ahorcado, un tema muy recurrente en los milagros marianos. Parece que este milagros es de tradición oral, puesto que en el texto de la cantiga se dice que «Porend' un miragre vos quer' eu ora contar mui maravilloso, que quis a Virgen mostrar por hũa moller que muito [se] fiar sempr' en ela fora, segund fui oyr»<sup>83</sup>. Ese «segund fui oyr» indica una procedencia oral puesto que, además, no aparece en los mariologos, aunque sí versione similares en la *Leyenda Dorada*, Johanes Herolt, Bartolomé de Trento, Gil de Zamora, etc<sup>84</sup>.

La cantiga 78 trata un caso de calumnias. Así un privado del conde de Toulouse es favorecido por este, pero suscita envidias entre otros cortesanos. Estos urden un plan para desprestigiar al privado calumniándolo y acusándolo de crímenes ante el conde. El conde decide quemar vivo al privado por estas acusaciones. En el camino a su destino, el reo se para en una ermita para orar. El conde llama a un cortesano (uno de los que habían difamado al privado) a ver si se había cumplido su sentencia, pero el verdugo lo toma por el reo y lo quema. El conde finalmente se entera de la falsa acusación y perdona a su privado. Esta cantiga, cuyo argumento se desarrolla en Toulouse, parece tener un origen oriental difundido en Occidente por dos vías: difamación al señor por defecto físico (*Gestas Romanorum*, *Cento novelle antiche*) o adulterio con la esposa del señor (*Cantigas de Santa*

---

<sup>81</sup> ALFONSO X, *Cantigas...*, ed. J. Filgueira Valverde, *ob. cit.*, p. 33.

<sup>82</sup> *Id.*, pp. 44-45.

<sup>83</sup> ALFONSO X, *Cantigas...*, ed. W. Mettmann, *ob. cit.*, p. 250.

<sup>84</sup> ALFONSO X, *Cantigas...*, ed. J. Filgueira Valverde, *ob. cit.*, p. 141.

María o Libro de Enxemplos)<sup>85</sup>. Tendrá trascendencia posterior, ya que se asemeja a la leyenda del paje de Santa Isabel de Portugal, casada con un nieto de Alfonso X<sup>86</sup>.

La 97 es similar al anterior. En este caso, un privado de un rey, que había sido calumniado por crímenes que no había realizado, es llamado por este para ser juzgado. El rey manda a otra persona a que aclare la situación del reo y finalmente no ocurre nada, porque se le declara inocente. No hay ajusticiamiento ni pena realmente, pero sí que se intuye por parte del condenado que iba a ser ejecutado: «meteu-sse ao camy' enton con mui gran med' en seu coraçon de lijon ou de norte por tal mezcra prender»<sup>87</sup>. Además, antes se dice que «Dest' un miragre vos contarey que en Canete, per com' achey, a Virgen por un ome dun Rey fez, que mezcrran, com' apre's ey; e ben sey que o cuidaran a fazer morrer»<sup>88</sup>. La cantiga, localizada en Cañete, es posiblemente un relato autobiográfico ya que el protagonista pudiera ser, como señala Filgueira Valverde, Domingo Mateo, servidor del rey en Murcia en 1272<sup>89</sup>.

Otra vez las CSM nos muestran un tema antijudío en la cantiga 107. En este caso, una judía de Segovia es acusada de haber cometido pecados y faltas y es condenada por otros judíos a ser despeñada desde la parte más alta de Segovia. Antes de llegar al suelo, se encomienda a la Virgen y ésta la salva, por lo que no sufre ningún daño. La mujer agradecida por la protección mariana, decide convertirse al cristianismo y es bautizada. A lo largo de las CSM se nos presentan un grupo de cantigas con personajes judíos, cargadas de cierto tinte antisemita, pues en ella suelen ser los judíos los desencadenantes de la ejecución. No obstante, en algunas de ellas, como es este caso, el protagonista judío se encomienda a la Virgen, es salvado por ella y acaba bautizándose. No es una cuestión baladí, estas cantigas tienen un mensaje un tanto propagandístico, pues tienen como objeto ofrecer una imagen benevolente de la Virgen para con aquellos que no creen en Cristo. Funciona perfectamente como *exemplum*, como todas las cantigas al fin y al cabo.

Parece que el milagro y toda la leyenda sobre este personaje debieron de ocurrir durante la vida del rey, tal como narra el P. Fita. Sobre este hecho se pronunciaron fray Alonso de Espina en su *Fortalitium Fidei* y Calvete en la *Vida de San Frutos*<sup>90</sup>. Existe una versión contemporánea a la cantiga que es la que da el dominico Rodrigo de Cerrato, en su *Vitae Sanctorum*, donde incluye información que en la obra alfonsí se obvia como la fecha del milagro (1237), el delito cometido (adulterio) e incluso el lugar del despeñamiento: «El lugar del precipicio es una roca que confina la ciudad por la izquierda, tan elevada que infunde temor al que la contempla»<sup>91</sup>. Sea como fuere, es un tema de tradición estrictamente local, puesto que no hay correspondencia alguna con mariales y otros

---

<sup>85</sup> *Id.*, p. 144.

<sup>86</sup> ROMERA CASTILLO, J., "El tema de la «Cantiga 78» y sus secuelas en la traducción catalana de un cuento francés y en Timoneda (P. 17)", en *La lengua y literatura en tiempos de Alfonso X, Actas del Congreso Internacional celebrado en Murcia, 5-10 de marzo de 1984*, Universidad de Murcia, Murcia, 1985, p. 496.

<sup>87</sup> ALFONSO X, *Cantigas...*, ed. W. Mettmann, *ob. cit.*, p. 298.

<sup>88</sup> *Ib.*

<sup>89</sup> ALFONSO X, *Cantigas...*, ed. J. Filgueira Valverde, *ob. cit.*, p. 173.

<sup>90</sup> *Id.*, p. 186.

<sup>91</sup> PRIETO DE LA IGLESIA, R. y SÁNCHEZ PRIETO, A. B., "La cantiga 107 de Alfonso X y el proceso de transformación de la leyenda de María del Salto", *Estudios Segovianos*, 95 (1997), pp. 165-170.

textos<sup>92</sup>. Algunos autores han querido ver en las miniaturas de esta cantiga una recreación de la propia Segovia, incluyendo elementos de la ciudad como el acueducto<sup>93</sup>.

En la 124, un comerciante que había ayunado en la fiesta de marzo (Anunciación), fue a Jerez y Sevilla cuando eran musulmanas y fue arrestado y acusado, porque había entrado allí sin permiso. Se le condena a lapidación. El hombre se acoge a la Virgen, así que cuando sus verdugos intentan lanzarle las piedras e incluso lanzas no le llegan a hacer ningún daño. Se le intenta degollar, con el mismo resultado. Pide llamar a un clérigo para confesar sus pecados y muere, y cuando muere le crece la barba y las aves carroñeras no pueden tocar su cuerpo. El hecho de que se indiquen que Jerez y Sevilla estaban en poder musulmán hace fechar la cantiga antes de la conquista de Sevilla en 1248. Además, parece ser de transmisión oral puesto que no aparece en otros repertorios y en el texto se dice que «oý dizir aos que o viron»<sup>94</sup>.

La 175 narra uno de los milagros que más repercusión tuvieron. El texto cuenta que un peregrino alemán iba a Santiago de Compostela con su hijo y se alojaron en una posada en Toulouse. Un hereje, dueño de la posada donde se hospedaban, acusa falsamente al peregrino y a su hijo de que le había robado una copa, cuando en realidad fue él mismo quien puso la copa entre las pertenencias del hijo del peregrino. Es acusado de robo y como castigo su hijo es ahorcado. Cuando el padre vuelve a Toulouse tras volver de Santiago se da cuenta de que su hijo, que seguía en la horca, realmente no había muerto porque la Virgen lo protegió. La fuente más antigua del mismo es la del *Codex Calixtinus*, donde se dice que el milagro ocurrió en Toulouse en 1090, aunque fue Santiago quien realizó el milagro, no la Virgen. El milagro fue difundido en el *Dialogus Miraculorum* de Cesáreo de Heisterbach, el *Speculum* de Vicente de Beauvais y la *Leyenda Dorada* de Jacopo de la Vorágine<sup>95</sup>. Además, este milagro se funde con otro ocurrido en Santo Domingo de la Calzada y atribuido, obviamente a Santo Domingo, y con otro similar protagonizado por San Eutropio de Saintes<sup>96</sup>.

En opinión de González de Tejada, el milagro de Santo Domingo, cuya estructura es similar (salvo porque es Santo Domingo el que salva al reo) a la que aparece en la cantiga, debió ocurrir *ca.* 1400, porque en un manuscrito de la catedral de Santo Domingo de la Calzada del reinado de Pedro I no aparece mencionado<sup>97</sup>. Dado que el milagro no aparece registrado antes de 1400, y porque no hay iconografía de Santo Domingo con el ahorcado antes del siglo XV<sup>98</sup>, la fuente que influyó a la cantiga no es otra que la del milagro jacobeo, solo que adaptándose a un libro marial.

---

<sup>92</sup> *Id.*, p. 165.

<sup>93</sup> *Id.*, pp. 157-158.

<sup>94</sup> ALFONSO X., *Cantigas de Santa María*, *ob. cit.*, tomo 2, p. 72.

<sup>95</sup> ALFONSO X., *Cantigas de Santa María: Códice Rico...*, *ob. cit.*, p. 288.

<sup>96</sup> En la hagiografía del santo suele representarse este episodio. RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos A-F*, vol. 3, Serbal, Barcelona, 1997, pp. 473-475.

<sup>97</sup> GONZÁLEZ TEJADA, J., *Historia de Santo Domingo de la Calzada... y noticia de la fundación y aumentos de la Santa Iglesia cathedral...*, publicado por la viuda de Melchor Álvarez, Madrid, 1702. Citado en CANTERA MONTENEGRO, J., "El tema del peregrino ahorcado en la iconografía de Santo Domingo de la Calzada", *Anales de Historia del Arte*, 3 (1991-1992), p. 25.

<sup>98</sup> CANTERA MONTENEGRO, J., "El tema del peregrino...", *ob. cit.*, pp. 29-30.

Otro tema de adulterio se refleja en la cantiga 186 (185 en T). Así una mujer que vivía con su marido era despreciada por su suegra, la cual pretendía matarla. En un momento dado, cuando la mujer estaba durmiendo sola, la suegra ordena a uno de sus criados moros acostarse a su lado. La suegra llama a su hijo y le muestra a su esposa presuntamente siéndole infiel con el criado, lo cual genera que el marido quisiera asesinarla. El asunto es tratado por un magistrado, el cual vio el hecho junto a otros testigos y ordenó que ardiese en una hoguera. Cuando la hoguera está lista queman vivo al criado, que muere sin remedio, pero la mujer es protegida por la Virgen. Parece ser otra cantiga de tradición oral sin correspondencia en otras obras, aunque entronca con la leyenda de Estefanía la Desdichada<sup>99</sup>, de origen hispano.

En la 193 se describe cómo un comerciante que iba a viajar a Túnez es traicionado y arrojado al mar por su tripulación. La Virgen salva al comerciante y la tripulación es finalmente condenada a la horca al arribar en un puerto. El milagro debe situarse en el contexto de las Cruzadas entre 1265-1268 ya que se menciona al rey Luis de Francia, quien no es otro que San Luis. Es por tanto, un milagro muy cercano en el tiempo a la confección de las CSM y el rey lo da como válido al decir que «esto foi cousa provada»<sup>100</sup>.

El tema descrito en la 213 (89 en F) es una falsa acusación de asesinato. La cantiga describe cómo la Virgen salva a un hombre que fue acusado por sus parientes de haber asesinado a su mujer, ya que esta había sido encontrada muerta en Elvas. El alcalde de Elvas pretendía prenderlo para ajusticiarlo, pero la Virgen le ayuda a escapar para que pudiera llegar hasta la frontera. Debido a los múltiples topónimos lusitanos como Elvas o Terena, es posible que tenga origen en Portugal.

