

**ACTES DEL X CONGRÉS INTERNACIONAL
DE L'ASSOCIACIÓ HISPÀNICA
DE LITERATURA MEDIEVAL**

**Edició a cura de
Rafael Alemany,
Josep Lluís Martos
i Josep Miquel Manzanaro**

Volum I

**INSTITUT INTERUNIVERSITARI DE FILOLOGIA VALENCIANA
«SYMPOSIA PHILOLOGICA», 10**

Alacant, 2005

Asociació Hispànica de Literatura Medieval. Congrès (10é. 2003. Alacant)
Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval /
edició a cura de Rafael Alemany, Josep Lluís Martos i Josep Miquel Manzanaro. -
Alacant : Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, 2005. - 3 v. (1636 pp.) ;
23,5 x 17 cm. - (Symposia philologica ; 10, 11 i 12)
Ponències en català, castellà i gallec
ISBN: 84-608-0302-3 (84-608-0303-1, V. I; 84-608-0304-X, V. II; 84-608-0305-8, V. III)
1. Literatura medieval - Història i crítica - Congresos. 2. Literatura espanyola - Anterior
a 1500 - Historia y crítica - Congresos. I. Alemany, Rafael. II. Martos, Josep Lluís.
III. Manzanaro, Josep Miquel. IV. Título. V. Serie.
821.134.2.09"09/14"(063)

Director de la col·lecció: Josep Martines

© Els autors

© D'aquesta edició: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana

Primera edició: maig de 2005

Portada: Llorenç Pizà

Il·lustració de la coberta: Taulell amb escena de torneig (1340-1360),
Museu Municipal de l'Almodí, Xàtiva
Imprimeix: TÁBULA Diseño y Artes Gráficas

ISBN (Volum I): 84-608-0303-1

ISBN (Obra Completa): 84-608-0302-3

Dipòsit legal: A-519-2005

La publicació d'aquestes *Actes del X Congrès Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval* ha comptat amb el finançament de l'Acció Especial BFF2002-11132-E del Ministerio de Ciencia y Tecnología.

Cap part d'aquesta publicació no pot ser reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, ja siga electrònic, químic, mecànic, òptic, de gravació o de fotocòpia, sense el permís previ de l'editor.

TEXTO E IMAGEN EN EL LIBRO DEL CAVALLERO ZIFAR*

A Alan D. Deyermond,
maestro generoso

En la Biblioteca Nacional de Francia, ms. Esp. 36, se conserva un precioso códice del *Libro del cavallero Zifar* de gran tamaño, 400x260 mm, el más lujoso de los testimonios que nos ha transmitido la obra, adornado con 243 miniaturas realizadas *ex professo*. Sólo el primero de sus 192 folios utiliza como soporte material el pergamino, quizás como refuerzo inicial, mientras que para los restantes se emplea un papel «estriado y uniforme, de color crudo» (Lucía 1996: 98).¹ El otro manuscrito del libro, custodiado en la Biblioteca Nacional de Madrid, signatura 11.309, coincide con el anterior en el uso del papel, la doble columna y el tipo de letra, una gótica redonda. No obstante, se distingue, entre otras cosas, por la calidad inferior de sus materiales y por una caligrafía más cursiva, trazada con menos cuidado.

MODELO LIBRARIO E IDEOLOGÍA

Roger Walker (1974: 5-11) relacionó sus diferencias físicas, junto con ciertas variaciones textuales, con su hipotética recepción, perspectiva en la que insistiré con datos complementarios. En la difusión de la literatura italiana medieval, Petrucci (1983: 509-517) distinguió varios modelos de códices en función de sus aspectos gráficos y codicológicos, en íntima conexión con los géneros literarios y las

(*) Este trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación BFF 2002-00903 del Ministerio de Ciencia y Tecnología. Para su realización he contado con la generosa ayuda de Julián Muela, José Manuel Lucía, Túa Blesa, Alberto Montaner, Gemma Avenoza y Vicenç Beltrán, pero soy el único responsable de mis errores.

1. Con el fin de no reiterar las referencias bibliográficas sobre el *Libro del Cavallero Zifar*, para los asuntos literarios y la bibliografía remito a Cacho 1996 y 1999, para los ecdóticos a Lucía 1996 y para los artísticos a Planas 1996.

preocupaciones de sus autores y, sobre todo, con los respectivos ambientes de producción y consumo de la literatura transmitida. Sus principales distinciones han sido aplicadas convincentemente a la literatura catalana por Gimeno (1994), quien, de acuerdo con la nomenclatura italiana, ha subrayado la existencia de dos modelos fundamentales: el *libbre registre* y el *cortese di lettura*. El primero se ve influido por las prácticas escriturarias propias de los organismos administrativos: carecen de decoración o, si la poseen, no es suntuosa, emplean tipos de letras habituales en los documentos, caracterizadas por su cursividad, y usan el papel como materia escriptoria. El segundo asume la herencia de la cultura eclesiástico-universitaria bajomedieval, que se distingue por su decoración —en el caso de llevar miniaturas muestran una gran calidad estética—, por su escritura —siempre gótica textual—, y por su soporte —el pergamino— (Gimeno 1994: 51-53).

En esta primera aproximación, podríamos calificar el códice parisino del *Zifar* como *cortese di lettura*,² si bien la tipología italiana no responde exactamente a la de Castilla, aunque coincidan algunos de sus productos. Dentro de su contexto geográfico y cultural, cabría adscribir nuestro manuscrito castellano a un grupo equivalente, definido por Elisa Ruiz (1998: 416) como *libro cortesano* y caracterizado por los siguientes rasgos, todos ellos representativos del tipo: confeccionado por copistas profesionales para la clase dirigente, de temática profana, recibido en clave moralizadora e instructiva, escrito en letra caligráfica redonda, de esmerada factura formal, concebido para ser contemplado por su belleza —en su condición de libro de lujo—, y sin apenas difusión por su valor material. Y, dentro de este prototipo, podría aproximarse al *libro cortesano puro* o *goticizante*, «piezas elaboradas con materiales de primera calidad y, generalmente, con generosa ornamentación» (Ruiz 1998: 416). En este sentido, el *Zifar* parisino resulta excepcional por la calidad de algunas ilustraciones y su elevado número y por estar destinadas a embellecer una obra de ficción, como raramente ocurre en la tradición española, muy pobre si la confrontamos con la de otros países europeos.

Sus características revelan que el libro profano en lengua vulgar podía convertirse en signo externo de ostentación, acorde con la categoría social y económica de su destinatario. Estos modelos libresco resultaban cada vez más frecuentes en Castilla entre los círculos cortesanos del siglo xv, encabezados por el Marqués de Santillana y su ámbito próximo, en sintonía con el incremento de las bibliotecas nobiliarias. Por ejemplo, Ferrán Álvarez de Toledo, primer conde de Alba, encargó la ilustración de una versión castellana de la *Historia romana* de Paulo Diácono —no de Orosio— y otros textos en el mismo taller que el del *Zifar*, como es natural en pergamino, en letra gótica redonda y con sus correspondientes iluminaciones.

La composición física de los libros refleja la elevada deferencia que adquieren entre sus mecenas y destinatarios, pues no todas las obras serían susceptibles del

2. El empleo del papel no resulta habitual en los manuscritos de lujo, por lo general iluminados. Por ejemplo, de cincuenta manuscritos castellanos con miniaturas que figuran en el *Philobiblon*, <<http://sunsite.berkeley.edu/Philobiblon/BETA>>, a 10 de octubre de 2003, dos no contienen indicaciones sobre el soporte utilizado, cinco emplean pergamino y papel, treinta y uno sólo pergamino y doce papel. De estos últimos, únicamente tres códices incluyen más de cuatro miniaturas.

mismo tratamiento. Esta dignificación del manuscrito profano puede relacionarse con la transmisión de unas materias sentidas como propias e, incluso, específicas de las clases sociales entre las que se difunden, hasta el punto de que se constituyen en teóricos modelos de comportamiento y guías de conducta. La suntuosidad de sus materiales distingue su contenido, con lo que ello supone de propaganda y reafirmación ideológica, de acuerdo con una reiterada dialéctica especular: el lujo de su «fermosa cobertura» prestigia estas valiosas producciones, que realzan unas materias —la caballería, los regimientos de príncipes, la literatura cinégetica, la historia, incluida la clásica, etc.— consideradas inherentes a una determinada clase, la nobleza.

Con independencia de su tipo, estos manuscritos definen el ambiente que los ha elaborado y puesto en circulación, en consonancia con sus destinatarios, en este caso Enrique IV según se deduce del escudo de armas regio que figura en la parte superior de la orla del folio inicial, sostenido por dos ángeles tenentes (véase fig. 1 en apéndice).³ Teniendo en cuenta este gusto por las obras lujosas, parece muy probable que la copia parisina fuera producto del mecenazgo regio, punto de partida del trabajo de Gerli (1999), quien ha señalado las razones incluso personales por las que el monarca pudo interesarse por el libro. Desde este contexto de recepción queda plenamente justificado el códice y su dignificación material. A su vez, su adscripción heráldica permite fijar la cronología de su confección en torno al tercer cuarto del siglo XIV, coincidiendo con su reinado (1454-1474), quizás en sus últimos años. Así se desprende también del estudio de los trajes reproducidos, fechados por Arizmendi entre 1470 y 1480 (Keller & Kinkade 1984: 63), datación similar a la propuesta por Carmen Bernis (1996: 196), quien tampoco desecha la posibilidad de que la obra se hubiera copiado en los inicios del reinado de Isabel.

EL ANÁLISIS DE LAS MINIATURAS: PRESUPUESTOS METODOLÓGICOS

Sólo recientemente se ha estudiado su iluminación, de la que hasta 1984 no se había reproducido ninguna miniatura en color (Keller & Kinkade 1984: 63), si bien el panorama ha cambiado de forma radical con la publicación del bello facsímil realizado por Manuel Moleiro (1996), edición que trata de reproducir las características del original. Como es lógico, una parte importante de su bibliografía artística ha tratado de fijar la autoría de sus ilustraciones, aspecto en el que Domínguez Bordona (1962: 197) dio el primer paso sugiriendo que «algunas orlas recuerdan las de los cantorales de Juan de Carrión»,⁴ atribución sostenida con más firmeza por Alix Saulnier (1982). Los críticos posteriores han aceptado la propuesta, si bien no todos están de acuerdo ni en el número de artistas que han intervenido

3. El *Libro de la Montería*, miniado en el mismo taller que el *Zifar* (Bosch 1993: 354-56), lo sitúa en la parte inferior y central de su orla floral custodiado por dos *putti*. La obra, de 187 folios, en la actualidad en la Biblioteca de Palacio, II/2105, está escrita a toda plana, en letra gótica redonda, sobre finas vitelas, e incluye también seis hermosas miniaturas (López Serrano 1974: 21; López Vidriero 1995: vol. II, 428).

4. El plural delata que no había estudiado el libro, pues sólo tiene una única (fig. 1).

en el manuscrito, ni tampoco, en algunos casos, en la atribución de las miniaturas. Se han distinguido unas veces cuatro, otras cinco e incluso seis manos diferentes, entre las que sobresalen los miembros de la familia Carrión, Juan y Pedro (fig. 1), el denominado Maestro de la Pasión (fig. 29), el Maestro Español (fig. 8) y el Maestro de los Árboles Redondos (fig. 16), más otro artista secundario (fig. 7).⁵ De acuerdo con los procedimientos habituales, parece razonable pensar en un trabajo de equipo, por lo que en una misma miniatura han podido intervenir varias personas (Planas 1996: 155), quienes se han encargado de tareas de mayor o menor dificultad según su categoría profesional. A su vez, el trabajo se debió de repartir entre los diversos artistas, distribuido *grosso modo* en sus irregulares cuadernillos, aspecto apuntado por Avril *et alii* (1982: 135-136), si bien carecemos de una descripción pormenorizada de su composición material originaria por las alteraciones sufridas en su encuadernación posterior.