Por otro lado, en la cantiga 294 (18 en F) aparece un caso de condena por irreverencia hacia una imagen sagrada en Apulia. Así una mujer estaba jugando a los dados y pierde, por lo que, furiosa, los lanza contra una escultura de la Virgen con el Niño. La escultura no sufre daño alguno porque el golpe es parado en seco por unos ángeles. Finalmente la acción de la mujer hace desencadenar su castigo, en este caso, a ser quemada. No se cita ninguna localidad concreta de la región de Apulia, sin embargo en la cantiga aparece ilustrada una portada que es muy semejante a la catedral de *Santa Maria Assunta in Cielo* de Foggia o a la catedral de Troia<sup>101</sup>. Parece que el origen del relato es de procedencia alemana con relación con Cesáreo de Heisterbach<sup>102</sup>

Finalmente, en la 301 (82 en F) aparece una cantiga con un tema de liberación, por lo que *a priori* no tendría por qué aparecer reflejada la pena de muerte. En Carrión un escudero estaba en la cárcel e iba a ser ejecutado, aunque no se especifica el motivo. Sin embargo se acoge a la Virgen de Villasirga, la cual lo libera de prisión. La inclusión de esta cantiga en la lista está justificada porque aunque no haya escena de ajusticiamiento como tal, el reo estaba destinado a ello.

---

<sup>99</sup> ALFONSO X., *Cantigas de Santa María: Códice Rico...*, ob. cit., p. 302. Se trata de la hija bastarda de Alfonso VII con la condesa Urraca Fernández de Castro, que fue asesinada por su esposo creyendo que ella le estaba siendo infiel. Véase PÉREZ LLAMAZARES, J., "Príncipe leonés, héroe de leyenda oriental: el Castellano", *Hidalguía*, 7 (1954), pp. 558-559.

<sup>100</sup> *Id.*, p. 315.

<sup>101</sup> MOLINA LÓPEZ, L., "Viaje a Italia a través de las Cantigas Historiadas de Alfonso X el Sabio", *Anales de Historia del Arte*, Extra 1 (2011), pp.328-329.

<sup>102</sup> *Id.*, p.326.



De las 16 cantigas con penas de muerte encontramos cuatro penas principales: quema (4, 78, 175, 185, 294), ahorcamiento (13, 76, 193, 175) lapidación (124), y despeñamiento (107). Existen otras penas como la decapitación o el ahogamiento en el mar. No obstante en estos casos no hay correspondencia pictórica, porque en la narración estas penas no se llegan a ejecutar. Es el caso de la cantiga 15 y 17. Asimismo, encontramos que en la cantiga 124 se ejecutan otras penas (degollación y alanceamiento) pero son en realidad penas agravadas debido a que la pena originaria, la lapidación, no surtía efecto. Además, en las cantigas 12, 97, 213 y 301 no aparece ninguna pena concreta, salvo por su carácter de pena capital. Asimismo, los delitos cometidos por los personajes son variados: filicidios, robos, sacrilegios, adulterios, incestos, calumnias, traiciones y ofensas a imágenes sagradas.

También encontramos que estas cantigas desarrollan su trama tanto en suelo hispano, como en otros territorios europeos. Así, encontramos lugares como Bourges (4), Toledo (12), Roma (15, 17), Toulouse (78, 175), Cañete (97), Segovia (107), Sevilla (124), Jerez (124), Santiago (175), Túnez (193), Elvas (213), Terena (213), Apulia (294), Carrión (301) y Villalcázar de Sirga (301). Además hay cantigas que no se desarrollan en un lugar concreto como la 13, 76 y 185. Finalmente, ciertas cantigas como la 97, 107, 124, 175, 193 no dan datos suficientes para poder localizarlas temporalmente.

### **3.2.- El reo en la Castilla del siglo XIII: La pena capital en el derecho penal bajomedieval**

Expuestas las situaciones en las CSM donde se da la pena de muerte, habría que ver si realmente lo relatado en el cancionero alfonsí tiene correspondencia con los textos legales del siglo XIII, especialmente con las *Siete Partidas*.

A lo largo de los siglos VIII al XIII hubo una situación de dispersión normativa en cuanto a las normas jurídicas, ya que, con el transcurso de la Reconquista, los sucesivos reyes fueron dotando a villas y ciudades de fueros diferentes, conformando así un mapa legal que era en muchas ocasiones un auténtico caos. A partir del siglo XIII se fue gestando una tendencia a limitar el localismo jurídico gracias al desarrollo de un derecho unitario que superase los fueros locales<sup>103</sup>, unido a la voluntad real de agrupar y unificar todas estas tradiciones jurídicas.

Así, desde los albores del siglo XIII, empezaron a aparecer tenues intentos de unificar el panorama legal existente. Ejemplo de ello fue los *Usatges* en el caso de los Condados Catalanes, si bien en principio solo afectarían al condado de Barcelona, pero que su uso se fue extendido por Lérida, Gerona, Urgel, Tortosa, etc., superando así al *Liber iudiciorum*<sup>104</sup> para conformarse como el libro del Derecho general en todo el Principado de

---

<sup>103</sup> TOMÁS Y VALIENTE, F., *Manual de historia del derecho español*, 4ª ed., Madrid, 2005, p. 155.

<sup>104</sup> Con este nombre se conoce a la recopilación realizada bajo el reinado de Recesvinto de las leyes promulgadas por los monarcas visigodos hasta el 654. *Id.* p. 104.

Cataluña<sup>105</sup>. En el caso de Aragón ocurrió algo similar con el *Fuero de Jaca*, que acabó conformando el núcleo fuerte del *Fuero de Aragón*. El caso de Castilla fue algo distinto, ya que el *Liber iudiciorum*, traducido al castellano con el nombre de *Fuero Juzgo*<sup>106</sup>, acabó estando vigente en las tierras conquistadas por Fernando III, debido en parte a la necesidad de otorgar algún texto legal a estas ciudades y porque era aceptado tanto por la comunidad mozárabe como por los propios monarcas, partidarios de la tradición romanista y del desarrollo del derecho romano<sup>107</sup>. Algo similar realizó Alfonso X con el *Fuero Real*, en un intento de suplir aquellas zonas carentes de fuero propio, pero que al mismo tiempo quería unificar los derechos de villas y ciudades combinándose con el *Fuero Juzgo*<sup>108</sup>. Con una vocación más firme nacieron las *Siete Partidas*.

El código de las *Siete Partidas* nació, como el caso del *Fuero Real* o el *Espéculo*<sup>109</sup>, con la voluntad de poner fin a la multiplicidad de fueros que existían en Castilla bajo la fórmula del derecho romano: *quod omnes tangit, ab omnibus approbari debet*, modificando así la legislación tradicional<sup>110</sup>. El texto se estructura en siete partes (partidas), de ahí su nombre, siendo la *Primera* sobre la Iglesia y el derecho canónico, la *Segunda* del poder político, la *Tercera* sobre el derecho procesal, la *Cuarta* sobre el derecho civil, matrimonial y las relaciones vasalláticas, la *Quinta* sobre relaciones comerciales y contratos, la *Sexta* sobre el derecho de sucesión (incluida la sucesión al trono) y la *Séptima* sobre el derecho penal.

En las *Partidas* se hace un uso extensivo del derecho romano y canónico, además de incluir cuestiones filosóficas con un carácter doctrinal<sup>111</sup>. Pese a los esfuerzos de Alfonso X de que se impusieran, las *Partidas* no estuvieron vigentes hasta que Alfonso XI las promulgara con fuerza de ley en el *Ordenamiento de Alcalá* de 1348. Algunos historiadores del derecho creen que las *Siete Partidas* pudieran estar pensadas, no para la Corona de Castilla, sino para el Imperio; otros creen que es un libro de tipo doctrinal debido al fracaso del *Espéculo*; y algunos creen que es más bien un libro de cultura jurídica<sup>112</sup>. O'Callaghan piensa que sí debieron estar vigentes antes de 1348<sup>113</sup>, porque tras la promulgación del *Fuero Real* y el *Espéculo*, que tuvo lugar en las Cortes de Toledo de 1254, se fue revisando el texto de este segundo código, que en ediciones posteriores, conformaría las *Siete Partidas*. Así las *Siete Partidas* sería el texto revisado del *Espéculo*, por lo que, promulgado este último en 1254, las *Partidas* tuvieron que estarlo también al no ser un texto independiente.

---

<sup>105</sup> *Id.*, p. 158.

<sup>106</sup> En cada ciudad era conocido por un nombre como *Fuero de Sevilla*, de Murcia, etc., pero era el mismo texto, si cabe con alguna concesión puntual. Véase TOMÁS Y VALIENTE, F., *Manual de historia...*, *ob. cit.*, p. 163.

<sup>107</sup> *Id.*, p. 162.

<sup>108</sup> *Id.*, p. 163.

<sup>109</sup> Es la segunda obra jurídica del Rey Sabio, con la misma vocación unificadora que el *Fuero Real*, pero de mucha mayor profundidad. Se configuró como el nervio vertebrador con el que se pretendía regular la situación jurídica de Castilla y León, así como de las relaciones entre la nobleza y la Corona. Se le conoce también como *Espejo de Leyes*. GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Alfonso X...*, *ob. cit.*, pp. 260-262.

<sup>110</sup> O'CALLAGHAN, J., *El rey sabio: el reinado de Alfonso X de Castilla*, Sevilla, 1999, p. 55.

<sup>111</sup> *Id.*, p.61.

<sup>112</sup> TOMÁS Y VALIENTE, F., *Manual de historia...*, *ob. cit.*, pp. 241-242.

<sup>113</sup> O'CALLAGHAN, J., *El rey sabio...*, *ob. cit.*, p. 62.

Visto el proceso de unificación foral que aconteció en la península a lo largo del siglo XIII, ¿Cómo era el derecho penal en la Castilla bajomedieval? En Castilla, como en otros territorios, poco a poco el derecho penal se fue fortaleciendo para ir desterrando progresivamente la venganza de sangre<sup>114</sup>. La venganza deja paso a la pena como consecuencia pública del delito cometido, gracias a la adopción del derecho romano en los códigos del siglo XIII y a la existencia de tribunales reales que juzgasen los llamados casos de Corte<sup>115</sup>.

Existen penas corporales destinadas precisamente a contentar al denunciante y evitar una venganza personal, pero también existe la privación de la libertad. Se introduce el procedimiento criminal necesario para que naciera el derecho penal de Estado: así el representante del poder político tenía el derecho exclusivo de acusar a los autores de delitos contra las personas, aun cuando no iniciara el procedimiento la parte ofendida<sup>116</sup>. La *pena corporal* era usada en los delitos contra el rey y contra las personas (homicidio, hurto reincidente o rapto), usándose generalmente el método del ahorcamiento. Sin embargo, cuando el delito era más grave podía usarse la quema o los tormentos.<sup>117</sup>

No obstante, el abuso de la pena de muerte podría acarrear en un problema de falta de justicia como ya señaló Don Juan Manuel en el *Libro de los Estados*:

«Et, señor infante, devedes saber que justiçia non es tan solamente en matar omnes [...] et si dan la pena más o menos que deven non fazen justiçia. Más por la más fuerte cosa que a con todas la justiçia, et todas las penas se cumplen en la muerte, por ende las gentes acostumbran decir que matar omnes es justiçia. Et yerran mucho en ello»<sup>118</sup>.

Dentro de las *Partidas*<sup>119</sup>, es en la *Séptima* donde se desarrolla todo el derecho penal junto a las penas y condenas que se podían ejecutar. No obstante, en la *Segunda Partida* encontramos ciertos delitos y penas, pero que son propios de un contexto bélico. La penalidad corporal está justificada en el texto alfonsí y así los criminales son definidos como aquellos que como consecuencia de sus actos «le pueden venir muerte, o perdimiento de miembro, u otro escarmiento en su cuerpo o echamiento de tierra»<sup>120</sup>.

---

<sup>114</sup> LÓPEZ-AMO MARÍN; A., “El Derecho penal español de la Baja Edad Media”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 26 (1956), pp. 554-555.

<sup>115</sup> BAZÁN, I., “La pena de muerte en la Corona de Castilla en la Edad Media”, *Clio & Crímen*, 4 (2007), pp. 307-309.

<sup>116</sup> *Id.*, p. 557.

<sup>117</sup> *Id.* p. 562.

<sup>118</sup> DON JUAN MANUEL, *El Libro de los Estados*, ed. R. Macpherson y R. B. Tate, Madrid, 1991, pp. 281-282.

<sup>119</sup> Se ha usado la siguiente edición de las *Siete Partidas*: ALFONSO X, *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, edición de la RAH de 1807 cotejada con varios códigos antiguos, 3 ts., Madrid, 1972.

<sup>120</sup> Partida III, Título IV, Ley IX citado en ALFONSO ANTÓN, I., “El cuerpo del delito y su violencia ejemplar”, en GARCÍA FITZ, F. y FIERRO, M., *El cuerpo derrotado: cómo trataban musulmanes y cristianos a los enemigos vencidos (Península Ibérica, ss. VIII-XIII)*, Madrid, 2008, pp. 399-400.

Así, en las *Partidas* se establecen siete tipos de pena: pena capital o mutilación<sup>121</sup>, servidumbre y trabajos forzosos, destierro, prisión, incautación de bienes, deshonorar y escarmiento público (azotes por ejemplo)<sup>122</sup>.

El caso de filicidio y el asesinato entre miembros de una familia, situación que se da en la cantiga 4, se regula en la ley XII del título VIII de la *Séptima Partida*. El texto alfonsí dice así:

«Si el padre matare á su fijo, ó el fijo al padre [...]; qualquier dellos que matare á otro á tuerto con armas ó con yerbas paladinamente ó encubierto, mandaron los emperadores et los sabios antiguos que este atal que fizo esta nemiga, sea azotado ante todos públicamente, et desi que lo metan en un saco de cuero, et que encierren con él un can, et un gallo, et una coluebra et un ximio: et despues que él fuere en el saco con estas quatro bestias, cosan ó aten la boca del saco, et échenlo en la mar ó en el rio que fuere mas cerca de aquel lugar do esto acaesciere»<sup>123</sup>.

Teniendo en cuenta este castigo, de lo más rocambolesco, parece que el texto de la cantiga, ambientada en Bourges, no se corresponde con la realidad penal del reinado de Alfonso X. En la cantiga 4 el padre del niño judío mete al hijo en un horno como castigo por haber realizado una práctica cristiana. Tras la intervención marial, el niño es salvado y el padre es condenado usando el mismo método que él usó para con su hijo. Teniendo en cuenta que es una cantiga con raíces más antiguas al siglo XIII, como Evagius o Gregorio de Tours, es posible que la cantiga se adaptase a una tradición jurídica propia de su momento. Además, de la cantiga se deduce que el padre recibe una condena que es en realidad un «ojo por ojo», pues no es nada más que el mismo castigo que el padre impuso al niño y, por tanto, tiene un contenido moralizante más que la plasmación de una práctica legal codificada.

Los asesinatos y homicidios aparecen representados en las cantigas 5, 193 y 213. Todo ello está regulado en el título VIII de la *Séptima Partida*. La definición que se da al homicidio es que «*homicidium* en latin tanto quiere decir en romance como matamiento de home; et deste nombre fue tomado homecillo segunt language de España»<sup>124</sup>. Se establecieron tres tipos de homicidios: los realizados *torticeramente*, los realizados con derecho y los realizados por ocasión (esto es, de forma no intencionada). Si el crimen cometido lo fue por un motivo justificado, normalmente, en defensa propia, al condenado no debe aplicársele pena alguna. Tampoco debe ejecutarse la pena capital para aquellos casos en los cuales el asesinato se haya cometido de forma no intencionada. En el caso de que se hayan cometido negligencias, el castigo debe ser el destierro durante cinco años. Para el resto de supuestos, es decir, el asesinato cometido *torticeramente*, la pena debe ser *pena corporal*: «matando algunt home ó mujer á otro á sabiendas, debe haber pena de homicida, quier sea libre ó siervo el que fuese muerto»<sup>125</sup>. Si el asesino fuere un hidalgo o noble, debe ser desterrado para siempre y todos sus bienes confiscados, salvo que tenga

---

<sup>121</sup> La mutilación facial está prohibida. El precepto bíblico de que el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios prohíbe que se produzca un descuartizamiento o mutilación del rostro. ALFONSO X, *Las Siete Partidas...*, *ob. cit.*, t. 3, p. 711.

<sup>122</sup> Título XXXI, Ley III, *id.*, p. 709.

<sup>123</sup> *id.*, p. 571.

<sup>124</sup> *id.*, p. 566.

<sup>125</sup> *ib.*

descendencia hasta tercer grado<sup>126</sup>. En los casos de las tres cantigas mencionadas, la pena por asesinar a alguien de forma intencionada e injustificada es la propia muerte, por lo que las cantigas sí se corresponden con la legalidad vigente en el siglo XIII.

El castigo por robo o hurto se establece en los títulos XIII y XIV de la *Séptima Partida*. Sobre el robo<sup>127</sup> se pueden aplicar dos penas: una económica, *de pecho*, y otra de escarmiento. La *de pecho* consiste en devolver lo robado añadiendo una sanción económica cuyo valor es tres veces superior al valor del objeto robado. Esta pena puede ser de aplicación siempre y cuando el demandante lo haga en menos de un año desde que se cometió el robo y se tiene que tener en cuenta los días hábiles: «et en este año non deben contar los días que non judgan los judgadores»<sup>128</sup>. La de escarmiento consiste en aplicar la misma medida para aquellos que comente hurto<sup>129</sup>. En este caso los jueces deben escarmentarlos mediante azote público.

Sin embargo, el rey no contempla la *pena corporal* para el robo: «mas por razon de furto non deben matar ni cortar miembro á ninguno»<sup>130</sup>, salvo en supuestos especiales: ladrón con un gran historial de robos, corsarios, robo de objetos sagrados de iglesias, robos armados en casas, oficiales del rey que roben de la hacienda real o usen su papel de recaudador de impuestos en su beneficio y jueces que roben al rey. En estos casos el ladrón debe morir, de igual manera que todos aquellos que intentan encubrirlos. Los delitos prescribirían a los cinco años.

En tres cantigas aparece el reo condenado por robo, a saber: la 13, 76 y 175. Tanto en la 13 como en la 76, al ladrón se le condena a la horca, pero no se especifica qué robo cometió, solamente que fue sorprendido delinquiendo. En la 175 la horca es aplicada al hijo del peregrino que presuntamente había robado una pertenencia del hombre que, además, le había dejado hospedarse en su casa. En este último caso el castigo no se ajusta a la realidad de las *Partidas*, básicamente porque el robo no tiene tal calibre como para que su autor sea condenado a *pena corporal*. Sí que se pueden corresponder al texto legal las situaciones de las otras dos cantigas, ya que no conocemos qué tipo de robo cometieron, por lo que pudiera ser un robo considerable. Además, en la 13 se conoce el nombre del ladrón, esto es, Elbo, por lo que es posible que fuera un ladrón conocido en busca y captura.

En la cantiga 12 aparece un caso de sacrilegio y burla hacia una imagen sagrada que tiene como condena la *pena corporal*, aunque no se especifica de qué forma. En las *Partidas* la pena por este asunto debe ser la muerte realizada con saña, aunque tampoco especifica si debe ser horca, quema u otro tipo de muerte. La ley II del título XXIV, sobre los judíos, dice así<sup>131</sup>:

«Et porque oyemos decir que en algunos lugares los judíos ficieron et hacen el dia del viérnes santo remembranza de la pasion de nuestro señor Jesucristo en manera de escarnio, furtando los niños et

---

<sup>126</sup> *Id.* p. 573.

<sup>127</sup> Ley III, Título XIV, Partida VIII. *Id.*, p. 606.

<sup>128</sup> *Ib.*

<sup>129</sup> Ley XVIII del mismo título. *Id.* pp. 617-618.

<sup>130</sup> *Id.*, p. 617.

<sup>131</sup> *Id.* p. 670.

poniéndolos en la cruz<sup>132</sup>, ó haciendo imágenes de cera et crucificándolas quando los niños non pueden haber, madamos que si fama fuere daqui adelante que en algunt lugar de nuestro señorío tal cosa sea fecha [...] débelos mandar matar muy aviltadamente quantos quier que sean».

Aunque en la cantiga no se especifica el tipo de muerte, sí que se puede ver una cierta intención de ensañamiento, ya que es la multitud enfurecida la que va a la judería a prender a los judíos. Cuando dicha multitud contempla el crimen de la crucifixión es de esperar que la respuesta del gentío fuera desproporcionada y violenta.

Sobre casos de adulterio narran las cantigas 15 y 185. En el primer caso, la pena ejecutada por el emperador romano es que su esposa sea violada hasta la muerte por unos hombres. En el segundo caso, la pena aplicada es quema en hoguera. En las *Partidas* se define al adulterio como «yerro que home face yaciendo á sabiendas con mujer que es casada ó desposada con otro»<sup>133</sup>. En la ley XV del título XVII<sup>134</sup> se establece que quien cometa adulterio y sea probado, debe morir por ello. Sin embargo, si el adulterio es cometido por la mujer, esta debe ser desposeída de toda su dote, sus arras, debe ser azotada públicamente y encerrada en un monasterio. Si el marido la perdona, la situación de la mujer puede ser revertida y si muere este sin perdonarla, debe quedarse en el monasterio, pero en ningún caso se contempla la muerte de la mujer. Esto es significativo, puesto que sí que era una práctica común el asesinato de mujeres adúlteras ya que era visto como trato justo por el daño y el deshonor provocados al marido<sup>135</sup>. Así pues, se daba la paradoja de que aquellos maridos que asesinaban a sus mujeres adúlteras cometían un crimen de homicidio que era tolerado por la justicia, ya que se veía como *peccata minuta* en comparación con el adulterio de la mujer.

En las dos cantigas que trataban del adulterio se vislumbra la muerte de la mujer, pero las *Partidas* no establecen pena corporal por ello. No obstante, aunque en la cantiga 15 los actos del hermano del emperador (de haber tenido éxito) pudieran interpretarse como intento de adulterio, en las *Partidas* a este delito se define como incesto. En el título XVIII se dice que «muy grant pecado hacen los homes yaciendo con sus parientas ó con sus cuñadas, á que dicen en latin *incestus*»<sup>136</sup>, por lo que el adulterio con esposas de hermanos es definido como incesto. Esta clase de incesto se da con mujeres de la familia de hasta cuarto grado o con cuñadas en ese mismo grado. Los grados de consanguinidad se regulan en el título XVI de la *Cuarta Partida*<sup>137</sup>.

Además de esto, la cantiga 17 muestra otro caso de incesto, en este caso entre madre e hijo. La pena, si no hubiera intervenido la Virgen, hubiera sido la decapitación, pero nunca llega a producirse. No existe un capítulo específico que regule los incestos en la

---

<sup>132</sup> Sobre lo descrito en la cantiga existen otros relatos donde precisamente se crucificaban niños o se cometían infanticidios rituales por judíos. RODRÍGUEZ BARRAL, P., “La dialéctica texto-imagen...”, *ob. cit.*, pp. 221-223.

<sup>133</sup> ALFONSO X., *Las Siete Partidas...*, *ob. cit.*, p. 648.

<sup>134</sup> *Id.*, pp. 657-658.

<sup>135</sup> BAZÁN I., “La pena...”, *ob. cit.*, pp. 311-312. Se muestran testimonios y ejemplos de lo que hemos descrito.

<sup>136</sup> *Id.* pp. 659-660.

<sup>137</sup> LACARRA LANZ, E., “Incesto marital en el derecho y en la literatura europea medieval”, *Clío & Crimen*, 7 (2010), p. 25.

*Séptima Partida*, pero puede entenderse que lo dicho en el título XVIII sobre los incestos a parientas y cuñadas se aplica de igual modo en incestos entre padres e hijos.