Dada la excepcionalidad del códice, analizaré las relaciones entre su ilustración y el texto, teniendo en cuenta la compleja dialéctica establecida entre ambos y enfocando los problemas desde una perspectiva fundamentalmente filológica con el propósito de extraer algunas conclusiones literarias y, complementariamente, realizar ciertas consideraciones metodológicas. En este sentido, continúo la tarea en la que me han precedido diversos investigadores, desde los pioneros Keller y Kinkade (1984), hasta últimamente Lucía (2003), pasando por Ayerbe-Chaux (1986), Donahue (1998), Flores (2001) y Fournès (2002).

En una aproximación inicial, en las fecundas relaciones entre arte y literatura conviene distinguir si la conexión establecida procede de la existencia de unos sustratos comunes o si depende de una relación directa entre ambos campos.⁶ En el primer caso, el artista y el creador literario participan de unos mismos códigos culturales o reflejan percepciones comunes, bien procedan de la realidad o de una tradición ya codificada. Por ejemplo, Berceo utiliza ciertas imágenes similares a las recogidas en la iconografía religiosa, en algunos casos posterior, cuyas coincidencias se explican por remitir a los mismos trasfondos textuales (Cacho 2003), exactamente igual que los bestiarios literarios y artísticos (Malaxecheverría 1982). Dada la uniformidad cultural de los artistas medievales, no resultan extrañas las conexiones entre la palabra y la imagen, destacadas por Andrés Ordax (1990).⁷ También pueden

5. Véase Avril *et alii* 1982: 135-137, Bosch 1993 y, más recientemente, Planas 1996. Para las otras obras de Carrión, véase Bosch 1991a y 1991b.

6. La bibliografía sobre la imagen resulta inabarcable y desborda los ámbitos artísticos. Desde una perspectiva más amplia (desde la *imago*), véase Schmitt 2002 con abundante bibliografía; o desde un enfoque histórico, el bello libro de Le Goff (2000). Para una visión específica introductoria, con amplia selección de miniaturas, véase Bologna 1988. María Morrás (1989: 71-72) destacó el auge de los estudios iconográficos en el ámbito literario, entre los que distinguía tres tipos: los que se centran en las imágenes de una determinada obra, o estudian el significado de ciertas imágenes, tratando de fijar su simbolismo dentro de una tradición o investigando la función que desempeñan en la estructura. Un «tercer grupo está formado por los estudios que consideran los textos a la luz de las ilustraciones que los acompañan o, al contrario, tratan de cómo se “traduce” el texto en imágenes pictóricas. El campo es bastante limitado porque apenas hay textos literarios que se conserven en códices iluminados». Incluso cabría añadir otra posibilidad: el análisis de los elementos plásticos y visuales en la literatura (Paredes 2003).

7. Como señaló Schapiro (1998: 9), «desde finales de la Era Antigua hasta el siglo XVIII, gran parte del arte visual en Europa representa temas tomados de un texto escrito. El pintor y el escultor tenían la

remitir a idénticas referencias, por ejemplo, las subyacentes en el mal llamado *Auto de los Reyes Magos*, cuya representación escénica no debió ser muy distinta a la reflejada en las formas artísticas, caso muy habitual en otros países. En otras ocasiones, literatura e imagen alcanzan una íntima y estrecha interrelación de acuerdo con varios esquemas: (i) palabra y arte desarrollan temas de trasfondos idénticos o afines de forma paralela y *complementaria*; por ejemplo, Pedro el Ceremonioso pretendió en Poblet dejar memoria de sus antepasados a través de las esculturas y de la escritura, aunando las sepulturas y la biblioteca con las crónicas. (ii.1) El texto literario y la imagen están concebidos como una *unidad* inseparable en su *creación* originaria, hasta el punto de que su interdependencia resulta imprescindible para captar su sentido (v. gr. las «letras de invención» o los emblemas). (ii.2) Las relaciones entre literatura y arte siguen siendo de *dependencia* pero se establecen en una fase posterior de *recepción*, según dos modelos fundamentales: (ii.2.a) la literatura describe y recrea formas artísticas preexistentes (v. gr. la *ekphrasis*); (ii.2b) las imágenes acompañan e interpretan un texto literario anterior, el proceso más habitual en nuestra cultura, como sucede con el *Libro del caballero Zifar*.⁸

Sus iluminadores han recreado a través de las miniaturas unos contenidos ya expresados mediante los signos lingüísticos. Lo podríamos considerar como un ejemplo de transcodificación, si se me admite la palabra, en el sentido de un trasvase de una misma materia a lenguajes y códigos distintos, equivalente a la traducción intersemiótica señalada por Jakobson (1971: 261),⁹ un tipo de «traslado» muy *sui generis*. La literatura se transforma en arte visual de características bien diferentes: por la naturaleza de su lenguaje, por su tradición icónica y por el complejo sistema en que se inserta y del que depende. En este sentido, no debe olvidarse que las ilustraciones, en primer lugar, corresponden y forman parte de unos procedimientos ornamentales aplicados en un taller, por lo general bien codificados; en segundo lugar, cobran plenitud de sentido en sus relaciones con las otras imágenes, del mismo códice, autor, tradición, etc.; y en tercer lugar remiten al texto literario que tratan de reflejar.

A su vez, entre el texto literario del *Zifar*, escrito en el primer tercio del siglo xiv, en mi opinión hacia 1330, y su iluminación, fechada hacia 1470, ha transcurrido cerca de siglo y medio o un poco más en función de la datación de la obra. Pese al paso del tiempo, han perdurado múltiples substratos comunes, habituales en periodos de larga duración, pero también se han producido diversos cambios,

misión de traducir la palabra —religiosa, artística o poética— en imágenes visuales. Es cierto que muchos artistas no consultaban el texto, sino que copiaban una ilustración anterior fielmente o con algunos cambios. Pero para nosotros hoy, la inteligibilidad de esa copia, como del original, depende en última instancia de su correspondencia con un texto conocido mediante las formas reconocibles de los objetos representados y de las acciones descritas por las palabras».

8. Para varios puntos he tenido muy en cuenta Yarza 1996.

9. «We distinguish three ways of interpreting a verbal sign; it may be translated into other signs of the same language, into another language, or into another nonverbal system of symbols. These three kinds of translation are to be differently labeled: 1) Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language. 2) Interlingual translation or *translation proper* is an interpretation of verbal signs by means of some other language. 3) Intersemiotic translation or *transmutation* is an interpretation of verbal signs of nonverbal sign systems» (Jakobson 1971: 261).

plasmados a veces en unas iluminaciones realizadas de acuerdo con sensibilidades e ideologías distintas a las del texto originario.

LA ORNAMENTACIÓN DEL *ZIFAR*

Los procedimientos utilizados para la copia y ornamentación del códice constituyen un punto de partida imprescindible a la hora de plantear y comprender algunos problemas de las relaciones entre texto e imagen, si bien me limitaré a recordar lo esencial. El sistema aplicado responde a una larga tradición eclesiástico-universitaria bien conocida en el taller de Juan de Carrión,¹⁰ cuyos rasgos más pertinentes consisten en el empleo ya codificado con antelación de los siguientes elementos: a) los distintos colores de tinta; b) los diferentes tamaños de las letras; c) los espacios en blanco; d) las iniciales ornamentadas de capítulos, y e) las miniaturas.

El texto propiamente dicho está escrito con tinta oscura, dividido en numerosos párrafos perceptibles por los calderones que sobresalen de la caja de escritura, dibujados con tinta roja y morada, usada por lo general alternativamente, aunque con algunos errores (figs. 1 y 2). El nivel de fragmentación superior corresponde al capítulo, resaltado mediante pautas inconfundibles: el epígrafe queda unido con el final del segmento anterior, suele comenzar con un calderón y se destaca gráficamente por su tinta roja. Después, en su columna, se dejan unas líneas en blanco, entre dos y cinco por lo general. Finalmente, el texto narrativo comienza con una capital gótica situada en su espacio correspondiente, adornada con arabescos geométricos, finos dibujos florales y círculos en blanco (fig. 2). Suele abarcar entre dos y cinco líneas, de «35x30 mm y 40x35 mm. Para el cuerpo de la letra se utiliza el dorado sobre una base de tinta marrón; para la decoración interior, el azul celeste y el rojo burdeos; y para el contorno de la letra, el negro» (Lucía 1996: 99). A esto debemos añadir las doscientas cuarenta y tres miniaturas, encuadradas en un pequeño marco rectangular formado por líneas paralelas, relleno con ocre y oro en polvo (Planas 1996: 144), del que excepcionalmente surgen adornos florales también de oro (figs. 3, 11 y 12). No obstante, en numerosas ocasiones el marco sólo está apuntado, sin recubrir (fig. 25), o ni siquiera existe (fig. 7), en función de los diferentes grados de conclusión, lo que quizás dependa tanto de su distribución en cuadernillos como entre los diferentes artistas del grupo.¹¹

La presencia de ciertas equivocaciones o de algunas tareas inconclusas, ambos casos más numerosos al final, permite descubrir varias etapas previas. Así, podemos suponer una fase preliminar en la que se ha ordenado materialmente el texto dejando los espacios en blanco necesarios para la separación de los capítulos, para los

10. Buena parte de su producción artística tiene un carácter religioso, desde los cantorales de Ávila (Domínguez Bordona 1930; Bosch 1991a), hasta misales o breviarios; a su vez, su aprendizaje se ha relacionado con Jorge el Inglés, supuesto responsable de las iluminaciones de ciertos libros del Marqués de Santillana (Bosch 1993: 369-370).

11. El cuadernillo que ocupa desde el folio 109 al 122 tiene casi todos los marcos delimitados con polvo de oro (figs. 8, 9 y 10). De sus miniaturas se ha encargado el Maestro español, excepto las de los bifolios 115-116 y 113-118, realizadas por el Maestro de la Pasión (Avril *et alii* 1982: 135-136). Significativamente, los marcos de estas últimas iluminaciones están sin terminar.

epígrafes, para las iniciales (fig. 4) y para las miniaturas. Esto supone una distribución previa del códice, una *ordinatio* que afecta tanto a la segmentación del texto en capítulos como a su ornamentación.

CAPÍTULOS, EPÍGRAFES Y MINIATURAS

Como sabemos también por otros testimonios, los iluminadores medievales no solían interpretar directamente el texto literario para crear sus imágenes, sino que seguían unas pautas previamente fijadas en el taller (Alexander 1992: 52 y ss.), en donde, por lo general, el máximo responsable establecía su ubicación, los espacios susceptibles de ser iluminados y su contenido, aspectos dialécticamente relacionados. Esto último se resolvía mediante unas breves indicaciones en las que se detallaban las pautas que debían seguir los miniaturistas, *marginalia* que en el *Zifar* se situaron en la parte inferior de los folios (fig. 5). Como es habitual, dichas instrucciones deberían desaparecer después de su encuadernación, si bien en nuestro caso se conservan algunas, referidas casi todas al episodio de las Islas Dotadas, en un cuadernillo que ha mantenido mejor sus márgenes inferiores. Gracias a la pericia de José Manuel Lucía (1996: 99; 2003) conocemos estos textos, imprescindibles para establecer su programa iconográfico, mediante el que quedan fijados los personajes que deben figurar, algunas de sus circunstancias y a veces el espacio en donde se sitúa la acción: [f. 40v] *ay ala dueña el njño dios*; [f. 170r] *Roboan*; [f. 171v] *en medio vna ¿pradera? Roboan el y(n)fant(e) q(ue)le rresçibe(n) dos donzellas con ¿palafrenes?*; [f. 173v] *el jnfant(e) Roboa(n) ya e(n)perador a cauhallo e vna dueña diablesa con cuernos q(ue)le apa[rse] y l[e] adu[...]o*; [f. 175v] *el enperador y la enperatriz*; [f. 176v] *el enperador a cauhallo con su alano e un azor en la mano e la diablesa* (fig. 5).