No obstante, en la *Cuarta Partida* encontramos más datos sobre el incesto. Así en el título II, dedicado al casamiento, se especifica que aquellos que cometen incesto no pueden casarse, y en este caso el incesto abarca no solo a los supuestos desarrollados en la *Séptima Partida*, sino a aquellos que cometen incesto entre padres e hijos. Así incesto «quiere decir como pecado que home face yaciendo á sabiendas con su parienta [...], ó con madre et fija [...]. Eso mesmo serie de las mujeres que yoguiesen con tales homes con quien hobiesen debido en alguna de las maneras sobredichas»<sup>138</sup>. El incesto ha sido condenado desde la Grecia clásica y en el derecho medieval castellano aparece ya en el *Liber iudiciorum*, en el *Fuero Juzgo*, en el *Fuero Real* o en las *Partidas*. En esta última, el castigo era semejante al del *Fuero Real*: si el incestuoso era honrado, perdía su honra y era desterrado, pero si era un hombre vil y despreciable debía ser azotado públicamente y ser desterrado<sup>139</sup>.

Sobre calumnias se pronuncian las cantigas 78 y 97. En la primera el castigo por calumniar a un señor, en este caso al conde de Toulouse, es la quema en hoguera. En la 78 el castigo por calumniar al rey es la *pena corporal*, aunque en la cantiga no se llega a desarrollar porque finalmente el imputado resulta inocente. No hay un capítulo específico en las *Partidas* sobre las calumnias pero pueden ser englobadas dentro del título segundo de la *Séptima Partida*, que describe las traiciones y qué tipo de traiciones hay.

La ley VI establece una serie de supuestos cuando una persona «dice mal al rey», es decir, que le traiciona porque lo ha calumniado. Cuando una persona difama al rey en estado de embriaguez o por locura no debe aplicarse pena alguna, porque «lo face estando desapoderado de su seso, de manera que non entiende lo que dice»<sup>140</sup>. Si no se da este supuesto las *Partidas* designan que debe ser el rey quien juzgue al acusado, actuando como estime oportuno dependiendo de la circunstancia. Así pues, si el rey considera que el acusado ha actuado con mezquindad y maldad, entonces el castigo debe ser ejemplar para que otros recelen de calumniar a su señor<sup>141</sup>. Aunque la *pena corporal* no es *conditio sine qua non*, puede llegar a darse, porque el castigo «debe facer tan cruo escarmiento dél»<sup>142</sup>, y por lo cual, no hay mayor castigo que la muerte. Por tanto, el castigo visto en las cantigas se puede ajustar a la legislación alfonsí.

Además de lo que hemos desarrollado, no debemos pasar por alto uno de los episodios más controvertidos de la vida de Alfonso X acaecido en 1277, una sentencia de muerte, por la brutalidad con el que se llevó a cabo. Nos referimos a la condena del infante don Fadrique y Simón Ruiz de los Cameros. Se trata de un asunto muy controvertido porque desconocemos los motivos exactos de la condena, así la crónicas narran como el infante fue ahogado en Burgos mientras que Simón Ruiz fue quemado en Logroño por orden expresa del rey<sup>143</sup>. En su momento el Marqués de Mondéjar dejó entrever que una

---

<sup>138</sup> Partida IV, Título II, Ley XIII. *Id.*, p. 19.

<sup>139</sup> LACARRA LANZ, E., "Incesto marital...", *ob. cit.*, pp. 24-25.

<sup>140</sup> ALFONSO X., *Las Siete Partidas...*, *ob. cit.*, p. 542.

<sup>141</sup> *Ib.*

<sup>142</sup> *Ib.*

<sup>143</sup> BALLESTEROS BERETTA, A., *Alfonso X El Sabio*, Barcelona, 1963, p. 818.

posible causa de la condena del infante fue una acusación de sodomía<sup>144</sup>. La sodomía es definida y condenada en el título XXI de la *Séptima Partida*: «Sodomítico dicen al pecado en que caen los homes yaciendo unos con otros contra bondat et costumbre natural»<sup>145</sup>. En cuanto a la condena: «los homes que facen pecado contra natura [...] et si les fuere probado, deben morir por ende, tambien el que lo face como el que lo consiente»<sup>146</sup>. No hay ninguna prueba que avale esta versión.

Otra posible razón de la condena fue precisamente una traición contra el rey. Ballesteros, recogiendo hipótesis conspiratorias de Mondéjar, ya señaló que posiblemente el infante y Simón Ruiz fueran cómplices de una conspiración contra el rey, con el objeto de poder derribarlo y proclamar rey a don Fadrique debido a la ineptitud política de Alfonso<sup>147</sup>. En la cantiga 235 se hace referencia a una conspiración de nobles que posteriormente se ha identificado con el asunto del infante don Fadrique. Sin embargo, en la cantiga no se hace mención alguna ni al infante ni a Simón Ruiz.

En la 107 se da un caso de condena a pena de muerte, no por parte de la justicia civil o del rey, sino por un tribunal religioso judío. ¿Tenía la comunidad judía potestad para juzgar a alguien si es que el crimen se había cometido de acuerdo a principios religiosos judaicos?<sup>148</sup> Las autoridades de la aljama tenían el poder de velar y hacer cumplir los mandamientos religiosos y las prácticas tradicionales de acuerdo a su religión. Es notorio decir que los judíos hispanos tuvieron más competencias en materia de jurisdicción religiosa que otros judíos europeos<sup>149</sup>. Los gobernantes musulmanes autorizaron a las comunidades judías para que tuvieran potestad penal en asuntos judíos y esa costumbre se extrapoló a los reinos cristianos del norte, especialmente a los reinos de León, Castilla y Aragón.

El derecho penal judío en la España del siglo XIII se basaba en el Talmud, pero también en el derecho canónico y el romano<sup>150</sup>. Teniendo en cuenta que la comunidad judía tenía potestad y autonomía para juzgar casos estrictamente religiosos dentro de la aljama, la situación expuesta en la cantiga de la *Marisaltos*<sup>151</sup> resulta del todo creíble, pese a que el despeñamiento no debe usarse como pena según las *Partidas*<sup>152</sup>. Desconocemos qué pecado pudo cometer la mujer y si el castigo se ajusta a la tradición judía, pero lo que es verídico es el derecho que tenían los judíos de juzgar y condenar delitos religiosos.

La 124 narra un caso de traición llevado a cabo en territorios musulmanes con la lapidación como pena aplicada. Obviamente, las *Partidas* no pueden aplicarse a este escenario puesto que es jurisprudencia islámica la que se aplica en esa situación. Además,

---

<sup>144</sup> GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Alfonso X...*, ob. cit., p. 129.

<sup>145</sup> ALFONSO X., *Las Siete Partidas...*, ob. cit., p. 664.

<sup>146</sup> *Id.* p. 665.

<sup>147</sup> GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Alfonso X...*, ob. cit., *Id.* p. 128.

<sup>148</sup> Sobre la historia del judaísmo en España, concretamente en la Edad Media, es un referente BAER, Y., *Historia de los judíos en la España cristiana 1, Desde los orígenes hasta finales del siglo XIV*, Altalena, Madrid, 1981.

<sup>149</sup> *Id.*, p. 187.

<sup>150</sup> *Id.*, p. 186.

<sup>151</sup> La protagonista de esta cantiga segoviana recibe también los nombres de María Saltos o María del Salto. PRIETO DE LA IGLESIA, R. y SÁNCHEZ PRIETO, A. B., "La cantiga 107...", ob. cit., p. 155.

<sup>152</sup> ALFONSO X., *Las Siete Partidas...*, ob. cit., p. 711.



la lapidación no se contempla como pena en las *Partidas*, se prohíbe manifiestamente: «Pero los judgadores non deben mandar apedrear á ningunt home»<sup>153</sup>.

En la 294, ambientada en Apulia, se narra un crimen de ofensa a una imagen religiosa. En el título XXVIII de la *Séptima Partida* se especifican las penas por ofensa a Dios, a la Virgen y a los santos cometidas por nobles, caballeros y ciudadanos (entendidos estos como miembros del estamento llano), estableciéndose tres penas según hayan cometido el crimen una, dos o tres veces. En el caso de que la ofensa no sea verbal, esto es, escupir, herir, lanzar algo o cualquier otra cosa contra una imagen sagrada, la pena debe ser la de tercer grado: pérdida de las tierras en el caso de nobles y ricoshombres, pérdida de lo que le haya dado el señor en el caso del caballero o escudero, destierro en el caso del ciudadano y amputación de una mano en el caso de aquellos que no tengan nada. En la cantiga se condena a la mujer a ser quemada, pero en las *Partidas* no se contempla la quema por ofender una imagen religiosa, sino que las penas son, o bien destierros, o bien amputaciones de miembros.

Finalmente, pese a que no se establezca una pena específica (salvo alguna excepción) para los delitos antes descritos, sí que se establece qué tipo de penas corporales pueden ser de aplicación. La más usada y la principal, como se describe en el texto alfonsí, es la decapitación, pero también puede usarse la horca, la quema y el descuartizamiento por animales<sup>154</sup>. Alancear, ahogar, asaetear y otras prácticas no aparecen recogidas, pero eso no quiere decir que no fueran de aplicación. Las únicas prácticas no permitidas son la lapidación, el despeñamiento y la crucifixión.

### **3.3.- La representación de la *pena corporal* en los *Códices de las Historias* y sus paralelismos en representaciones de los siglos XIII y XIV**

Visto el catálogo de cantigas con pena capital, sus posibles fuentes y su correspondencia con la legislación alfonsí, resta ver cómo se ilustra la pena mortal en T y F y su relación con representaciones plásticas coetáneas. Se han agrupado las cantigas en cuatro tipos de pena: ahorcamiento, lapidación, quema y despeñamiento. Es cierto que en las cantigas antes señaladas aparecen otras penas como la decapitación, pero esta no tiene su traslación pictórica en los códices, por lo que no puede analizarse visualmente. Otras como el alanceamiento o la degollación aunque sí que aparezcan representadas, en realidad no son penas impuestas, sino que son un agravamiento de la condena inicial debido a la poca eficacia de la misma (cantiga 124).

---

<sup>153</sup> *Id.*, p. 711.

<sup>154</sup> *Ib.*

### 3.3.1.- Ahorcamiento

El ahorcamiento o *inforcamiento* (en castellano alfonsí) aparece representado plásticamente en cuatro de las cantigas: 13, 76, 175 y 193, todas ellas pertenecientes al *Códice Rico*. En la 13 el ahorcado aparece en tres viñetas sucesivas: la primera, donde es elevado por sus verdugos hasta un árbol, la segunda, cuando ya está colgando del árbol donde es sostenido por la Virgen y la última, cuando es descolgado del árbol. En las tres al ahorcado se le representa vestido con un ropaje blanco muy liviano, puesto que el pintor ha querido dotar al ropaje de una cierta liviandad haciendo que se trasparenten las formas corporales del reo. (Figs. 1, 2 y 3).

En la 76 no aparece representada la escena del ahorcamiento, pero sí los momentos previos y posteriores, es decir, cuando es arrestado y cuando es resucitado. En este segundo momento, al condenado se le representa casi desnudo con el cuello cogido por una soga cortada (Figs. 4 y 5).

La 175 muestra al ahorcado de una forma bastante similar al de la cantiga 13, con la salvedad de que no está siendo colgado de un árbol, sino de un cadalso bastante rudimentario. En esta escena también logra sobrevivir porque la Virgen está haciendo que apoye los pies en sus manos. Igualmente se le presenta con una vestimenta blanca de iguales características a la de la cantiga 13 (Fig. 6).

Tras la séptima viñeta, donde el peregrino venera el sepulcro de Santiago, aparece la escena donde el padre ve cómo su hijo ha sobrevivido por la intervención mariana. El episodio se representa de igual manera que en la sexta viñeta, con la salvedad de que hay dos ángeles flanqueando al ahorcado. En la novena ilustración se representa el descuelgue del ahorcado (Figs. 7 y 8).

Por último, la 193 muestra al grupo de personas que han intentado ahogar al mercader sufriendo la condena de ser ahorcados. Estos tres condenados, a diferencia de las otras cantigas, no penden de una horca o de un árbol, sino que sus cuerpos cuelgan de los merlones de una muralla. Iconográficamente es más similar a la 76, ya que los culpables están casi desvestidos y a diferencia del resto de cantigas, estos se representan ya fallecidos al estar sus ojos cerrados y al presentar un rostro de expiración. Esta forma de ilustrar tiene un claro componente ejemplarizante, porque muestra hasta dónde puede llegar la justicia del rey (Fig. 9).

Es notorio señalar que en las cantigas donde el reo es salvado por la Virgen (13 y 175), este lleva un ropaje liviano y casi transparente. Se trata de la camisa, un tipo de prenda interior cuya aparición pictórica nos indican una intención de querer representar al condenado como si estuviera desnudo. Sin embargo, también tiene un componente simbólico y alude precisamente a la pureza del alma del condenado. La inocencia del hijo del peregrino es clara. Sin embargo, en el caso de Elbo, el protagonista de la cantiga 13, no sabemos por qué es salvado por la Virgen, pero de hecho así lo hace. En la 76, aunque es resucitado, no ocurre por designio divino expreso, sino porque la madre fuerza a la Virgen para que esa situación ocurra. Este acto de «imposición» o intransigencia hace que el condenado se le represente de una forma más material e imperfecta espiritualmente.

Ocurre lo mismo en la 193, con un razonamiento más que justificado al estar colgando unos homicidas sin aparentes escrúpulos.

La trascendencia del milagro del peregrino ahorcado va a suponer que poco a poco se vaya generando una iconografía sobre dicho suceso, iconografía que es jacobea fundamentalmente, ya que no se empiezan a gestar iconografías sobre el milagro de Santo Domingo de la Calzada hasta el siglo XV, como ya mencionamos anteriormente. Sobre este suceso puede tomarse como referencia el *Retablo de Sant Jaume de Frontanyà* (Barcelona), fechado en el segundo cuarto del siglo XIV y conservado en el Museo Diocesano y Comarcal de Solsona. Estilísticamente las pinturas de este retablo son similares a las de la Pia Almoina de Lérida, en un estilo anglo-francés que se daba en la Cerdeña en el siglo XIV<sup>155</sup> y que no es semejante al estilo del *Scriptorium* alfonsí. Parece que lo que se conserva del retablo es solamente el registro inferior del mismo, dividido en 5 compartimentos mediante franjas decorativas que limitaban cada escena del ciclo sobre la vida y milagros del Apóstol.<sup>156</sup> En el tercer compartimento del retablo, subdividido en dos arcadas, se ilustra el milagro del peregrino ahorcado salvado por Santiago (Fig. 10).

La escena se reduce al momento en que se urde el engaño para culpabilizar al peregrino y a la ejecución del mismo. En la parte izquierda se representa a dos peregrinos (el padre y el hijo, protagonistas del mismo episodio) y una mujer por detrás que es la que mete la copa en el zurrón del peregrino (en el *Códice Rico* es un hombre)<sup>157</sup>, mientras que en la parte derecha aparece el ahorcado junto a Santiago que sostiene su cuerpo para evitar que muera. El ahorcado es representado en una horca con la cabeza agachada y despojado de su vestimenta, siendo cogido de la cintura y sostenido por los pies por Santiago. En las CSM es la Virgen quien sostiene al ajusticiado y no Santiago, ya que es una obra de carácter marial donde se quiere poner el acento en la Virgen, mientras que en el caso anterior es un retablo de temática jacobea. Es una iconografía similar, en cuanto a la posición del ajusticiado, a la de la cantiga 193. Sin embargo, los rasgos faciales del condenado están bastante deteriorados, por lo que desconocemos si estaba muerto o no. A diferencia de las cuatro cantigas de ahorcamientos, en este caso el hombre es condenado en un lugar desposeído de toda referencia espacial, pues solamente aparece la arquería que contiene la escena. En la parte donde los peregrinos están con la mujer sí aparece una referencia urbana, pero en esta escena contigua no. En opinión de Melero Moneo, es posible que esta falta de información espacial indique que al reo se le colgase en un descampado.<sup>158</sup>

Otro ejemplo de ahorcamiento lo encontramos en el *Vidal Mayor*<sup>159</sup>, que no es más que la primera compilación del *Fuero Real de Aragón* realizada por el obispo Vidal de Canellas en una edición de lujo entre 1247-1252. En el código, se hallan dos miniaturas correspondientes a un ahorcamiento. La primera, en el cual aparecen los verdugos, el

---

<sup>155</sup> MELERO-MONEO, M. L., *La pintura sobre tabla del gótico lineal*, Barcelona, 2005, p. 141.

<sup>156</sup> *Id.*, p. 136.

<sup>157</sup> En la *Leyenda Dorada* también el engaño es realizado por un posadero. *Id.* p. 138 nota 65. En este retablo el tema procede más bien del *Codex Calixtinus*, donde sí que aparece la mujer, algo que tiene sentido teniendo en cuenta que es un retablo jacobeo.

<sup>158</sup> *Id.*, p. 138.

<sup>159</sup> Sobre el *Vidal Mayor* se ha usado la siguiente versión: DE CANELLAS, V., *Vidal Mayor*, ed. A Urbieto Arteta, Huesca, 1989.

condenado y otro personaje, y la segunda con el ahorcado, el verdugo y dos personajes con un cáliz. En la primera, la escena sí que tiene alguna referencia espacial, como el muro de la parte izquierda, pero el fondo es dorado, por lo que hace que diste mucho de la forma de representación del espacio más naturalista que tienen los *Códices de las Historias*. El condenado está siendo elevado en el cadalso, pero aún no ha fallecido, además se le representa con los ojos vendados. La segunda es muy similar, solo que hay dos personajes con un cáliz, ya que el texto correspondiente alude al castigo que merecen aquellos que envenenan con ponzoñas. Estas ilustraciones son las únicas en las cuales se muestra al ahorcado con los ojos vendados, posiblemente fuera una forma de que el reo sufriese menos al no ver nada a su alrededor (Figs. 11 y 12).

### 3.3.2.- Lapidación

La presente pena es desarrollada en la cantiga 124, sin que haya otra cantiga que presente la misma condena. El lapidado aparece justo en la primera viñeta atado al tronco de un árbol y con las piernas sujetas a una especie de estaca de madera. La viñeta representa la acción de la lapidación justo en el momento en que los que apedrean van a volver a atacar. Al condenado se le representa con el torso, abdomen y cara cubierto por rastros de sangre (Fig. 13).

Iconografías profanas sobre lapidación no son fáciles de encontrar, pero sí que existen temas religiosos semejantes, como la lapidación de San Esteban. Una escena de lapidación de este santo se puede hallar en el tímpano de la iglesia de San Esteban de Burgos. Es una iglesia del siglo XIII y principios del XIV que sigue el modelo gótico de la catedral, especialmente en su fachada occidental, con la portada algo más apuntada que las de la sede burgalesa, al ser algo más tardía<sup>160</sup>. En lo escultórico, la fachada se deja influir por los talleres catedralicios, especialmente el de la Coronería pues el tímpano reproduce una *Deesis* similar. Es en el registro inferior del tímpano donde se desarrolla el ciclo hagiográfico de San Esteban, aunque está bastante dañado. En la parte central del mismo es donde se desarrolla el martirio, así la figura central corresponde al mártir y las que están de pie a sus verdugos. No obstante, las figuras han perdido sus manos y con ellas las piedras con las cuales realizan la lapidación. El santo aparece arrodillado, frente a los verdugos que presentan una actitud burlesca. La posición de sus cuerpos y de sus brazos indica que están centrándose en la figura central, por lo que esta escena no puede ser otra que la del propio martirio. La lapidación en este caso se realiza con un San Esteban que sí está vestido y que no está atado a un poste o árbol, como sí que ocurre con la cantiga (Fig. 14).

Otro ejemplo, este anterior a las CSM, se puede localizar en las llamadas *Biblias de Pamplona*<sup>161</sup>. Se trata de unos ejemplares de biblia en imágenes pertenecientes a la

---

<sup>160</sup> ANDRÉS ORDAX, S., "Arquitectura y escultura monumental gótica en el territorio burgalés", en BRINGAS LÓPEZ, M<sup>a</sup>. I. y RODRÍGUEZ PAJARES, E. J., *El arte gótico en el territorio burgalés*, Burgos, 2006, p. 131.

<sup>161</sup> Sobre las *Biblias de Pamplonas* y otras biblias navarras de los siglos X al XIII puede consultarse FERNÁNDEZ SOMOZA, G., "Las biblias del siglo X al XIII en el Reino de Navarra", en BANGO TORVISO, I.,

estética del llamado «Estilo 1200», originalmente producidas por encargo de Sancho VII el Fuerte a Ferrando Petri de Funes hacia 1197, de las cuales se han conservado tres copias: una, el prototipo, se conserva en la Biblioteca Comunal de Amiens, la otra en la Universidad de Augsburgo<sup>162</sup> y una más tardía, ya del XIV, en la Biblioteca Pública de Nueva York<sup>163</sup>. Nuevamente aparece reflejado el martirio de San Esteban en la misma, ya que aunque sea una biblia incluye un amplio martirologio. En este caso, el martirio ocupa toda la extensión de la página presentando al mártir tirado en el suelo, ya fallecido o bien a punto de estarlo, ya que el cuerpo presenta chorros de sangre y sus ojos están cerrados. La lapidación se presenta ya como un hecho consumado, puesto que el cuerpo del santo está literalmente sobre un lecho de piedras, el cual sirve precisamente para señalar este tipo de martirio. El pintor quiso incluir a los verdugos con los brazos en alto dispuestos a lanzar más piedras para que el mensaje tuviera más sentido. Coincide con la cantiga 124 al presentar al condenado con heridas, pero en aquel caso el martirio se ilustra en acción, mientras que aquí el martirio ya ha comenzado, puesto que el condenado está prácticamente muerto si no lo está ya (Fig. 15).

Otro ejemplo de lapidación en este mismo códice es el de Santa Emerenciana, donde la santa es lapidada por dos personajes, pero en este caso la santa sí que está viva. La escena muestra la lapidación en acción, como ocurre con la cantiga 124 (Fig. 16).

Por último, se puede citar otro caso de lapidación en un tema iconográfico poco usual como es el martirio de San Acacio y los diez mil mártires del monte Ararat. Se localiza en el retablo homónimo de fines del siglo XIV que se exhibe en el Museo de Pontevedra y que perteneció al convento dominico de Santa María de Belvís de Santiago de Compostela<sup>164</sup>. El martirio, descrito en los *Acta Sactorum*, se sitúa cronológicamente en tiempo de los emperadores Adriano y Antonino [sic], en la ribera del Éufrates donde el pueblo de los gadarenos había desafiado al Imperio Romano<sup>165</sup>. Para someterlo, envían a un ejército de 9000 hombres liderados por Acacio pero que es derrotado. Sin embargo, acaban venciendo porque reciben una visión de un ángel en la cual les incita a que creen en el verdadero Dios para que puedan vencer<sup>166</sup>.

---

*Sancho el Mayor y sus herederos: el linaje que europeizó los reinos hispanos*, Pamplona 26 de enero al 30 de abril de 2006, *La Edad de un Reyno: las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona* (catálogo exposición), v.1, Pamplona, 2006, pp. 447-478.

<sup>162</sup> Se ha consultado el ejemplar digitalizado de la Universidad de Augsburgo (Ms. I, 2, lat. 4<sup>o</sup> 15, Universitätsbibliothek Augsburg). Véase: [http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.5.jsp?folder\\_id=0&dvs=1433022906352~770&pid=6993141&locale=es&usePid1=true&usePid2=true](http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.5.jsp?folder_id=0&dvs=1433022906352~770&pid=6993141&locale=es&usePid1=true&usePid2=true) (Consultado el 8/04/2015).

<sup>163</sup> *Id.*, pp. 449-450.

<sup>164</sup> Sobre el retablo ver GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "El retablo de *San Acacio y los diez mil mártires del monte Ararat*: un incunable de la pintura gallega, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, 102, (2008), pp. 211-235.

<sup>165</sup> *Id.*, p. 227.

<sup>166</sup> *Id.*, p. 228.