Aparte de sus funciones ornamentales, de constituirse en signos externos de lujo y de contribuir a la fijación memorística de la obra, las doscientas cuarenta y tres miniaturas están concebidas como complemento, como recreación imaginativa del texto novelesco, del que ilustran algunos de sus momentos significativos, como se deduce de las indicaciones anteriores. Se han repartido con cierta regularidad, de modo que existe una estrecha correlación entre sus ciento noventa y dos folios y sus doscientos trece capítulos (Lucía 1996: 114), como puede observarse en la tabla siguiente:

Folios	Miniaturas	Capítulos
1-32v	40	36
33r-62v	45	46
63r-96v	41	40
97r-128v	43	36
129r-160v	41	36
161r-192r	33	30
Total = 192	Total = 243	Total = 223

Aplicando idéntico procedimiento a los grandes bloques temáticos en los que tradicionalmente se ha dividido la obra, «Hechos de Zifar», «Castigos del rey de Mentón» y «Aventuras de Roboán», se advierte un reparto similar al anterior:

	Folios	Miniaturas	Capítulos
Prólogo	1r-3v (3) (1,56%)	1 (0,41%)	0
Hechos de Zifar	4r-96v (93) (48,44%)	125 (51,45%)	121 (54,26%)
Castigos de Mentón	97r-140v (44) (22,92%)	60 (24,69%)	52 (23,32%)
Aventuras de Roboán	141r-192r (52) (27,08%)	57 (23,46%)	50 (22,42%)
Total	192 (100%)	243 (100%)	223 (100%)

En el conjunto, disminuyen las miniaturas que ilustran las aventuras de Roboán, en consonancia también con la reducción de los capítulos. Coincide también con el final de la obra, en donde abundan más las ornamentaciones sin terminar, sin que por mi parte me atreva a relacionarlo con su temática más cortesana, porque otros datos apuntan en sentido contrario.

Como tendencia general, cada capítulo suele tener su correspondiente ilustración, lo que resulta lógico si tenemos en cuenta que se constituyen como unidades de acción. Por otro lado, en bastantes casos los enunciados de los capítulos se corresponden con los referentes novelescos elegidos para ilustrarlos, coincidencia que puede explicarse por un doble motivo: a) en un mismo taller se han distribuido los espacios de los capítulos y los de las miniaturas; b) tanto las rúbricas como las indicaciones de los miniaturistas emplean un mismo procedimiento: sintetizan un complejo proceso literario. Incluso, significativamente, algunas miniaturas no reflejan con exactitud el contenido del texto, pero sí el de los epígrafes.

En el f. 19r se representa a dos columnas una escena en la que unos caballeros, capitaneados por Zifar, observan desde las murallas de Galapia al ejército enemigo, que ha sitiado la ciudad y está aposentado en sus tiendas (fig. 6). El protagonista había recomendado atacar a los adversarios, para lo que asume el mando y realiza los preparativos necesarios para obtener la victoria. Una de sus estrategias se representa en la imagen, acorde con una acción de la novela: «E díxoles el cavallero Cifar: “vayamos a andar por aquellos andamios del muro e veremos cómo están asentados”. E subieron a los andamios e pararon mientes de cómo estaban asentados» (f. 19va; p. 17b).¹²

En la obra literaria, como en la artística, la mirada desde arriba refleja la personalidad previsorra del protagonista, caballero de «buen seso» y buen estratega. Desde el adarve puede observar la situación espacial de la ciudad sitiada y de los

12. Todas mis citas remiten al original. Simplifico las grafías sin valor fonológico (v. gr. Çifar = Cifar; rribera = ribera), y regularizo el uso de «y, j, i» y «u, v» de acuerdo con sus valores vocálicos o consonánticos. Adecuo la puntuación, acentuación y el uso de mayúsculas a las normas actuales. El signo tironiano lo transcribo como «e». Remito al folio del códice y a la página de la edición de Olsen (1984), que transcribe el manuscrito.

enemigos, conocimiento tácticamente imprescindible para encontrar una salida y atacar a los adversarios al día siguiente, como se propone realizar. Desde esta óptica resulta necesaria la visión desde lo más alto, del mismo modo que en el texto literario se añade una información sobre el campamento, el real, tan importante como la anterior, en la que se da cuenta del número y condición de los contrincantes. Ahora bien, en la imagen, sorprendentemente, Zifar ve algunas cosas que no figuran en la obra, pues puede contemplar cómo el enemigo está descuidado en sus tiendas jugando al ajedrez, centro principal de la miniatura; la sensación de tranquilidad en el real del adversario queda subrayada por la indumentaria no guerrera de la mayoría de los hombres —algunos miran la partida— y por la presencia de varios caballos sin arreos, uno de los cuales come apaciblemente. ¿Se ha inventado el miniaturista el contenido de esta parte de la escena? La respuesta es negativa, e incluso podríamos esbozar el proceso. Es muy probable que las indicaciones dadas al miniaturista fueran muy similares al epígrafe: «De cómo el cavallero Cifar e los de la hueste estavan mirando sobre los muros de la villa de cómo estarían sentados en su solas» (f. 19ra; p. 17a). La última frase, la del «solaz», no aparece en el texto, por lo que podemos atribuírsela al rubricador, y sospechar que las indicaciones dadas al miniaturista eran similares. El paso del solaz al juego de ajedrez resulta sencillo, porque éste desde muy pronto se convirtió en distracción predilecta de la aristocracia europea (Pastoureau 1990: 168). Alfonso X lo estimó como juego noble y de maestría en el que primaba el entendimiento sobre el azar, sin que olvidemos que era concebido bajo el prisma de la estrategia militar.¹³ Incluso se aconsejaba su aprendizaje por motivos utilitarios, como medio para adiestrarse en la guerra, de acuerdo con las palabras del rey de Mentón a sus hijos: «otrosí devedes ser bien acostumbrados en lançar e en bofordar, e en caçar, e en jugar tablas e axedrez, e en correr e luchar, ca non sabedes dó lo avredes menester de vos ayudar de vuestros pies e de vuestras manos» (f. 108va; p. 84a).

Como resultado final, se recrea una escena que amplía los referentes textuales, al tiempo que contrapone la vigilancia del protagonista con la despreocupación de los adversarios, lo que propicia el ataque posterior. La interpretación resulta novedosa y es ajena a la ficción narrativa, pero resalta la recepción de la obra en clave caballeresca y cortesana (Fournès 2002).

Estas amplificaciones suelen estar impregnadas de una ideología y sensibilidad ajenas al texto originario, de acuerdo con unas transposiciones, retomando la terminología de Raynaud (1990: 206-207), como también sucede en un episodio clave para el desarrollo de la obra (ff. 34r-35r; pp. 27-28). Zifar ha perdido a sus dos hijos y unos «malos marineros» se marchan con Grima, su mujer, situación ante la que solicita la ayuda divina con su profunda tristeza, recordando los ejemplos de la hagiografía de san Eustaquio. Inmediatamente después, una voz del cielo le

13. Para Fournès, el centro de las miradas resulta «l'echiquier qui peut être considérée comme une représentation de la société politique où le rôle de chacun se différencie dans la commune protection du roi. Jeu emblématique, il signale un mode de vie aristocratique. Fort en vogue dans tous les secteurs nobiliaires au xv^e siècle, le jeu d'échecs es signe de reconnaissance, lien social et, dans le cas de la miniature, moyen d'identification entre les personnages représentés et le lecteur-spectateur» (2002: 263).

comunica que, a partir de este momento, sus desgracias cesarán, cambiando su sino. Al final, ya consolado, Zifar «cavalgó en su cavallo e fuese por una senda que iva ribera de la mar» (f. 35ra, p. 28a). En definitiva, el segmento refleja un cambio inesperado de fortuna, la tradicional «peripecia» aristotélica. De la compleja situación y proceso, el iluminador elige sólo una acción, representativa de la situación anímica del personaje y de su desplazamiento. Zifar cabalga y se aleja del puerto en el que están fondeadas tres naves (fig. 7). Pero, sobre todo, se representa un personaje con un rostro melancólico y sin duda pensativo, como queda de manifiesto en su forzada gestualidad: lleva ladeada ligeramente la cabeza y apoya su mano sobre la mejilla, posición inverosímil para alguien que va a caballo. Sin embargo, la tradición iconográfica de ambos movimientos (inclinación y apoyo) tiene un sentido inconfundible (Garnier 1982: 181): está expresando su dolor, en este caso moral, su desgarro. El miniaturista no refleja con exactitud el complejo contenido del texto, e incluso me atrevería a decir que se aparta de él para intensificar el dolor. Si en la ficción Zifar «cavalgó en su cavallo e fuese por una senda que iva ribera de la mar», en la miniatura le da la espalda al puerto marítimo, indicándonos de este modo su alejamiento del lugar por donde los falsos marineros se han llevado a Grima. El iluminador ha destacado así el estado emotivo del personaje, rasgo que ya existía en el fragmento pero que no era el dominante. No sólo emplea un lenguaje distinto, sino que manifiesta otra sensibilidad ante las expresiones de melancolía y dolor. Todo ello también debe atribuirse a las características del propio miniaturista y a un contexto histórico, el de la segunda mitad del siglo xv, más propicio para la recreación de estas situaciones tanto en la literatura como en el arte (ficción sentimental, poesía cancioneril, imágenes de Cristo o de la Virgen, etc.).¹⁴ En definitiva, el artista ha recreado el texto literario, simplificando su complejidad y acentuando un rasgo atenuado en la obra literaria. No obstante, esta interpretación tuvo que responder a unas instrucciones, *marginalia*, que han desaparecido, pero que debían ser muy similares a las del epígrafe: «De commo el cavallero se partió de la ribera de la mar e se fue muy triste e muy desconsolado» (f. 34rb; p. 27).

DISTRIBUCIÓN Y RECEPCIÓN

El programa iconográfico condiciona cuatro aspectos importantísimos de las ilustraciones: su contenido, su ubicación, su número y su tamaño. En una primera

14. Por ejemplo, tras el encuentro entre Grima y sus hijos, la madre cae desmayada, imagen representada en una escena de planto, con un grupo de mujeres que extreman sus gestos de dolor, inexistentes en el texto literario (fig. 29). De acuerdo con Duby, en la progresiva valoración del dolor físico en la cultura europea pueden señalarse dos hitos: «en el umbral, durante el primer cuarto del siglo xiii, Francisco de Asís, que recibe los estigmas; en la época dorada de la expansión de la nueva devoción, durante el primer cuarto del siglo xv, la brusca difusión de dos imágenes ofrecidas a la contemplación de los fieles, la imagen del Ecce Homo y la imagen de la Pietà. A partir de entonces el dolor se encontraba deliberadamente situado en primera fila» (1990: 181). Los cambios tuvieron que influir en la representación del dolor moral, en una época (siglo xv) dominada por su «excitabilidad» emocional y con acusadas tendencias hacia la melancolía, en especial entre las clases sociales superiores (Huizinga 1967: 21-22 y 51-55).

aproximación material, que también tiene una incidencia económica, la importancia jerárquica de las miniaturas depende de su tamaño, del espacio en el papel, delimitado previamente junto a su contenido. En este sentido, no resulta sorprendente que las dedicadas a temas bélicos y caballerescos ocupen casi siempre las dos columnas. Sus considerables dimensiones vienen favorecidas por la complejidad de la representación de los numerosos grupos de combatientes, pero varias escenas corresponden a combates individuales, por lo que también deben interpretarse como indicios que resaltan la importancia concedida a sus contenidos guerreros, en una época de frecuentes enfrentamientos bélicos.

Por otro lado, pese a la tendencia general a distribuir una miniatura por capítulo, hay numerosas excepciones. Así, doce segmentos carecen de ilustración, a veces por su contenido informativo más anodino, por su reiteración, por su carácter menos narrativo, por su brevedad, porque la ilustración del capítulo contiguo invade parte de su espacio o por razones que no llego a alcanzar, como sucede con la muerte de la hija del rey de Mentón, importante desde una perspectiva ideológica y narrativa (ff. 92v-93r, pp. 71-72). Por el contrario, y son mucho más abundantes, en otras ocasiones un capítulo contiene dos e incluso excepcionalmente tres iluminaciones, lo que indirectamente señala cuáles fueron los núcleos que suscitaron un mayor interés. Los cuentos insertados casi siempre se ilustran con dos miniaturas en las que se indican dos hitos de su proceso narrativo. En otros casos son las batallas las que requieren más de una imagen en el mismo capítulo. Algo muy similar sucede con los movimientos de los personajes, e incluso con las enseñanzas de Zifar, ya rey de Mentón, a sus hijos, miniaturas de carácter más estático y repetitivo. En líneas generales, las preferencias temáticas de las ilustraciones coinciden con las señaladas, como puede percibirse en el siguiente cuadro:¹⁵

Contenido	Número	porcentaje
Conversación	84	(34,56%)
Enseñanza	49	(20,16%)
Caballerías	36	(14,81%)
Desplazamientos	23	(9,46%)
Ejemplos	22	(9,05%)
Religión	15	(6,17%)
Incidentes narrativos	11	(4,52%)
Imágenes estáticas y extranarrativas	3	(1,23%)
Total	243	

15. En una clasificación temática como la realizada algunas miniaturas podrían ser incluidas en dos o más apartados (un ejemplo puede recrear una conversación), por lo que ésta sólo tiene un valor orientativo. Para evitar duplicidades, en todos los casos las he calificado por un único rasgo, el más pertinente de la imagen, aunque en el apartado de los incidentes narrativos he dejado sólo aquellos que tenían un contenido más específico y menos interpretativo.