El martirio en sí se produce porque los soldados se niegan a renunciar a su nueva fe, por lo que los emperadores ordenan que sean lapidados, aunque las piedras no pueden tocar sus cuerpos y se vuelven contra los verdugos. Esto es lo que se desarrolla en el tercer registro del retablo. Así aparecen sendos emperadores coronados con las piernas cruzadas a modo de representación del poder<sup>167</sup>, junto a dos soldados que sostienen piedras con las que van a apedrear a los mártires. En este caso, el retablo muestra el momento previo al lanzamiento de las piedras, algo que podría coincidir con el tímpano de San Esteban de Burgos, pero no con la *Biblia de Pamplona*, que es un momento posterior, ni con el *Códice Rico*, en el cual lanzamiento se produce en ese instante. Gutiérrez Baños señala que es posible que no se quisiera representar la lapidación fallida, por lo que solo se muestra el momento previo<sup>168</sup>. El pintor ha querido representar a los soldados como santos y no como lo que son, por lo que llevan nimbo y están desprovistos de cualquier vestimenta militar (Fig. 17).

### 3.3.3.- Quema

La primera de las quemas aparece reflejada en la cantiga 4, la del caso de la quema del niño judío. En esta cantiga aparece dos veces la escena de la quema en el horno, primero la del niño judío, esto es, el delito, y segundo la que es la pena estrictamente hablando, la condena del padre homicida. En el primer caso, el padre está echando al niño a las llamas del horno ante las figuras de la madre y el hermano, ambas con una expresión de espanto. En el segundo caso, es una multitud la que está arrojando a las llamas al padre judío. La escena de la condena del padre se realiza en el mismo espacio arquitectónico, por lo que, o bien se trata del mismo horno donde intentó quemar a su hijo, o bien es una simplificación que ha hecho el miniaturista para no tener que diseñar otro ambiente arquitectónico distinto<sup>169</sup>. Es muy interesante cómo se representa al judío<sup>170</sup> con una nariz aguileña muy característica que sin duda tiene connotaciones negativas propias de una persona traicionera y vil. Sin embargo, ni la madre ni el hijo presentan dicha nariz pese a ser también judíos, la razón es obvia, ya que son lo que han querido creer en Cristo y se han convertido (Figs. 18 y 19).

La segunda quema, también en horno, se desarrolla en la cantiga 78. A diferencia de la anterior, donde el horno es representado con forma cilíndrica con un cuerpo superior redondeando, en este caso el horno tiene forma cilíndrica pero no segundo cuerpo y está hecho de piedra, frente al barro cocido del anterior. La incineración del sujeto se produce de forma distinta: En la cantiga anterior el niño ha sido introducido en las llamas primero por los pies, dejando la cabeza en último lugar y mirando hacia el

---

<sup>167</sup> *Id.*, p. 231.

<sup>168</sup> *Id.*, p. 232.

<sup>169</sup> En la cantiga aparecen tres espacios diferentes: el de la escuela, el de la iglesia y el de la casa con el horno, este último aparece repetido de forma similar cuatro veces seguidas.

<sup>170</sup> Sobre la forma de representación del judío ver RODRÍGUEZ BARRAL, P., "La dialéctica texto-imagen...", *ob. cit.*, pp. 213-243.

horno, no hacia el padre. Sin embargo, al padre se le ha arrojado empujándolo hacia las llamas pero con el rostro mirando hacia sus verdugos y con una pierna fuera del horno. En esta cantiga, la 78, el condenado ha sido arrojado al fuego cogiéndole desde sus piernas, por lo que tiene la cabeza directamente dentro de las llamas y solo podemos ver de él las piernas. En este caso el horno está en un exterior (Fig. 20).

En la 175 vuelve a aparecer otra condena, esta vez es el castigo infligido al hereje que acusó falsamente al hijo del peregrino. Aparece en la última miniatura de esta cantiga quinal, así el condenado está quemándose vivo en un espacio público rodeado de personajes que ven cómo sufre su fatal destino. En este caso no hay horno y el personaje parece estar atado al suelo, ya que está sentado (Fig. 21).

La iconografía de la 186 es diferente, ya que en este caso son dos personas las que son arrojadas al fuego, pero una se salva y la otra no. En esta viñeta se observa cómo la mujer acusada de adulterio no se quema, pues está siendo protegida por la Virgen (esta la está cogiendo de los hombros), que hace que las llamas no puedan tocarla. Sin embargo, su acompañante, el moro, sí que está siendo quemado. Es posible que se le haya querido representar ya muerto, pues su cabeza está agachada y su rostro no parece mostrar un ápice de dolor, sino más bien ausencia de vida. Como en la 175, ambos personajes están sentados en el suelo rodeado de las llamas, atados, al menos el moro (tiene los brazos ocultos por la espalda, por lo que estaría atado), pero en este caso no es un terreno llano sino que están dentro de un agujero u hoyo (Fig. 22).

Por último, la 294 también recurre a una composición similar a la de la cantiga 175, ya que su ejecución se produce en un espacio público rodeado de gente, aunque en este caso la quema se produce en un entorno urbano, no en un campo como en la otra cantiga. Además, la postura de la condenada es distinta pues no está sentada ni atada, sino que está tumbada sobre la hoguera en una posición un tanto contorsionada (Fig. 23).

En la *Biblia de Pamplona* encontramos algunos martirios relacionados con la quema en hoguera u horno. Santa Águeda es martirizada quemándola viva en una hoguera. Su representación se realiza con la santa desnuda, con uno de sus senos amputados y de pie, por lo que no tiene relación compositiva con las escenas antes descritas. Por el contrario, Santa Cristina es arrojada a un horno de forma similar a como ocurre en la cantiga 78, con la cabeza metida en el horno y los pies hacia fuera. También tenemos santos quemados en el suelo como el de Santa Tecla y Santa Lucía, quemados en una parrilla como San Lorenzo y quemados en calderos, como es el caso de Santa Eulalia y los santos Vito y Modesto (Figs. 24, 25, 26, 27, 28 y 29)

Otro ejemplo de condena de quema lo encontramos en el *Retablo y Frontal de la Eucaristía y la Trinidad* de Vallbona de les Monges<sup>171</sup>, un retablo y frontal de altar con una

---

<sup>171</sup> Sobre el retablo MELERO MONEO, M., "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges, *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), pp. 21-40.

iconografía eucarística y con un claro componente antisemita<sup>172</sup>. En el registro inferior, aparece localizado la escena en que un judío es quemado vivo en una hoguera junto a un verdugo, que aviva el fuego, y un dominico, que ofrece el perdón al judío dándole una hostia, y por tanto, un notable simbolismo eucarístico<sup>173</sup>: si la muerte de Cristo sirvió para salvar a la humanidad, la hostia consagrada es la salvación del judío. En este caso el condenado aparece de pie con las manos atadas (Fig. 30).

El frontal parece haberse ideado de tal forma que se ponga de manifiesto la oposición de los judíos al dogma eucarístico, ampliando el contenido iconográfico del retablo<sup>174</sup>. En el frontal encontramos dos escenas con personajes en la hoguera: En el registro inferior, dos judíos son quemados en una hoguera acompañados de otras tres personas que contemplan la escena. En este caso, ambos judíos no están atados, sino que imploran clemencia hacia el cielo al tener las manos juntas y la mirada levantada. Es la continuación iconográfica de las escenas superiores, donde ambos judíos habían quemado la hostia consagrada en una olla<sup>175</sup> (Fig. 31).

La otra escena, sita en el registro superior, representa a un judío que está siendo quemado en una hoguera pero que está comulgando *in extremis*, ya que un personaje que es similar a un obispo o un papa, por la tiara que lleva<sup>176</sup>, le está dando la forma consagrada. En esta escena el judío se salva por haberse convertido, y acto seguido se bautiza en la siguiente escena (Fig. 32).

### 3.3.4.- Despeñamiento

De esta pena de muerte tenemos como fuente pictórica más importante la propia cantiga de la Marisaltos, la 107. Es en las viñetas centrales donde se desarrolla el despeñamiento, siendo la de la izquierda la que muestra la caída, mientras que la de la derecha muestra a la mujer judía intacta. En ambas, y en toda la secuencia de miniaturas, la judía viste la misma vestimenta, por lo que los judíos la han despeñado con sus ropajes cotidianos. Esto implica que la condena no lleva aparejada ningún tipo de escarnio público. La forma de representar la caída es un tanto forzada, pues apenas hay espacio entre la cima de la peña y el suelo. El miniaturista ha querido representar mejor la acción de la caída de la mujer que el momento en el que es arrojada desde el barranco, seguramente porque tiene una comprensión visual mucho más eficaz. Además, no se representa la caída sin más, sino cómo esta judía pide protección a la Virgen (junta las manos en actitud

---

<sup>172</sup> Sobre el antisemitismo en retablos eucarísticos góticos ver RODRÍGUEZ BARRAL, P., "Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispana", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, nº 97, 2006, pp. 279-348.

<sup>173</sup> MELERO MONEO, M., "Eucaristía...", *ob. cit.*, p. 29

<sup>174</sup> *Id.* p. 31.

<sup>175</sup> Otros autores señalan que son, en realidad, cristianos nuevos que son quemados por los judíos por haber abjurado de su fe Véase: *Id.* p. 32. No tiene sentido, no hay ninguna escena que evidencia que este matrimonio se haya convertido, es más, el hombre es representado como un judío.

<sup>176</sup> *Id.* p. 34.



orante). En la siguiente escena se vislumbra cómo la mujer judía se muestra agradecida por su salvación y es, en realidad, la misma composición que la anterior pero invertida. Nuevamente vemos como el personaje viste de tonalidad clara, algo que no es una mera trivialidad, sino que es una clara alusión a la inocencia de la mujer (Fig. 33 y 34).

Es complicado encontrar un referente pictórico o escultórico que refleje una pena de muerte de despeñamiento, ya que no es una condena usual, de hecho estaba prohibida en la legislación alfonsí. Existen versiones del ciclo de los mártires del monte Ararat donde hay despeñamientos, pero son ya del XVI, como es el caso de dos obras de Durero, un grabado de ca. 1500 y un lienzo de 1507-1508<sup>177</sup>. En las propias CSM hallamos otra miniatura que representa un despeñamiento, aunque en este caso no representa ninguna pena de muerte. La 191 narra cómo una mujer que vivía en el castillo de Ródenas bajaba a buscar agua al valle, que estaba bajo la peña donde se asienta el castillo. Un día la mujer tropieza y cae hacia el valle, pero es salvada por la Virgen. Esto es lo que se representa en la cuarta miniatura, la caída en picado desde lo alto del castillo. La forma de representar la caída difiere de la anterior, pues no se la representa orando esperando a que se produzca un milagro (Fig. 35).

## 4.- Conclusión

Finalmente, ¿las CSM se ajustan realmente a la realidad penal del siglo XIII? Ciertas cantigas presentan una serie de condenas que sí que se ajustan a la legalidad de las prácticas penales, sin embargo otras presentan una narración que tiene mucho de literario. Así por ejemplo las cantigas 13 y 76 presentan a unos condenados cuyos delitos bien podrían haber merecido la pena capital a tenor de lo dispuesto en las *Partidas*, precisamente porque no tenemos los suficientes datos como para decir lo contrario. Otros ejemplos con situaciones verídicas en relación con la realidad del siglo XIII las encontramos en las cantigas 12, 97 o la 107. No obstante, hay otras cantigas cuya narración tiene un enfoque más bien literario y presentan una condena exagerada en relación con el delito, siendo un buen ejemplo la 175. Y hay otras como la 4 cuya condena difiere diametralmente de lo que las *Partidas* dicen.

En líneas generales podemos decir que no hay una correspondencia clara con el código alfonsí, precisamente porque las cantigas recogen milagros cuya fuente se retrotrae varios siglos atrás, por lo que o bien presenta una práctica legal distinta, o bien son fruto de un enriquecimiento literario del milagro en cuestión. Las CSM no dejan de ser una obra de tipo mariológico, con un fuerte contenido propagandístico por la vinculación que hay entre la Virgen y el rey, por lo que no deben ser tenidas en cuenta como una fuente verídica, al menos en cuanto al texto se refiere.

---

<sup>177</sup> Ambas están en el Kunsthistorisches Museum de Viena. GUTIÉRREZ BAÑOS, F., "El retablo de *San Acacio...*", *ob. cit.*, p. 222.