Al ser su distribución bastante uniforme, los resultados destacan características implícitas en el texto literario, pero también resaltan ciertas prioridades en la selección y omisión de sus temas. En este último sentido, la interpretación visual de la obra apenas insiste en su faceta religiosa, salvo en la presencia continuada de las diablasas en el episodio del Caballero Atrevido y en el de las Islas Dotadas (figs. 5, 16, 17 y 19). A su vez, los desplazamientos resultan lógicos en una ficción en la que la familia ha quedado disgregada y tanto Zifar como Roboán han partido de sus tierras; del mismo modo, no puede faltar la actividad bélica en la vida de los principales protagonistas, ambos caballeros. Mayor importancia adquiere la enseñanza, en especial los «Castigos del rey de Mentón», recreados en consonancia con el texto literario original como un auténtico regimiento de príncipes (Gerli 1999: 94; Lucía 2003), y destacados a través de las ilustraciones mediante diversos procedimientos: a) se reitera una misma escena, con Zifar, rey de Mentón, sentado en un trono y enseñando a sus dos hijos, tratada por los miniaturistas con la repetición de unos mismos esquemas pero con intencionadas variaciones (figs. 8, 9 y 10); b) el tamaño de cinco miniaturas excede al de la columna sobre la que están centradas (10'20%); c) veinticinco ilustraciones están ubicadas en el intercolumnio (fig. 8), ocupando el centro visual de la página (51'02%).¹⁶ No insistiré más en esta clave, por otro lado evidente, si bien los resultados estadísticos no se alejan demasiado de los que podemos obtener de su contenido novelesco, del mismo modo que sucede con los ejemplos, los cuales no siempre aparecen ilustrados. La enseñanza ocupa el 20'16% de las miniaturas, cuando los llamados «Castigos del rey de Mentón» alcanzan el 22'92% de la obra. Más relevante resulta, a mi juicio, el carácter conversacional de buena parte de las miniaturas (34'56%), teniendo en cuenta que en esta cifra no están incluidas las referidas a la enseñanza en tanto que ésta se establece como un diálogo (en realidad monólogo) de un padre que adiestra a unos hijos silenciosos, por lo que, si sumáramos ambos núcleos temáticos, supondrían el 54'72%. Técnicamente, debía resultar menos arriesgado y menos comprometido este tipo de representaciones por el carácter genérico de la escena (figs. 14 y 18), ya fueran diálogos, consejos, peticiones, embajadas, etc., con la posibilidad de emplazarlas en cualquier parte del capítulo sin graves problemas de descolocación. Pero no deja de ser menos cierto que los iluminadores han destacado una tendencia constante de la ficción, notoria incluso en los combates. Ahora bien, el carácter razonador de los personajes en la obra, expresado por lo general a través del diálogo, debe interpretarse en las imágenes de acuerdo con unas claves diferentes, cortesanas y palaciegas. En ochenta y nueve miniaturas (34'98%) se escenifica una conversación entablada entre un personaje sentado en un trono, preferentemente un rey, con otro u otros situados en un plano inferior (fig. 20), aspecto que concuerda con otras cifras. De las doscientas cuarenta y tres miniaturas, sólo setenta y siete se sitúan en un espacio exterior (31'68%), ciento cuarenta y seis en

16. Los dos primeros bloques corresponden a las lecciones iniciales de Zifar y todas las imágenes tienen sus recuadros ornamentales acabados; por el contrario, las últimas diecinueve (36'73%), a partir del f. 123v, se ajustan a una de las columnas y su marco sólo está apuntado, posible indicio de que corresponden a cuadernillos diferentes, en los que también se ha variado su disposición.

interiores (60'08 %) y veinte en unos lugares que combinan los dos anteriores (8'24%). En definitiva, los artistas han localizado la mayoría de las acciones en diferentes ámbitos palaciegos y cortesanos. En consonancia con los datos anteriores, más de la mitad de las miniaturas, ciento treinta, el 53'50 %, representan a reyes, reinas o emperadores, distinguidos siempre con sus correspondientes atributos. Todos los datos esgrimidos apuntan a un contexto de recepción acorde con el destinatario y muy posible mecenas de la obra, Enrique IV, óptica desde la que el grupo de Juan de Carrión ha interpretado el *Libro del cavallero Zifar*.

PROGRAMA ICONOGRÁFICO, DISCONTINUIDADES Y TIPOLOGÍA DE LAS IMÁGENES

Las miniaturas suponen una transposición de códigos, en un principio lingüísticos y posteriormente icónicos, realizado, al menos, en dos etapas. En la primera, la complejidad del texto literario queda reducida a una apretada síntesis verbal, sin que en un principio sea necesario ningún cambio de lenguaje; en una fase posterior, el iluminador recrea artísticamente dichas instrucciones. Esta circunstancia favorece algunas de las características de las ilustraciones, diseñadas, a veces, como si fueran autónomas e independientes. En el taller de Juan de Carrión no parece haberse establecido un programa iconográfico que tratara de reflejar de forma coherente el desarrollo narrativo del libro en su conjunto. Si nuestra lectura dependiera sólo de las imágenes, careceríamos de una visión global; del mismo modo, en ciertas ocasiones, su disposición y sucesión contradice la lógica narrativa, como ocurre en las primeras, en las que no aparecen los principales personajes de la ficción. La miniatura inicial recrea la petición del traslado del cuerpo del cardenal Gonzalo Pérez al papa Bonifacio VIII (fig. 1),¹⁷ mientras que las tres siguientes (figs. 11, 12 y 13) remiten al *exemplum* del medio amigo (ff. 6r y 6v). Sólo la quinta está protagonizada por Zifar y Grima (fig. 14, f. 7v), cuya conversación propicia la inserción del cuento. Desde una perspectiva narrativa, el orden adecuado hubiera sido el inverso: primero debería haberse reflejado el diálogo de los personajes y, posteriormente, haberse insertado el ejemplo. El resultado final altera la jerarquía de los participantes —los del cuento y los del relato principal tienen idénticas dimensiones— y la sucesión lógica de los actos reflejados. En este mismo sentido, también resulta significativa la última imagen de la obra (fig. 15), en la que se representa al conde Amigo cabalgando en dirección a la infanta Seringa (f. 190). El texto destaca la importancia de la embajada porque Roboán pretende cumplir su anterior promesa de matrimonio, pero hubiera sido preferible otra escena final, por ejemplo la del casamiento de los personajes o la de la reunión de la familia en el monasterio, etc. En su resolución gráfica actual el libro termina con la referencia a un mensaje del que desconocemos visualmente su resultado.

Por otra parte, los miniaturistas no caracterizan a los personajes con unos rasgos persistentes e inconfundibles, ni por su físico, ni por su vestimenta, ni por el espacio

17. Tradicionalmente ha sido conocido como García Gudiel, pero en la realidad histórica se llamó Gonzalo Pérez —Pétrez— (Gonzálvez 1997: 299 y ss.). Véase la comunicación de José Luis Pérez López en este mismo congreso.

que ocupan. Pueden diferenciarse por sus acompañantes (Grima y sus hijos pequeños, figs. 21, 23 y 24), por el contexto narrativo en el que se insertan y también por algunos atributos externos relacionados con la función que desempeñan, por ejemplo la tiara papal (fig. 1), la corona de los reyes, la triple corona de los emperadores, los cuernos de las diablasas, pero sus facciones suelen modificarse de forma reiterada. Por citar un ejemplo extremo, en el episodio de las Islas Dotadas Roboán aparece representado en imágenes consecutivas como adulto de mediana edad, con una escasa barba oscura (figs. 16 y 17; ff. 173v y 174v), para inmediatamente después figurar como un anciano con una poblada barba y una triple corona (fig. 18; f. 175v). Ayerbe Chaux (1986: 37) señaló la anomalía de estas variaciones que para Lia Vozzo (2000: 1805-1806), en cierto modo, también reflejarían el desfase temporal entre el mundo maravilloso y el mundo real de todo el episodio. Sin embargo, no estoy convencido de tan aguda interpretación, que, por otro lado, no invalida su análisis del episodio. El mismo miniaturista, el Maestro de los Árboles Redondos, representa a Roboán como joven imberbe una vez sale de las Islas Dotadas, en compañía del emperador de Triguida (fig. 19; f. 180r) y como joven de edad madura, con una barba oscura, casi inmediatamente después (fig. 20, f. 182r). Algo muy similar sucede en las miniaturas de los «Castigos del rey de Mentón», pues en imágenes consecutivas puede modificarse la edad representada por Zifar (figs. 8, 9 y 10). En definitiva, en mi opinión, no se ha pretendido resaltar ninguna evolución temporal, sino que cada miniatura se ha resuelto de forma independiente, en función del contexto, de los acompañantes y de las instrucciones de los *marginalia*, sin que los artistas hayan intentado dar a las ilustraciones una continuidad icónica que reflejara la ficción.

Los miniaturistas han recreado con autonomía e independencia numerosos detalles del texto, del mismo modo que en la mayoría de las ocasiones sitúan las acciones con bastante libertad, de acuerdo con soluciones artísticas reiteradas; su localización en espacios diferentes a los referidos en la ficción no tiene por qué implicar una interpretación intencionada del episodio que ilustran.¹⁸ Los lugares, bien sean genéricos o específicos, cambian de una imagen a otra,¹⁹ del mismo modo que las facciones, las vestimentas de los personajes o los colores de éstas (figs. 8, 9 y 10); estas variaciones intencionadas implican una mayor libertad expresiva y la búsqueda de diferentes soluciones estéticas, si bien el caso de su indumentaria reviste cierta importancia sociológica. Entre la creación del texto literario y la iluminación se ha producido una transformación fundamental: desde mediados del siglo xiv ha surgido la moda (García de Cortázar 1994: 42), constituida en signo

18. Ayerbe-Chaux (1986: 37) destacó la importancia de los muros en varias miniaturas del episodio de las Islas Dotadas, «como si indicaran que toda suerte de amor, sea meramente carnal sea *fine amor*, encierra y limita al caballero». Sin embargo, a mi juicio, estos espacios difícilmente pueden interpretarse en clave de encierro pasional interior, pues son idénticos a los de otras miniaturas del mismo artista, el Maestro de los Árboles Redondos, quien suele solucionar estos lugares de forma muy similar (véanse los ff. 61v, 67r, 67v, 70r, 71v, etc.).

19. De acuerdo con Weitzmann (1970: 121), «hay rasgos adicionales, sean paisajes, conjuntos arquitectónicos o figuras humanas, que se solían emplear para enriquecer una composición sin interferir con su iconografía; pero, a veces, tal adición contradecía el significado del texto».

adicional importante que permitía codificar y diferenciar las ya bien establecidas jerarquías sociales en función de las vestimentas, colores, calidades, tipos, etc., en relación con los diferentes estados anímicos y situaciones de sus portadores. Bajo el prisma de un necesario enfoque historicista y arqueológico, Carmen Bernis (1996) ha estudiado las miniaturas del códice, destacando la variedad de las prendas masculinas representadas, frente a las más restringidas femeninas. Ahora bien, dejando aparte la coexistencia de algunos usos anacrónicos y fantásticos, la posibilidad de fechar el códice a partir de la moda supone algo más que una mera recreación de la realidad coetánea. El despliegue de trajes, tocados, calzados, de nuevo, debe interpretarse en clave cortesana y especular: son signos externos que prestigian a quienes los llevan en las imágenes, reflejo de lo que sucede en la realidad entre la más alta nobleza y la realeza, para la que iba destinado el códice.

BLOQUES TEMÁTICOS Y TIPOLOGÍA DE LAS IMÁGENES

Los continuos cambios dificultan la lectura en serie de las miniaturas e, incluso, su interpretación, que a veces sólo puede realizarse adecuadamente en función del texto literario que ilustran, en especial cuando se recrean escenas muy genéricas. Por los sistemas utilizados, el programa iconográfico funciona a veces como suma de miniaturas, sin que se perciba una estructura de conjunto bien establecida. Sin embargo, esto no implica la existencia de subconjuntos temáticos coherentes, agrupados en capítulos sucesivos, realizados por las mismas manos y, posiblemente, distribuidos en los mismos cuadernillos. La continuidad de los participantes, de la acción y de algunas referencias espaciales —con independencia de que siempre existan las variaciones indicadas— favorece que las miniaturas establezcan significativas relaciones entre sí, formando series que alcanzan cierta autonomía y sentido.

Por analizar brevemente un solo ejemplo, el iluminador principal se ha detenido en los problemas de la entrada de Zifar y su familia en la ciudad de Galapia, núcleo al que le dedica cuatro miniaturas sucesivas (ff. 13r, 13v, 14r, 14v), prueba de su importancia. La primera presenta a Zifar caminando a pie por haber perdido su palafrén, mientras que su mujer va montada a caballo y lleva consigo a sus dos hijos pequeños (fig. 21). El iluminador destaca las dificultades materiales de un desplazamiento que afecta a toda la familia y la anomalía de un caballero que va sin montura, condición paradójica para hombre de su oficio. Viste una indumentaria no guerrera y lleva la espada sobre su hombro, nueva circunstancia anormal, agravada por la situación: se encuentra ante una ciudad con las puertas cerradas, con un velador que trata de impedir su entrada y ante la amenazante aparición de un guerrero que centra la atención de todos, cuyo tamaño parece ser proporcional al peligro representado, destacado también por su arnés y actitud.

El trasvase de códigos no permite reflejar algunas de las posibles relaciones intertextuales establecidas en la ficción. Zifar marcha voluntariamente a pie porque, con antelación, ha renunciado a montar a caballo tras conversar con Grima, quien

le había ofrecido esta posibilidad. Con su decisión demuestra su buen «seso natural», frente a una larga tradición cuentística, bien difundida en la época, en la que los personajes discutían sobre el modo de utilizar la cabalgadura. Así, don Juan Manuel recogía en el *Conde Lucanor* (II) el cuento protagonizado por un padre y un hijo que debatirán y escucharán las más variadas opiniones por las diferentes formas de ir al mercado con su asno, ambos a pie, los dos montados, etc., relato de procedencia esópica, ampliamente extendido («La .xxij. del padre & hijo que yuan a vender el asno», *Esopete*, 1488: 153).

A diferencia de la tradición, Zifar elige la opción más razonable desde su perspectiva de varón, de padre y de marido, aunque no sea digna, del mismo modo que la llegada de un contrincante le compromete en su calidad de esposo y de caballero, pues el recién venido pretende no sólo impedirles la entrada, sino apoderarse de su mujer para hacer con ella «su voluntad». Difícilmente podrían trasvasarse todas estas asociaciones a las imágenes, pero el miniaturista utiliza muy bien otros resortes que le permite su código. Mediante hábiles contrastes, por ejemplo relativos a la cabalgadura y al armamento, intensifica el dramatismo de la situación inicial, incrementada por una interpretación ajena a la novela: en la ficción, el velador entrega una lanza a Zifar para que pueda combatir con el enemigo; en la miniatura, amenaza e impide la entrada con notoria agresividad, blandiendo una lanza que parece arrojar sobre la familia.

El iluminador empleará sagazmente los principales ingredientes icónicos en las siguientes miniaturas (figs. 22, 23 y 24), formando así un grupo coherente, en el que se resaltan las modificaciones del proceso narrativo: la montura que falta al inicio se convierte en un caballo adicional; el guerrero amenazante yace muerto en el suelo; Zifar regresa con la lanza sin romper con la que ha vencido al contrincante (fig. 23); la actitud de rechazo se convertirá en doble acogida, perceptible en los gestos primero del velador y posteriormente del caballero enviado por la señora de Galapia (fig. 24). Partiendo del texto literario, pasando por las indicaciones marginales, las imágenes han recreado un mundo que goza de cierta autonomía, que reduce algunos sentidos de la obra, pero que también realza otros de forma más acusada e incluso refuerza y potencia algunas de sus posibilidades.

Sea como ilustraciones aisladas o como núcleos continuados, los iluminadores recrean unas imágenes que podríamos calificar como narrativas, constituidas por «un ensemble d'éléments et de relations qui présentent un fait et racontent une histoire. Elle se lit comme le compte rendu d'un fait, comme un récit» (Garnier 1982: 40).²⁰ Remiten a acciones, más o menos dinámicas, según las diversas

20. Para Fournés (2002), el códice parisino presenta una treintena de miniaturas temáticas, lo que le lleva a analizarlas sin tener en cuenta el contexto del que dependen. Ahora bien, Garnier (1982: 40) señaló la dificultad de separar en la práctica las imágenes temáticas de las narrativas. «Lorsque l'imagier interprète l'événement au lieu de le présenter en tant que fait, il utilise simultanément les deux formes d'expression. Il faut établir avec quelque certitude le genre de l'image avant de lire correctement, dans le détail, son contenu. Cette identification, difficile lorsque'on se trouve devant une représentation isolée, es plus aisée lorsqu'il s'agit d'une série, et lorsque les illustrations sont éclairées par un contexte». Esta última situación es la de nuestra obra, por lo que debe descartarse la interpretación temática.

situaciones tomadas como referencia, modelo del que los artistas sólo se apartan en tres ocasiones. En una miniatura excepcional se ilustra un aspecto tangencial al relato, representando a san Jerónimo (fig. 25, f. 90r), mientras que en otros dos casos se recrean unas imágenes estáticas, frente a todas las demás, de Zifar (fig. 26, f. 11v) y del emperador de Triguida (f. 166r), sentados e inactivos. Significativamente, corresponden a los inicios de los capítulos que contienen dos digresiones geográficas.

Por lo general, las iluminaciones remiten a una única acción del texto más o menos compleja, casi siempre detenida en un momento de su realización, expresado a través de unos gestos muy reiterativos. Pero también, en ocasiones más excepcionales, una misma miniatura acoge varios momentos de un mismo proceso, por lo que nos encontramos ante secuencias múltiples expresadas simultáneamente en una única miniatura, lo que sería imposible reflejar mediante los signos lingüísticos, sucesivos por su temporalidad.²¹ Por ejemplo, el ermitaño le cuenta al ribaldo la bien conocida fábula del perrillo y el asno, desarrollada en tres fases. En una primera, el señor juega apaciblemente con su perrillo, siendo visto por el asno, que trata de imitarle. En un segundo momento, el asno, escapado de la cuadra, pone sus patas en la cabeza del señor y le hiere. Por último, los criados, llamados por su amo, castigan al animal. En la imagen se incluyen a la vez las tres acciones: las caricias del perro, el intento del asno y los golpes de los criados (fig. 27, f. 62v), si bien el miniaturista no se ha inventado este modelo, que contaba ya con una arraigada tradición en las ilustraciones de Esopo (fig. 28).²²

TRADICIÓN ICONOGRÁFICA E INTERPRETACIÓN LITERARIA

Frente a otros encargos, Juan de Carrión y su grupo se enfrentaban a un problema nuevo, pues debían ilustrar una obra profana para la que apenas contaban con una iconografía anterior, como sucede en los libros religiosos; además, a diferencia del *Libro de la Montería*, o de las *Historias romanas*, por el número de sus

21. Lo expresa muy bien Pedro Núñez de Osma en el prólogo a su traducción de los *Macabeos*: «como quiera que muchas cosas pueden acaesçer e ser fechas en un tiempo, pero non se pueden escribir nin dezir juntamente en un tiempo, assí como si dos reis muriessen en un tiempo, el uno por yervas que le oviessen dado, el otro oviessen matado sus criados, pues si alguno quisiesse escrevir o dezir la muerte e la manera como avían muerto estos dos reis, non lo podría escribir juntamente en un momento de tiempo, mas es neçessario que sucessivamente lo aya de escrevir o dezir en diversos tiempos» (Avenzoa 1995-1997 [2003]: 23-24; omito las cursivas).

22. Para Keller y Kinkade (1984: 96), «plot and conflict stand out in the woodcut, which may depict a single action but is more likely a double event». La primera edición del *Isopete* en España es la de Zaragoza, Pablo de Hurus y Juan Plank, 1482, ilustrada con ciento veinticinco xilografías coloreadas a mano que pasaron a ediciones posteriores. Tanto el texto como los grabados dependen, en última instancia, de la edición bilingüe alemán-latín publicada por Steinhöwel en Ulm, que desde h. 1476 hasta 1482 tuvo cinco reimpressiones (Navarro 1990). Por las fechas, parece difícil, aunque no imposible, una relación directa entre el grabado del *Isopete* y la iluminación del *Zifar*. Resulta más fácil suponer que ambos se remontan a arquetipos anteriores. También numerosas fábulas esópicas se representaron en las sillerías de coro, aunque la mayoría se ejecutaron a finales del reinado de Enrique IV y en tiempos de los Reyes Católicos (Mateo 1979: 27; véase las puntualizaciones de Fradejas 1979 y 1982).

iluminaciones requería una continuada innovación, a la que no estaban tan acostumbrados. Como ha señalado Yarza (1986: 193), el artista solía sentirse más cómodo con las imágenes que con los textos y prefería servirse de las primeras si las tenía a su disposición. En lo que sigue, trataré de ejemplificar brevemente tres modalidades: la posible vinculación de una imagen a un contexto artístico cercano, la adaptación de una herencia iconográfica y el uso inconsecuente de una tradición anterior.

Como he señalado, la única imagen cuyo referente remite a una autoridad del texto corresponde a un ejemplo atribuido a san Jerónimo (fig. 25), representado de acuerdo con unas pautas bien establecidas: la del santo en su celda, escribiendo en su pupitre y con un león que ha perdido toda su ferocidad (Réau 1997: t. 2, vol. 4, 146-147). Esta iconografía estuvo muy arraigada durante la Edad Media, por lo que no trataré de buscarle ningún antecedente directo, aunque sí me interesa recordar que en el convento Jerónimo de La Mejorada (Valladolid) hacia 1463 se realizó un retablo dedicado íntegramente a san Jerónimo, cuya imagen en su celda ocupa la parte central, mientras que el resto contiene las más importantes de su ciclo. No creo que exista ninguna relación directa entre el retablo y la miniatura, pero saco a colación el primero porque los críticos lo han atribuido a Jorge el Inglés (Mateos, López-Yarto & Prados 1999: 85), el mismo artista del que se ha llegado a suponer que Juan de Carrión fue discípulo (Bosch 1993: 369-371).

En otras ocasiones, el miniaturista acomodó una tradición previa a un nuevo contexto, como sucede con la imagen inicial (fig. 1). Su ubicación al comienzo de la columna, antes del prólogo, y su tamaño relativamente reducido, equivalente a once líneas, parece remitir a una inicial historiada, como la de las *Historias de Roma*, pero no es el caso porque inmediatamente después figura una *E* dorada de tres líneas, diferente de las posteriores. Según la descripción de Planas, se representa a «Bonifacio VIII rodeado de cardenales, atendiendo a las súplicas del arcediano de Madrid, en la iglesia de Toledo, Ferrán Martínez, quien solicita del Papa los restos de D. Gonzalo obispo de Alvaña y cardenal en la iglesia de Roma, que había sido sepultado en Roma y no en su Toledo natal, tal y como había expresado antes de fallecer» (1996: 151).