En cuanto a la representación del reo, hay una gran variedad de tipos iconográficos a lo largo de los *Códices de las Historias*. Esto evidencia que el equipo de miniaturistas evitó repetirse en aquellas cantigas que presentasen una pena capital común. Un ejemplo lo tenemos en las cantigas 4 y 78 donde difiere la forma del horno y la forma en que el condenado es arrojado al mismo. No obstante, es evidente que los miniaturistas tuvieron ante sí un bagaje visual e iconográfico construido gracias a otras representaciones preexistentes, por lo que muchas veces se tomarían composiciones de otras obras pictóricas.

## 5.- Bibliografía

ALFONSO ANTÓN, I., "El cuerpo del delito y la violencia ejemplar", en GARCÍA FITZ, F. y FIERRO, M., *El cuerpo derrotado: cómo trataban musulmanes y cristianos a los enemigos vencidos (Península Ibérica, ss. VIII-XIII)*, CSIC, Madrid, 2008, pp. 397-431.

ALFONSO X, *Las Cantigas de Santa María*, dir. y coords. L. Fernández Fernández y J. C. Ruiz Souza; ed. E. Fidalgo Francisco, t. 2, Patrimonio Nacional, Madrid, 2011.

ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, ed. de J. Montoya Martínez, Cátedra, Madrid, 1988.

ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, ed. de W. Mettmann, 3 vols., Castalia, Madrid, 1986.

ALFONSO X., *Cantigas de Santa María: Códice Rico de El Escorial, Ms. Escorialense*, ed. de J. Filgueira Valverde, Castalia, Madrid, 1985.

ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, VV.AA., facsímil y libro de estudios del Códice Ms. T.1. 1 de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, EDILAN, Madrid, 1979.

ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, VV.AA., facsímil y libro de estudios del Códice Ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, EDILAN, Madrid, 1989-1991.

ALFONSO X, *Las Siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, edición de la Real Academia de la Historia de 1807 cotejada con varios códices antiguos, 3 tomos, Atlas, Madrid, 1972.

ÁLVAREZ, R., "Los instrumentos musicales en los códices alfonsinos. Su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos", *Revista de Musicología*, vol. 10, 1 (1987), pp. 67-104.

ÁLVAREZ, R., *Las pinturas con instrumentos musicales del artesanado de la Catedral de Teruel: documento iconográfico coetáneo de los códices de las cantigas*, Sociedad Española de Musicología, Madrid, 1988.

AMADOR DE LOS RÍOS, J., *Historia Crítica de la literatura española*, 4 vols., Imprenta José Rodríguez, Madrid, 1861-1865.

ANDRÉS ORDAX, S., "Arquitectura y escultura monumental gótica en el territorio burgalés", en BRINGAS LÓPEZ, M<sup>a</sup>. I. y RODRÍGUEZ PAJARES, E. J., *El arte gótico en el territorio burgalés*, Universidad Popular de Burgos, Burgos, 2006, pp. 125-144.

ANGLÉS PAMIÉS, H., *La Música de las cantigas de Santa María del rey Alfonso el Sabio, Facsímil, transcripción y estudio crítico*, Diputación Provincial de Barcelona, 3 vols., Barcelona, 1943-1964.

BAER, Y., *Historia de los judíos en la España cristiana. 1, Desde los orígenes hasta finales del siglo XIV*, Altalena, Madrid, 1981.

BALLESTEROS BERETTA, A., *Alfonso X El Sabio*, Salvat, Barcelona, 1963.

BAZÁN, I., "La pena de muerte en la Corona de Castilla en la Edad Media", *Clio & Crímen*, 4 (2007), pp. 306-356.

BLASCO MARTÍNEZ, A., CABANES PECOUR, M<sup>a</sup>., y PUEYO COLOMINA, P., *Vidal Mayor. Edición, introducción y notas al manuscrito*, Certeza, Zaragoza, 1997.

BREA, M., "Tradiciones que confluyen en las *Cantigas de Santa María*", *Alcanate*, 4 (2004-2005), pp. 269-292.

CANTERA MONTENEGRO, J., "El tema del peregrino ahorcado en la iconografía de Santo Domingo de la Calzada", *Anales de Historia del Arte*, 3 (1991-1992), pp. 23-38.

CARBONELL I ESTELLER, E. y SUREDA i PONS, J., *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunwerg, Barcelona, 1997.

CHICO PICAZA, M. V., "Composición, estilo y texto en la miniatura del Códice Rico de las CSM", *Alcanate*, nº 8, (2012-2013), pp. 161-189.

CHICO PICAZA, M. V., *Composición pictórica en el Códice Rico de las Cantigas de Santa María*, Tesis Doctoral, 2 tomos, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1987.

DE CANELLAS, V., *Vidal Mayor. Libro de estudios.*, URBIETO ARTETA, A (coord.), Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1989.

DE CANELLAS, V., *Vidal Mayor.*, ed. A. Urbino Arteta, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1989.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y TREVIÑO FAJARDO, P., "Tradición del texto y tradición de las imágenes en las 'Cantigas de Santa María'", *Reales Sitios*, 164 (2005), pp. 2-17.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y TREVIÑO FAJARDO, P., *Las Cantigas de Santa María. Forma e imágenes*, AyN Ediciones, Madrid, 2007.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Filiación estilística de la miniatura alfonsí", en *Actas 23º Congreso Internacional de Historia del Arte. España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, Universidad de Granada, Granada, 1976, pp. 345-358.

DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A., "Sevilla y el "Scriptorium" alfonsí", en GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (coord.), *Sevilla 1248: Congreso Internacional conmemorativo del 750 aniversario de la Conquista de la Ciudad de Sevilla por Fernando III, Rey de Castilla y León*, Sevilla, Real Alcázar, 23-27 de noviembre de 1998, Sevilla, 2000, pp- 635-660.

DON JUAN MANUEL, *El Libro de los Estados*, ed. R. Macpherson y R. B. Tate, Castalia, Madrid.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., "«Este libro, com' achei, fez á onr' e á loor da Virgen Santa Maria» El proyecto de las Cantigas de Santa María en el marco del escritorio regio. Estado de la cuestión y nuevas reflexiones", en ALFONSO X, *Las Cantigas de Santa María*, dir. y

coords. L. Fernández Fernández y J. C. Ruiz Souza; ed. E. Fildalgo Francisco, t. 1, Patrimonio Nacional, Madrid, 2011, pp. 45-78.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., “*Cantigas de Santa María: fortuna de sus manuscritos*”, *Alcanate*, 6 (2008-2009), pp. 323-348.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., “Historia florentina del Códice de las Cantigas de Santa María, Ms. B.R. 20, de la ‘Biblioteca Palatina’ a la ‘Biblioteca Centrale’”, *Reales Sitios*, 164 (2005), pp. 18-29.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., “La organización del *scriptorium* de Alfonso X el Sabio”, en *Alfonso X el Sabio, Sala San Esteban, Murcia, 27 octubre 2009-31 enero 2010*, Caja de Ahorros del Mediterráneo, Murcia, 2009, pp. 208-215.

FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, L., “Los manuscritos de las *Cantigas de Santa María*: definición material de un proyecto regio”, *Alcanate*, 8 (2012-2013), pp. 81-117.

FERNÁNDEZ SOMOZA, G., “Las biblias del siglo X al XIII en el Reino de Navarra”, en BANGO TORVISO, I. (director científico), *Sancho el Mayor y sus herederos: el linaje que europeizó los reinos hispanos* : [Baluarte, Pamplona, 26 de enero al 30 de abril de 2006], *La Edad de un Reyno: las encrucijadas de la corona y la diócesis de Pamplona* (catálogo de exposición), v. 1, Fundación para la Conservación del Patrimonio en Navarra, Pamplona, 2006, pp. 447-452.

GARCÍA CUADRADO, A., *Las Cantigas: El Códice de Florencia*, Universidad de Murcia, Murcia, 1993.

GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M., *Alfonso X el Sabio*, Ariel, Barcelona, 2004.

GONZÁLEZ TEJADA, J., *Historia de Santo Domingo de la Calzada... y noticia de la fundación y aumentos de la Santa Iglesia cathedral...*, publicado por la viuda de Melchor Álvarez, Madrid, 1702.

GONZÁLEZ RUIZ, R., *Hombres y libros de Toledo*, Fundación Ramón Areces, Madrid, 1997.

GUERRERO LOVILLO, J., *Las cántigas: estudio arqueológico de sus miniaturas*, Instituto Diego Velázquez, CSIC, Madrid, 1949.

GUTIÉRREZ BAÑOS, F., “El retablo de *San Acacio* y los diez mil mártires del monte Aratat: un incunable de la pintura gallega”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, 102 (2008), pp. 211-240.

<http://csm.mml.ox.ac.uk/> (Consultado el 14/01/2015).

[http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.5.jsp?folder\\_id=0&dvs=1433022906352~770&pid=6993141&locale=es&usePid1=true&usePid2=true](http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.5.jsp?folder_id=0&dvs=1433022906352~770&pid=6993141&locale=es&usePid1=true&usePid2=true) (Consultado el 8/04/2015).

LACARRA LANZ, E., “Incesto marital en el derecho y en la literatura europea medieval”, *Clío & Crimen*, 7 (2010), pp. 16-40.

LATORRE RODRÍGUEZ, M. J., “Relación de la Cantiga nº 193 con dos milagros de la época”, *Alcanate*, 6 (2008-2009), pp. 265-279.

LÓPEZ-AMO MARÍN, A. “El derecho penal español de la Baja Edad Media”, *Anuario de Historia del Derecho Español*, 26 (1956).

MARQUÉS DE VALMAR, *Estudio histórico, crítico y filológico sobre las cantigas del rey don Alfonso el Sabio*, Real Academia Española, Madrid, 1897.

MARTÍN CEA, J. C., "Entre lo imaginario y lo real. El culto y la peregrinación a Santiago", en VV.AA., *Vida y Peregrinación*, Claustro de la iglesia catedral de Santo Domingo de la Calzada, La Rioja, 9 julio- 26 de septiembre 1993, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, pp. 105-115.

MELERO MONEO, M., "Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Valbona de les Monges", *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), pp. 21-40.

MELERO MONEO, M., *La pintura sobre tabla del gótico lineal*, Memoria Artium 3, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Barcelona, Universitat de Girona, Universitat de Lleida, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2005.

MENÉNDEZ PIDAL, G., "Los manuscritos de las Cantigas. Cómo trabajaron las escuelas alfonsíes", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 5 (1951), pp. 25-51.

MENÉNDEZ PIDAL, G., *La España del siglo XIII leída en imágenes*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1986.

MOLINA LÓPEZ, L., "Viaje a Italia a través de las Cantigas Historiadas de Alfonso X el Sabio", *Anales de Historia del Arte*, Extra 1 (2011), pp. 319-330.

MONTOYA MARTÍNEZ, J., "Del scriptorium fernandino al de Alfonso X. La corte literaria de Fernando III", *Alcanate*, 3 (2002-2003), pp. 165-190.

O'CALLAGHAN, J. F., *El rey sabio: el reinado de Alfonso X de Castilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1999.

PÉREZ LLAMAZARES, J., "Príncipe leonés, héroe de leyenda oriental: el Castellano", *Hidalguía*, 7 (1954), pp. 557-566.

PRIETO DE LA IGLESIA, R. y SÁNCHEZ PRIETO, A. B., "La cantiga 107 de Alfonso X y el proceso de transformación de la leyenda de María del Salto", *Estudios Segovianos*, 95 (1997), pp. 153-127.

PROCTER, E. S., *Alfonso X de Castilla, patrono de las letras y del saber*, Real Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 2002, pp. 50-52.

RÉAU, L., *Iconografía del arte cristiano, iconografía de los santos A-F*, vol. 3, Serbal, Barcelona, 1997.

RODRÍGUEZ BARRAL, P., "Eucaristía y antisemitismo en la plástica gótica hispana", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar de Ibercaja*, 97 (2006), pp. 279-348.

RODRÍGUEZ BARRAL, P., "La dialéctica texto-imagen a propósito de la representación del judío en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X", *Anuario de Estudios Medievales*, nº 37, 2007, pp. 213-243.

ROMERA CASTILLO, J., "El tema de la "Cantiga" 78 y sus secuelas en la traducción catalana de un cuento francés y en Timoneda (P. 17)", en *La lengua y literatura en tiempos de Alfonso X*, *Actas del Congreso Internacional celebrado en Murcia, 5-10 de marzo de 1984*, Universidad de Murcia, Murcia, 1985, pp. 491-518.

RUBIN, M., *The narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven, Londres, 1999.

SANCHEZ AMEIJERAS, R., "Del Salterio al Marial: sobre las 'fuentes' de las imágenes de los *Códices de las Historias de las Cantigas de Santa María*", *Alcanate*, 8 (2012-2013), pp. 55-80.

SCHAFFER, M. E., "Los códices de las «Cantigas de Santa María»: su problemática", en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y MONTOYA MARTÍNEZ, J. (coords), *El Scriptorium alfonsí: De los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Cursos de verano de El Escorial, Editorial Complutense, Madrid, 1999, pp. 127-148.

SNOW, J. T., "Alfonso X y las "Cantigas": documento personal y poesía colectiva", en DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A. y MONTOYA MARTÍNEZ, J. (coords), *El Scriptorium alfonsí: De los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, Cursos de verano de El Escorial, Editorial Complutense, Madrid, 1999, pp. 159-172.

SNOW, J. T., *The Poetry of Alfonso X, El Sabio: a Critical Bibliography*, Grant & Cutler, Londres, 1977.

TOMÁS Y VALIENTE, F., *Manual de historia del derecho español*, 4ª ed., Tecnos, Madrid, 2005.

YARZA LUACES, J., "Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval", en *Vº Congrés espanyol d'història de l'art: Barcelona, 29 d'octubre al 3 de novembre de 1984*, v. 1, Ediciones Marzo 80, Barcelona, 1987, pp. 193-202.

## 6.- Apéndice fotográfico

Fuentes de las imágenes:

**-Miniaturas del *Códice Rico* y *Códice de Florencia*:** ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, VV.AA., facsímil y libro de estudios del Códice Ms. T.1. 1 de la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, EDILAN, Madrid, 1979; ALFONSO X, *Cantigas de Santa María*, VV.AA., facsímil y libro de estudios del Códice Ms. B.R. 20 de la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, EDILAN, Madrid, 1989-1991.

**-Imágenes del *Retablo de Vallbona de les Monges*:** CARBONELL I ESTELLER, E. y SUREDA i PONS, J., *Tesoros medievales del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, Lunweg, Barcelona, 1997.

**-Imagen del *Retablo de Sant Jaume de Frontanyà*:** MARTÍN CEA, J. C., "Entre lo imaginario y lo real. El culto y la peregrinación a Santiago", en VV.AA., *Vida y Peregrinación*, Claustro de la iglesia catedral de Santo Domingo de la Calzada, La Rioja, 9 julio- 26 de septiembre 1993, Ministerio de Cultura, Madrid, 1993, pp. 105-115.

**-Miniaturas del *Vidal Mayor*:** DE CANELLAS, V., *Vidal Mayor.*, ed. A. Urbino Arteta, Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1989.

**-Miniaturas del ejemplar de la Universidad de Augsburgo de las *Biblias de Pamplona*:**  
[http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.5.jsp?folder\\_id=0&dvs=1433022906352~770&pid=6993141&locale=es&usePid1=true&usePid2=true](http://digital.bib-bvb.de/view/bvbmets/viewer.0.5.jsp?folder_id=0&dvs=1433022906352~770&pid=6993141&locale=es&usePid1=true&usePid2=true)



Fig. 1. Escena del ahorcamiento. Cantiga 13 (BRME, Ms T.1.1, fol. 20v).



Fig. 2. La Virgen sosteniendo al reo. Cantiga 13 (BRME, Ms T.1.1, fol. 20v).





Fig. 3. Bajada del reo. Cantiga 13 (BRME, Ms T.1.1, fol. 20v)



Fig. 4. Resurrección del ladrón. Cantiga 76 (BRME, Ms T.1.1, fol. 113r).





Fig. 5. Devolución de la imagen del Niño. Acción de gracias por la resurrección. Cantiga 76 (BRME, Ms T.1.1, fol. 113r).



Fig. 6. Ahorcamiento del hijo del peregrino e intervención de la Virgen. Cantiga 175 (BRME, Ms T.1.1, fol. 231v).



Fig. 7. El padre ve cómo su hijo sigue vivo. Cantiga 175 (BRME, Ms T.1.1, fol. 230r).



Fig. 8. Descuelgue del hijo del peregrino. Cantiga 175 (BRME, Ms T.1.1, fol. 230r).





Fig. 9. Ahorcamiento de los homicidas. Cantiga 193 (BRME, Ms T.1.1, fol. 294r).



Fig. 10. Ahorcamiento del hijo del peregrino. Retablo Sant Jaume de Frontanyà. Museo Comarcal de Solsona. Fuente: MARTÍN CEA, J. C., "Entre lo imaginario...", *ob. cit.*, p. 111.





Fig. 11. Escena de ahorcamiento. *Vidal Mayor*. (Fundación Paul Gety, Ludwig XIV. 4, fol. 255v).



Fig. 12. Otro ahorcamiento. *Vidal Mayor*. (Fundación Paul Gety, Ludwig XIV. 4, fol. 256r).





Fig. 13. Lapidación del mercader. Cantiga 124 (BRME, Ms T.1.1, fol. 175v).



Fig. 14. Martirio de San Esteban. Tímpano de la iglesia de San Esteban de Burgos. Fuente: Prof. Dr. Gutiérrez Baños.



Fig. 15. Martirio de San Esteban. Ejemplar de las *Biblias de Pamplona* de la Universidad de Augsburgo (Universitätsbibliothek Augsburg, Ms. I.2.4.15, fol. 221r).



Fig. 16. Martirio de Santa Emerenciana. Ejemplar de las *Biblias de Pamplona* de la Universidad de Augsburgo (Universitätsbibliothek Augsburg, Ms. I.2.4.15, fol. 216r).





Fig. 17. Lapidación. *Retablo de San Acacio y los diez mil mártires del monte Ararat*. Museo de Pontevedra. Fuente: Propietarios del retablo.



Fig. 18. Quema del niño judío. Cantiga 4 (BRME, Ms T.1.1, fol. 9v).



Fig. 19. Quema del padre judío. Cantiga 4 (BRME, Ms T.1.1, fol. 9v).



Fig. 20. Quema en el horno. Cantiga 78 (BRME, Ms T.1.1, fol. 115v).





Fig. 21. Quema del posadero hereje. Cantiga 175 (BRME, Ms T.1.1, fol. 232r).



Fig. 22. Quema de la mujer y el moro. Cantiga 186 (BRME, Ms T.1.1, fol. 244r).



Fig. 23. Quema de la mujer blasfema. Cantiga 294 (, Ms B.R.20, BNCf, fol. 20r).



Fig. 24. Martirio de Santa Águeda. Ejemplar de las *Biblias de Pamplona* de la Universidad de Augsburgo (Universitätsbibliothek Augsburg, Ms. I.2.4.15, fol. 248r).





Fig. 25. Martirio de Santa Cristina. Ejemplar de las *Biblias de Pamplona* de la Universidad de Augsburgo (Universitätsbibliothek Augsburg, Ms. I.2.4.15, fol. 262v).



Fig. 26. Martirio de Santa Tecla. Ejemplar de las *Biblias de Pamplona* de la Universidad de Augsburgo (Universitätsbibliothek Augsburg, Ms. I.2.4.15, fol. 266v).



Fig. 27. Martirio de Santa Lucía. Ejemplar de las *Biblias de Pamplona* de la Universidad de Augsburgo (Universitätsbibliothek Augsburg, Ms. I.2.4.15, fol. 258r).



Fig. 28. Martirio de San Lorenzo. Ejemplar de las *Biblias de Pamplona* de la Universidad de Augsburgo (Universitätsbibliothek Augsburg, Ms. I.2.4.15, fol. 222r).





Fig. 29. Martirio de los Santos Vito y Modesto. Ejemplar de las *Biblias de Pamplona* de la Universidad de Augsburgo (Universitätsbibliothek Augsburg, Ms. I.2.4.15, fol. 234v).

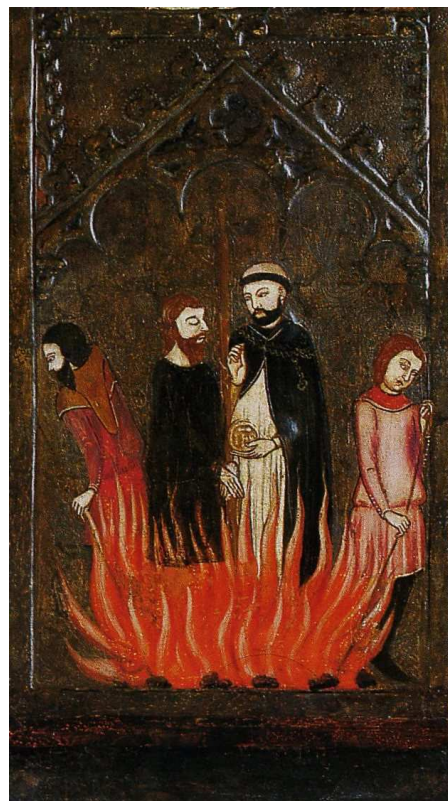


Fig. 30. Judío quemado y comulgando de manos de un dominico. *Retablo de Vallbona de les Monges*, Fuente: CARBONELL I ESTELLER, E. y SUREDA i PONS, J., *Tesoros...*, ob. cit., p. 219.



Fig. 31. Quema de judíos. *Retablo de Vallbona de les Monges*, Fuente: RODRÍGUEZ BARRAL, P., "Eucaristía...", *ob. cit.*, p. 337.



Fig. 32. Judío quemado y comulgando de manos de un obispo. *Retablo de Vallbona de les Monges*, Fuente: RODRÍGUEZ BARRAL, P., "Eucaristía...", *ob. cit.*, p. 336.

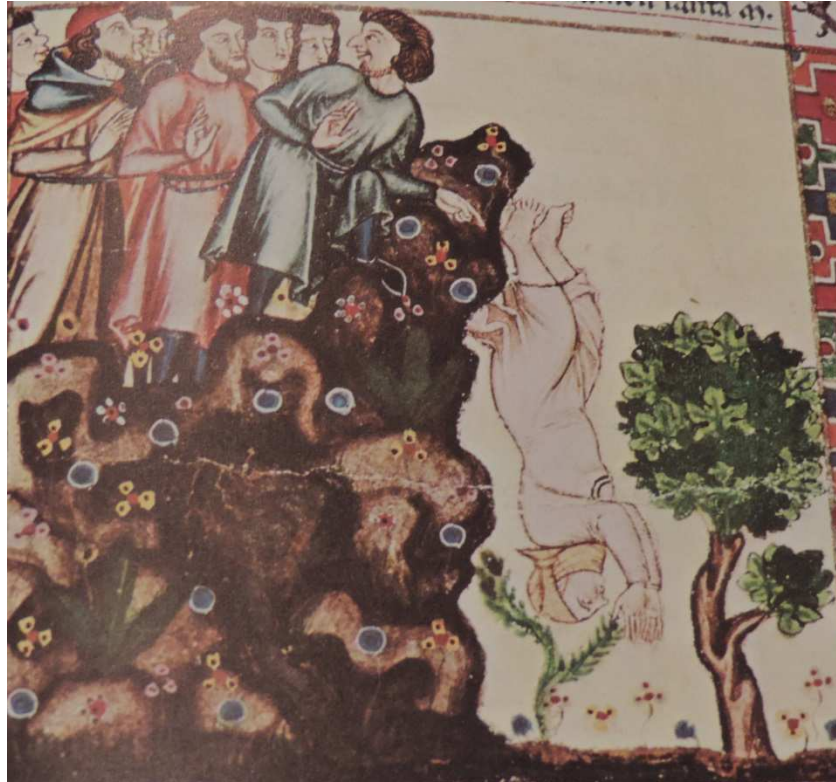


Fig. 33. Despeñamiento de la Marisaltos. Cantiga 107 (BRME, Ms T.1.1, fol. 194r).



Fig. 34. La mujer ilesa. Cantiga 107 (BRME, Ms T.1.1, fol. 194r).





Fig. 35. Caída de la mujer. Cantiga 191 (BRME, Ms T.1.1, fol. 290r).