En los inicios de los manuscritos y después en los impresos no suele faltar una imagen de dedicación, según la terminología alemana, en la que el autor arrodillado se presenta ante el mecenas del texto. Éste parece haber sido su modelo artístico, con un salvedad importante pues «falta en este caso la representación material del códice» (Domínguez 1993: 355). Su posición en el manuscrito ha favorecido la acomodación de la solicitud de traslado del cuerpo del cardenal al paradigma del encargo de la obra, asociación que ya venía potenciada literalmente en el prólogo, en el que se relacionan de forma literal dos «traslados», la traducción del libro y el enterramiento del cardenal. Ahora bien, en la imagen ni el mecenas es Bonifacio ni el autor es Ferrán Martínez. Se ha empleado la tradición previa bien conocida para darle otro sentido, aunque se ha interpretando mal el confuso texto literario.²³

23. En una de las frases más enrevesadas de toda la obra, el peticionario que intercede no es Ferrán Martínez, sino el obispo de Burgos y refrendario del Papa, don Pedro [Hispano], quien por su «mesura, esfuerçose a lo demandar» (f. 2r^a; p. 2a).

En otros casos, la iconografía anterior corrobora el sentido de una imagen situada en un lugar erróneo, que además contiene ciertos desajustes respecto a la ficción literaria. Después del prólogo, las tres primeras miniaturas iluminan el cuento del medio amigo. En la primera figura el padre en solitario (fig. 11), tras haber degollado al cerdo que posteriormente descuartizará, haciendo creer a su hijo que se trata de su peor enemigo. En la segunda (fig. 12), aparece el hijo, con un saco auestas, en el que, a su juicio y en función de lo que le ha dicho su padre, lleva el cuerpo descuartizado de su peor enemigo, frente a otro hombre situado a la entrada de su casa. En la tercera, se recrea la escena final con la comida del supuesto enemigo, en la que participan el joven, su padre y el medio amigo de éste. El problema radica en el sentido de la segunda miniatura, situada junto al texto que refiere la llegada del hijo a casa del medio amigo de su padre, quien lo recibe amistosamente: «E el ombre bueno le preguntó qué era lo que quería e qué traía en el saco. E él le contó lo que conteciera a su padre e a él, e que le rogava de parte de su padre que gelo encubriese. E el ombre bueno respondió que aquello e mucho mas faríe él por amor de su padre» (f. 6r^{ab}; p. 7b). Ahora bien, de la imagen se desprende un significado opuesto: el personaje visitado ocupa el vano de la puerta con su cuerpo, mientras que con la mano derecha sujeta el brazo izquierdo del joven, a la vez que, para que no haya ninguna duda, con la izquierda agarra fuertemente el pomo de su larga espada. En definitiva, trata de impedir la entrada del joven a su casa, situación que sólo se aviene bien con una secuencia anterior.

A mi juicio, la miniatura representa la llegada a la mansión de uno de los numerosos amigos del joven, que a la hora de la verdad le dan la espalda. El *exemplum* no detalla el lugar en donde se desarrolla el diálogo entre los dos supuestos amigos. Sin embargo, a través de palabras posteriores podemos deducir que el rechazo se produce en el interior de su morada: «Respondió que cómo fizieran él e su padre la locura, que se parasen a ella e que saliese fuera de casa, que non quería verse en peligro por ellos» (6r^a; p. 7b). Por el contrario, el miniaturista ha situado la acción en el exterior de la casa, destacada en primer plano, mientras que también se divisa un paisaje y unas almenas de la ciudad. Podríamos pensar que en el programa iconográfico no figuraban las circunstancias espaciales del relato, que se las pudo inventar el iluminador. Sin embargo, no creo que sea el responsable de esta deslocalización, fruto de una tradición anterior, representada en España por los *Castigos de Sancho IV* (fig. 30, Biblioteca Nacional de Madrid, 3995)²⁴ y por el *Esopete ystoriado* (fig. 31).²⁵ En ambos casos el rechazo del amigo

24. Según Keller y Kinkade (1984: 65), la ilustración del *Zifar* «it could almost have been copied from the miniature in the *Castigos*, leading to the suspicion that both books used some earlier illustration as a model, perhaps some lost text of the *Disciplina Clericalis*». Significativamente, también en este manuscrito se representa la comida final, con modelos bien diferentes, lo que hace más plausible la existencia de un modelo común y no una dependencia directa. Para las miniaturas de los *Castigos*, véase Bizzarri 2002.

25. La coincidencia entre las imágenes, a juicio de Keller y Kinkade (1984: 101), «it is simply an example of two artists' interpretations of the same material, although there remains the possibility of some common illustration with which both may have been familiar» (1984: 101). Dado que los grabados del *Isopete* español no son originales, me parece casi imposible que un iluminador alemán hubiera

se sitúa en el exterior: el falso amigo impide la entrada en su casa con las manos abiertas y una cara nada amistosa (*Esopete*), o trata de detenerlo (*Castigos*). La iconografía no hace más que reflejar la localización literaria del cuento desde Pedro Alfonso. El miniaturista del *Zifar* ha asumido la herencia icónica, recalcando el rechazo gestualmente con ingredientes inexistentes en la tradición anterior. Sin embargo, no se ha dado cuenta de que el autor del siglo xiv había situado la acción de forma original en el interior de la mansión. Además, a la hora de fijar la ubicación, o se han confundido de imagen o de espacio, lo que propicia interpretaciones erróneas (Planas 1996: 175).

CONCLUSIONES

La compleja dialéctica establecida entre arte y literatura supone un campo tan atractivo como dificultoso, porque ambos tienen lenguajes específicos y se integran en sistemas diferentes, con sus propias peculiaridades. Entre las distintas posibilidades de estas relaciones, el caso del *Zifar* es el más habitual en la tradición española: los iluminadores han partido de un texto literario cuyos hitos más importantes han convertido en imágenes. Ahora bien, entre la creación de la obra y su ilustración ha transcurrido como mínimo siglo y medio, por lo que en su transcodificación se dejan notar las diferencias surgidas por la pertenencia del autor literario y de los artistas plásticos a dos sistemas culturales diacrónicamente distintos.

Su iluminación constituye por sí misma un indicio que nos suministra datos importantes sobre la confección y la recepción del texto. Dadas sus peculiaridades, las imágenes deben examinarse teniendo en cuenta el proceso de copia y ornamentación de la obra, a partir del cual en una primera etapa se han fijado los espacios del código; en esta fase se divide el texto en diferentes capítulos, por un lado, y se establece un programa iconográfico, en el que se determina la distribución, tamaño y contenido de sus miniaturas y las características de sus adornos. Tanto las indicaciones destinadas a los miniaturistas como los epígrafes de los capítulos funcionan de forma muy similar: expresan verbalmente su síntesis icónica y literaria. Además, las instrucciones dadas a sus responsables suelen escribirse en notas marginales, por lo que no es extraño que se produzca una estrecha relación entre el resumen de las rúbricas y el contenido de las miniaturas. A su vez, la ornamentación del código suele hacerse de acuerdo con unas pautas previamente codificadas para el comienzo de los capítulos, con sus espacios en blanco, iniciales adornadas, etc., por lo que su examen adquiere cierta importancia desde una pers-

conocido el manuscrito de los *Castigos*, a lo que hay que sumar los problemas de fechas (cf. nota 23). Por todo ello me inclino por la existencia de un modelo previo. El grupo de Juan de Carrión conocía una tradición iconográfica de los cuentos común a la recogida después en el *Isopete*, como he tratado de mostrar. En el ejemplo denominado de «Lucrecia» (Keller & Kinkade 1984: 68-70) también pueden percibirse ciertas conexiones entre sus ilustraciones. Donahue (1998) y Flores (2001) analizan sus miniaturas con criterios muy diferentes de los míos.

pectiva filológica para analizar la *ordinatio* del texto, en la que no suelen faltar errores materiales.

La interacción de arte y literatura puede considerarse, en palabras de Jakobson, como un caso de traducción intersemiótica o transmutación, un «traslado» de unos signos verbales a un sistema de signos no verbales, en nuestro caso icónicos. A la hora de hacer este trasvase, el encargado de fijar el programa iconográfico ha elegido las acciones más significativas que debían ser iluminadas, sin pretender dar una visión de conjunto. La copia va dirigida a un monarca, Enrique IV, por lo que lo seleccionado y su contenido están en consonancia con su destinatario y posible mecenas. Se destacan aspectos ya existentes en la creación literaria, como su carácter de regimiento de príncipes, de lectura didáctica ejemplar con sus respetivos cuentos, si bien se incrementa la interpretación caballeresca, pero sobre todo sus tendencias discursivas, conversacionales, eminentemente cortesanas, palaciegas, perceptibles tanto en los personajes, como en los espacios y en el despliegue de vestimentas, calzados y tocados. Por otro lado, se han acentuado la emotividad de las escenas y el dolor de los personajes, producto de unos nuevos tiempos, sensibilidades e ideologías. Los artistas no se han inventado totalmente sus contenidos, pero, salvo algunos errores, han potenciado unos rasgos ya existentes, que por su engrandecimiento y su naturaleza selectiva resultan más perceptibles. Desde esta perspectiva general, la iluminación implica una recepción muy específica, y en consecuencia resulta un instrumento eficaz de análisis. Del mismo modo, las características materiales de la copia permiten incluirla entre los manuscritos cortesanos, en consonancia con su contenido y su destinatario.

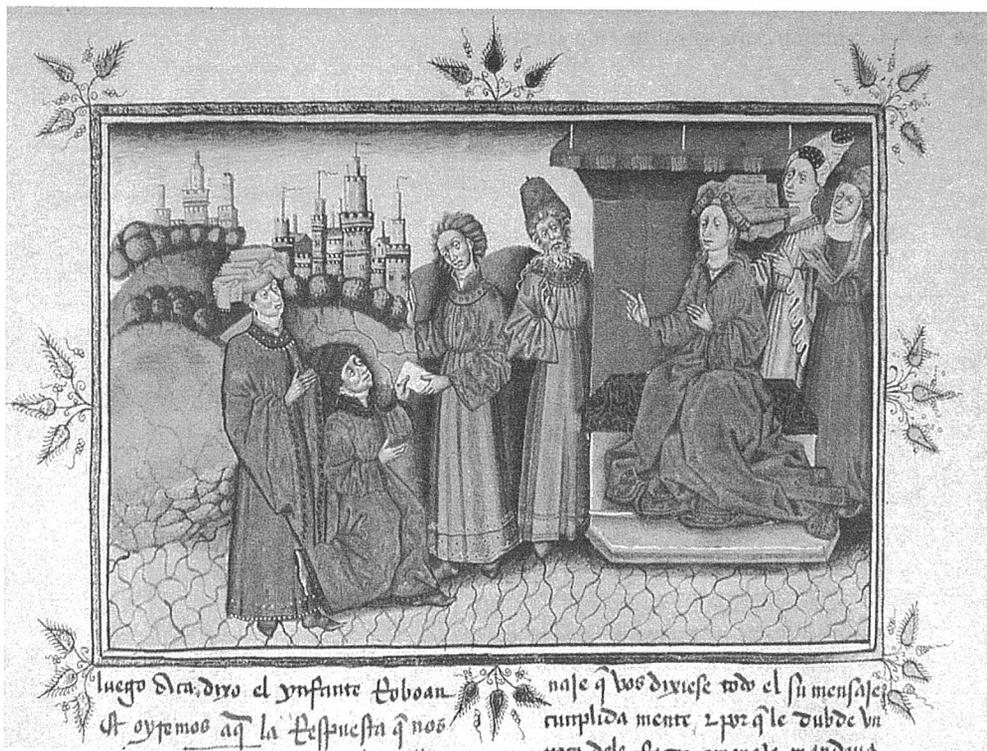
Ahora bien, entre la ficción literaria y las miniaturas se interpone un programa iconográfico, en el que se fijan sus contenidos; el miniaturista no realiza su trabajo a partir de la ficción original, sino de la síntesis previa ofrecida en las correspondientes indicaciones, que apenas conocemos. Como resultado final, los artistas expresan unas mismas ideas con lenguajes diferentes, reinterpretan los textos, añaden nuevos detalles como los traductores-glosadores, seleccionan y simplifican los episodios reflejados, condensan varias acciones o las generalizan, a lo que hay que añadir los numerosos desajustes producidos por las más variadas causas. Resulta tentador aplicar en el análisis criterios similares a los usados en el trabajo de los traductores y señalar la existencia de unas miniaturas en las que se ha realizado una traducción literal, de otras en las que se ha tenido en cuenta sólo su sentido, pero las diferencias de códigos y de procedimientos impide una aplicación tan mecánica.

Las iluminaciones están concebidas como una interpretación paralela y dependiente del texto al que acompañan, nunca como visión autónoma. Pero aparte de remitir a la obra literaria, se interrelacionan con las otras imágenes del texto y, cuando pueden, asumen una iconografía anterior acomodada a los nuevos contextos. En definitiva, las miniaturas no pueden analizarse de forma aislada, sino como producto de unos artistas (Juan de Carrión y su grupo) a quienes se ha realizado un encargo para un destinatario concreto (Enrique IV): la iluminación de un libro profano para el que debían inventarse casi todo su programa iconográfico. Las

me **U**ltre prouado q̄l es el medio amy
 to **U**ltre desid me ayora so podria
 p̄ouar / 2 conoſcer q̄l es el entere amy
 2 luego vos padre ſenor q̄ melo demof
 tades **U**ltre el otro eny caplo q̄ dixo el ca
 uallero aſar a ſu ungra de amio d̄ p̄pno
 clo to amygo s̄

Dios te guarde eſto dixo el
 padre en muy fuerte p̄uena
 ſepre la fianca d̄ los amygos
 deſte tyo **E**ta p̄ena no ſe
 deue faſer **N**o q̄ndo ome eſta en peliſſo

Figura 2 (f. 7r)



luego d̄ca. dixo el ynfante **E**boan
A oytamos aq̄ la **R**espuesta q̄ nos
 nase q̄ vos dixiese todo el ſu menſaje
 cumplida mente / 2 por q̄ le dubde vn
 uer de lo q̄ me ayora me ayora

Figura 3 (f. 148v)

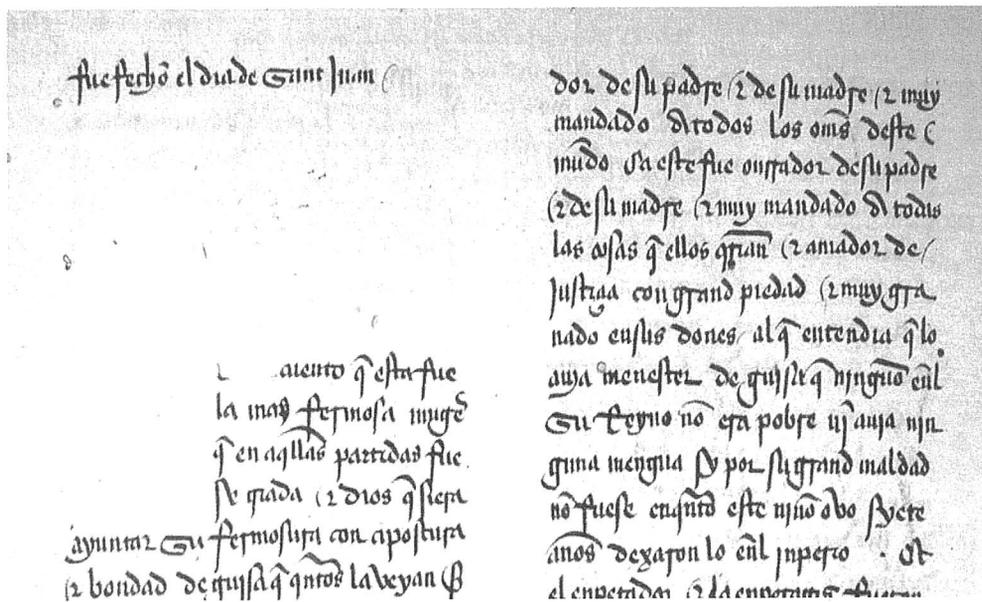


Figura 4 (f. 191v). Espacio destinado al epígrafe, con la letra que debería ser adornada como una inicial capitular, una *d* minúscula cursiva



Figura 5 (f. 176v)

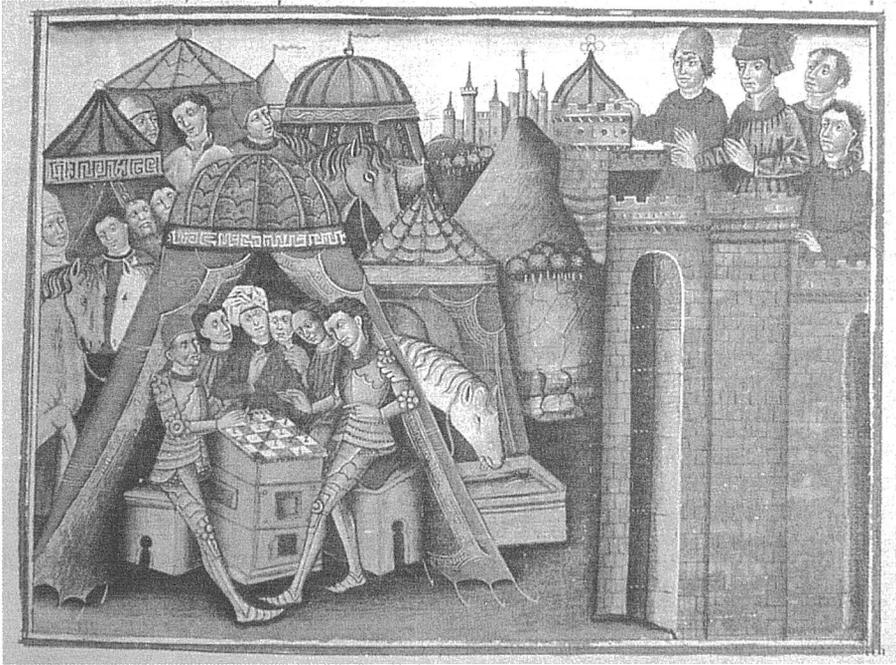


Figura 6 (f. 19r)



Figura 7 (f. 34v)



Figura 8 (f. 111r)

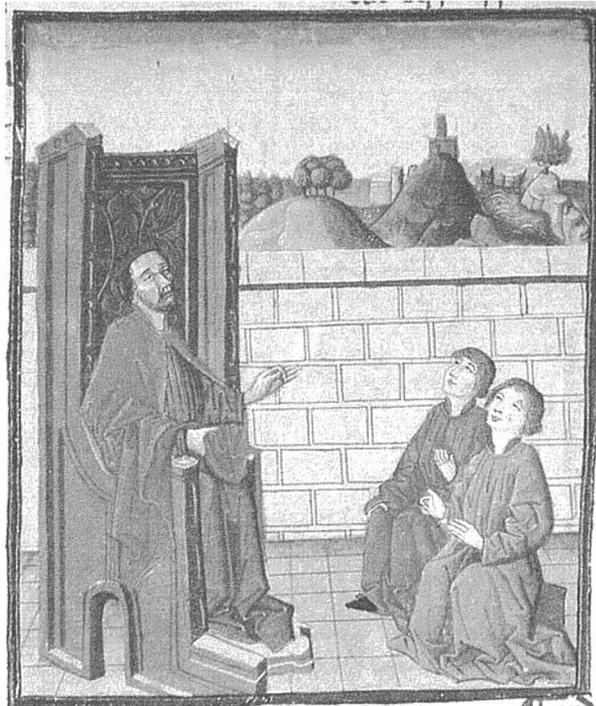


Figura 9 (f. 111v)



Figura 10 (f. 112r)



Figura 11 (f. 6r^a)



Figura 12 (f. 6r^b)



Figura 13 (f. 6v)



Figura 14 (f. 7v)



Figura 15 (f. 190r)



Figura 16 (f. 173v)



Figura 17 (f. 174v)



Figura 18 (f. 175v)



Figura 19 (f. 180r)



Figura 20 (f. 182r)



Figura 21 (f. 13r)



Figura 22 (f. 13v)



Figura 23 (f. 14r)

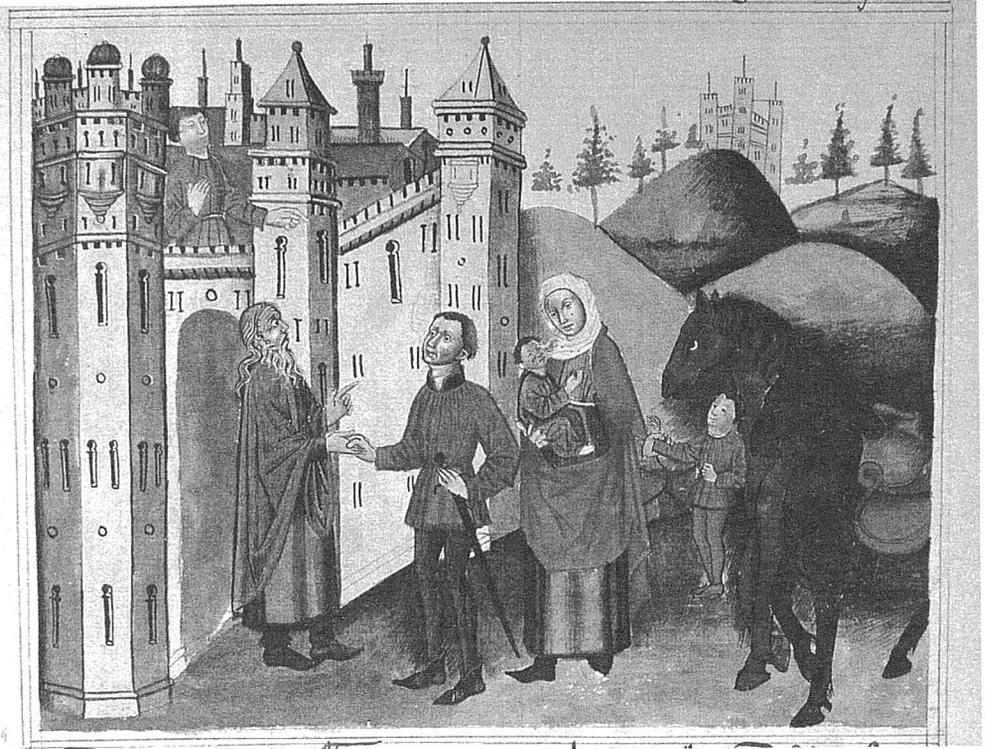


Figura 24 (f. 14v)

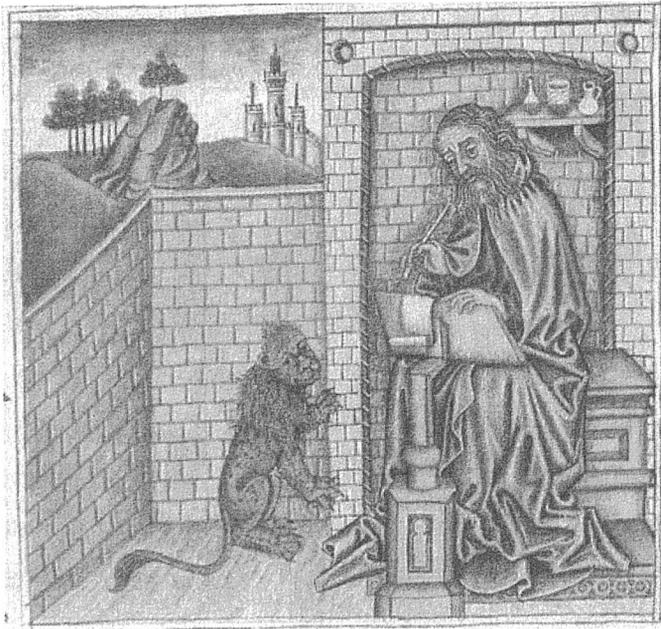


Figura 25 (f. 90r)



Figura 26 (f. 11v)

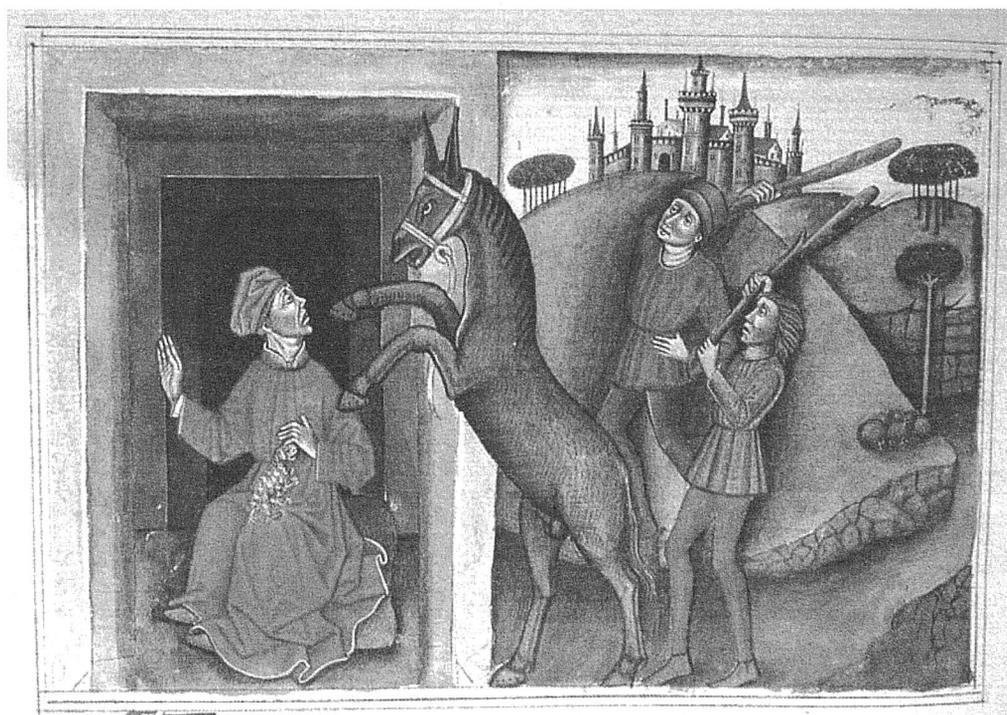


Figura 27 (f. 42v)



Figura 28 (*Esopete*, Zaragoza, Juan de Hurus, 1489, f. 32v)



Figura 29 (f. 69v)



Figura 30 (Castigos del rey don Sancho. BNM, 3995, f. 68v)



Figura 31 (*Esopete*, Zaragoza, Juan de Hurus, 1489, f. 111v)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, Jonathan J. G. (1992), *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven / London, Yale University Press.
- ANDRÉS ORDAX, Salvador (1990), «Imagen y palabra en el medievo hispano», *Lecturas de Historia del Arte*, 2, pp. 16-23.
- AVENOZA, Gemma (1995-1997 [2003]), «El romanceamiento de los Macabeos del maestro Pedro Núñez de Osma», *Romanica Vulgaria Quaderni*, 15, pp. 5-46.
- AVRIL, François, Jean-Pierre ANIEL, Mireille MENTRÉ, Alix SAULNIER & Yolanta ZALUSKA (1982), *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, Paris, Bibliothèque Nationale.
- AYERBE-CHAUX, Reinaldo (1986), «Las Islas Dotadas: Texto y miniaturas del manuscrito de París, clave para su interpretación», dentro de John S. Miletich, ed., *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermund. A North American Tribute*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, pp. 31-50.
- BERNIS, Carmen (1996), «El manuscrito de París: estudio arqueológico», dentro de Francisco Rico, dir., *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, pp. 193-244 y 284.
- BIZZARRI, Hugo O. (2002), «Del texto a la imagen: representaciones iconográficas de la realeza en un manuscrito de los *Castigos del rey don Sancho* (ms. BN Madrid 3995)», *Incipit*, 22, pp. 53-94.
- BOLOGNA, Giulia (1988), *Manuscritos y miniaturas. El libro antes de Gutenberg*, Madrid, Anaya.
- BOSCH, Lynette M. F. (1991a), «Los manuscritos abulenses de Juan de Carrión», *Archivo Español de Arte*, 253, pp. 55-64.
- (1991b), «Iluminación en Ávila y Segovia durante el siglo xv: los libros litúrgicos del grupo de Juan de Carrión», *Archivo Español de Arte*, 256, pp. 471-487.
- (1993), «El taller de Juan de Carrión: los libros seculares», *Archivo Español de Arte*, 264, pp. 353-371.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1996), «Los problemas del *Zifar*», dentro de Francisco Rico, dir., *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, pp. 55-94 y 261-269.
- (1999), «Bibliografía del *Libro del cavallero Zifar* (1983-1998)», *La Corónica*, 27/ 3, pp. 227-250.
- (2003), «La ambivalencia de los signos: el “monje borracho” de Gonzalo Berceo (milagro xx)», en Lillian von der Walde Moheno, ed., *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 107-149.
- DOMÍNGUEZ BORDONA, J. (1930), «Las miniaturas de Juan de Carrión», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 6, pp. 17-20.
- (1962), «Miniatura», dentro de *Miniatura. Grabado. Encuadernación*, Madrid, Plus Ultra («Ars Hispaniae», xviii).
- DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, Ana (1993), «La ilustración en los manuscritos», dentro de Hipólito Escolar, dir., *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 293-363.

- DONAHUE, Christopher J. (1998), «Written versus Visual Text: A Study of Two Illuminations in Ms P of the *Libro del Cauallero Çifar*», *Romance Notes*, 38, pp. 233-241.
- DUBY, Georges (1990), «Reflexiones sobre el dolor físico en la Edad Media», dentro de *El amor en la Edad Media y otros ensayos*, Madrid, Alianza Universidad, pp. 177-182.
- ESOPETE (1488) = *Esopete ystoriado (Toulouse 1488)*, ed. de Victoria A. Burrus y Harriet Goldberg, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- FLORES, R. M. (2001), «Transfiriendo a dos iluminaciones la doctrina cristiana implícita en un paisaje escrito del *Libro del Caballero Cifar*», *Romance Notes*, 42, pp. 3-15.
- FOURNÈS, Ghislaine (2002), «Les miniatures du manuscrit de Paris du *Libro del cavallero Zifar* (xv^e siècle), miroir ou mirage de la noblesse?», *Cahiers de Linguistique et de Civilisation Hispaniques Médiévales*, 25, pp. 255-264.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1979), «Apostillas literario-artísticas (i)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 45, pp. 287-299.
- (1982), «Apostillas literario-artísticas (ii)», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 48, pp. 209-222.
- GARCÍA DE CORTÁZAR, José Ángel (1994), «Las necesidades ineludibles: alimentación, vestido, vivienda», dentro de José Ángel García de Cortázar, coord., *La época del gótico en la cultura española (c. 1220- c. 1480)*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 3-80.
- GARNIER, François (1982), *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'Or.
- GERLI, E. Michael (1999), «Zifar Redivivus: Patronage, Politics, and the Paris Manuscript of the *Libro del caballero Zifar*», *La Corónica*, 27/3, pp. 87-104.
- GIMENO BLAY, Francisco M. (1994), «A propòsit del manuscrit vulgar del tres-cents: el ms. K.I.6 d'El Escorial i la minúscula cursiva librària de la Corona d'Aragó», dentro de Antoni Ferrando y Albert G. Hauf, eds., *Mislel·lània Joan Fuster. Estudis de llengua i literatura*, vol. VIII, Barcelona, Departament de Filologia Catalana (Universitat de València) / Associació Internacional de Llengua i Literatura Catalanes / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 25-77.
- GONZÁLVIZ RUIZ, Ramón (1997), *Hombres y libros de Toledo. I (1086-1300)*, Madrid, Fundación Ramón Areces.
- HUIZINGA, Johan (1967), *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente.
- JAKOBSON, Roman (1971), «On Linguistic Aspects of Translation», dentro de *Selected Writings. II. Word and Language*, The Hague-Paris, Mouton, pp. 260-266.
- KELLER, John E. & Richard P. KINKADE (1984), *Iconography in Medieval Spanish Literature*, Kentucky, The University Press of Kentucky.
- LE GOFF, Jacques (2000), *Un Moyen Âge en images*, Paris, Hazan.
- LÓPEZ VIDRIERO, María Luisa, dir. (1994-1996), *Catálogo de la Real Biblioteca. Manuscritos*, 6 vols., Madrid, Editora Patrimonio Nacional.
- LÓPEZ SERRANO, Matilde (1974), *Libro de la montería del rey de Castilla Alfonso XI*, Madrid, Patrimonio Nacional. [2^a ed.]

- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1996), «Los testimonios del *Zifar*», dentro de Francisco Rico, dir., *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, pp. 95-136 y 269-278.
- (2003), «El *Libro del cavallero Zifar* ante el espejo de sus miniaturas (La jerarquía iconográfica del ms. Esp. 36 de la Bibliothèque Nationale de France)», dentro de *Lengua, variación y contexto. Estudios dedicados a Humberto López Morales*, Madrid, Arco/Libros, pp. 1053-1070.
- MALACHEVERRÍA, Ignacio (1982), *El bestiario esculpido en Navarra*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1979), *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, CSIC.
- MATEOS (sic) GÓMEZ, Isabel, Amelia LÓPEZ-YARTO ELIZALDE & José María PRADOS GARCÍA (1999), *El arte de la Orden Jerónima: historia y mecenazgo*, [Bilbao], Iberdrola.
- MOLEIRO, Manuel (1996), *Libro del caballero Zifar: códice de París*, ed. facsímil, Barcelona, Moleiro Editor.
- MORRÁS, María (1989), «Notas para el estudio de las imágenes en el *Libro de Buen Amor*», *Dicenda*, 8, pp. 71-90.
- NAVARRO, Carmen (1990), «El incunable de 1482 y las ediciones del *Isopete* en España», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 15, pp. 157-164.
- OLSEN, Marilyn A., ed. (1984), *Libro del caullero Çifar*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- PAREDES, Juan (2003), «De la plástica del cuento: elementos visuales en la narrativa medieval», dentro de Juan Manuel Cacho Blecuá y María Jesús Lacarra, eds., *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)*, Zaragoza/Granada, Universidad de Zaragoza / Universidad de Granada, pp. 239-249.
- PASTOUREAU, Michel (1990), *La vida cotidiana de los caballeros de la Tabla Redonda*, Madrid, Temas de Hoy.
- PETRUCCI, Armando (1983), «Il libro manoscritto», dentro de *Letteratura italiana. II. Produzione e consumo*, Milano, Einaudi, pp. 499-524.
- PLANAS BADENAS, Josefina (1996), «El manuscrito de París: las miniaturas», dentro de Francisco Rico, dir., *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona, Moleiro Editor, pp. 137-192 y 279-284.
- RAYNAUD, Christiane (1990), *La violence au Moyen Âge, XIII^e-XV^e siècle, d'après les livres d'histoire en français*, Paris, Le Léopard d'Or.
- RÉAU, Louis (1997-1998), *Iconografía del arte cristiano. T. 2. Iconografía de los santos*, 3 vols., Barcelona, Ediciones del Serbal.
- RUIZ, Elisa (1998), «Hacia una tipología del libro manuscrito castellano en el siglo XV», dentro de *Calligraphia et typographia. Arithmetica et numerica. Chronologia*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 405-435.
- SAULNIER, Alix (1982), «Oeuvres inédites de l'enlumineur Juan de Carrión», *Revue de l'Art*, 57, pp. 56-60.
- SCHAPIRO, Meyer (1998), *Palabras, escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje visual*, Madrid, Encuentro Ediciones.

- SCHMITT, Jean-Claude (2002), *Le corps des images: essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Paris, Gallimard.
- VOZZO MENDIA, Lia (2000), «Sfasature temporali negli episodi *fantastici* del *Libro del caballero Zifar*», dentro de Margarita Freixas y Silvia Iriso, eds., *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria / Año Jubilar Lebaniego / Asociación Hispánica de Literatura Medieval, vol. II, pp. 1799-1806.
- WALKER, Roger M. (1974), *Tradition and Technique in 'El Libro del Cavallero Zifar'*, London, Tamesis.
- WEITZMANN, Kurt (1990), *El rollo y el códice: un estudio del origen y el método de la iluminación de textos*, traducción de Cruz Montero, Madrid, Nerea.
- YARZA LUACES, Joaquín (1986), «Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval», dentro de *v Congrés Espanyol d'Història de l'Art*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, pp. 193-202.