

**El *Tristán de Leonís* castellano:
Análisis de las miniaturas del códice BNM: ms. 22.644**

José Manuel Lucía Megías
Universidad Complutense de Madrid
www.ucm.es/info/romanica/lucia.htm

1. Los textos caballerescos hispánicos parecían estar llamados a llegar a nosotros en blanco y negro (o en negro y rojo si se prefiere). Sólo algunas notas de color en los calderones, en escasas letras iniciales, y un rojo, casi sangriento, en los epígrafes parecían ser los únicos tonos que podíamos recuperar de aquellos que disfrutaron sus lectores coetáneos. Esta es la imagen que parecían rescatar con una cierta exactitud los folios conservados del *Amadís de Gaula* primitivo, procedentes de un códice medieval del siglo XV (Berkeley: University of California, Bancroft Library, Ms. 115),¹ así como el resto de los fragmentos hispánicos de la Materia de Bretaña, solitarias y fragmentarias huellas de una difusión que se considera generosa de la mano de caballeros como Tristán o Lanzarote del Lago, de reyes como Arturo, de magos como Merlín o de mitos como el Santo Grial. De este esplendor, sólo nos han quedado sombras y reflejos que durante siglos han permanecido escondidos en las encuadernaciones de otros códices, que, con el paso del tiempo, fueron considerados más dignos de ocupar sitio y polvo en las estanterías de bibliotecas nobiliarias o monásticas. Y así, además del citado *Amadís*, y por no salirnos de los testimonios de la Materia tristaniana, podemos recordar ahora el caso de los fragmentos gallego-portugueses del *Tristán de Leonís* que, descubiertos por Manuel Serrano y Sanz en 1928, sirvieron de encuadernación a una copia notarial del testamento del marqués de Santillana, hecha en Guadalajara en 1551 (Archivo Histórico Nacional, Legajo 1762, nº 87). En una palabra, los textos caballerescos sólo importaron, llegado un momento de su transmisión, por su material de escritura: el papel del que todavía se podía sacar algún provecho.

Dentro de esta limitada paleta de colores y de tonalidades, el ms. Esp. 36 de la Bibliothèque Nationale de France, fechado en el último tercio del siglo XV, no podía ser entendido más que como una excepción, una lujosa y real excepción; manuscrito que permite seguir la historia del caballero Zifar, de sus hijos Garfín y Roboán, y de su mujer Grima gracias a sus más de doscientas miniaturas, realizadas por algunos de los mejores artistas del momento. Un verdadero museo del siglo XV.² Y siempre teniendo en cuenta que con esta obra estamos transpasando los límites de la ficción caballerescas: el *Libro del caballero Zifar* nace a principios del siglo XIV como una propuesta para ampliar los registros de uno de los géneros con más predicación en la Castilla de las cortes de los herederos de Alfonso X, los regimientos de príncipes.

Pero las apariencias, los escasos testimonios que creemos haber conservado de los textos que difunden y reelaboran la Materia de Bretaña en la Península Ibérica, engañan. O quizás nos engañemos nosotros al no ser capaces de ver más allá del árbol de la transmisión que documentan; al no ser capaces de mirar hacia el bosque completo, hacia ese bosque frondoso en que llegó a convertirse la transmisión de los textos artúricos en Castilla y Aragón, si pensamos en la huella dejada en tantos escritos, en tantos nombres, en tantos espacios y costumbres

¹ Un facsímil de muy buena calidad fotográfica puede consultarse ahora en el proyecto de la Universidad de Berkeley *DScriptorium*, en Internet (http://dpg.lib.berkeley.edu/webdb/scriptorium/ds_search?Image=20094). Véase, para más detalles, Lucía Megías (2002b).

² Existe edición facsímil en Barcelona, Moleiro 1996, al que se le acompaña un volumen de estudios, en donde puede leerse el trabajo de Planas Badenas.

cotidianas (Hook 1991, 1992-93). La escasa docena de testimonios fragmentarios medievales de la Materia de Bretaña que hemos conservado en gallego-portugués, castellano, aragonés y catalán nos deben hacer reflexionar sobre su desaparición, sobre las causas que motivaron su destrucción; en ningún caso, pueden servir de punto de partida para dibujar una imagen de su difusión durante la Edad Media.

Hace unos años tuvimos la ocasión de estudiar por primera vez y dar a conocer un conjunto de más de cincuenta fragmentos de un códice medieval del *Tristán de Leonís* que fechamos en el siglo XV³ y que, como tantos otros testimonios artúricos hispánicos, se habían conservado gracias a formar parte de la encuadernación de un códice posterior (Alvar & Lucía). El ahora ms. 22.644 de la Biblioteca Nacional de Madrid procede de las tapas de encuadernación del manuscrito 12.915 de la misma biblioteca, en donde se han copiado varias obras de derecho canónico y que se fecha a fines del siglo XV.⁴ De la existencia de un códice medieval del sobrino del rey Marco con miniaturas se tenía conocimiento gracias a un único fragmento, un folio, que descubrió Bonilla en 1902 (Bonilla), y que se conserva, también, en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 20.262/19);⁵ pero nada que ver con la riqueza iconográfica y textual de este nuevo descubrimiento, que se ofrece, a pesar de la pésima conservación de algunas de sus miniaturas, como uno de los más ricos muestrarios de la iconografía medieval castellana de naturaleza laica.

Estas miniaturas, las casi treinta miniaturas medievales que se han rescatado del oscuro silencio de las tapas de un códice, vuelven a dar color a la pregunta que se había ido deslizándose en los párrafos anteriores: ¿cómo es posible que no se haya conservado ningún códice completo de los textos artúricos que se leyeron, que se “miraron” con placer durante la Edad Media? ¿Acaso estos códices de tamaño folio, con cientos de miniaturas, no merecían un lugar en las bibliotecas nobiliarias, tan prontas a adquirir los nuevos libros de caballerías impresos que poblarían de aventuras amorosas y caballerescas el siglo XVI? Quizás en el éxito de una nueva formulación caballerescas de corte renacentista, como es la que consiguiera dar cuerpo Garcí Rodríguez de Montalvo en su refundición del *Amadís de Gaula* primitivo, habría que buscar una de las claves para la explicación de este aparente misterio. Pero extraña, de ser así, que algunos textos caballerescos medievales se siguieran copiando a mediados del siglo XVI en testimonios de no muy buena calidad, como muestra el códice del *Lanzarote del Lago* conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (ms. 9.611)⁶ y extraña que éstos, frente a sus parientes medievales, sí hayan merecido la fortuna de la supervivencia. Que en los próximos años, como así hemos sido testigos en los anteriores, aparezca algún códice manuscrito del *Amadís de Gaula* o de otros textos caballerescos,⁷ con o sin miniaturas, en nada modificará nuestra sorpresa actual al comprobar cómo un códice en folio medieval, con numerosas miniaturas, pudo ser utilizado en un momento dado

³ Luzdivina Cuesta (2002) estudia los fragmentos junto al resto de la tradición impresa del *Tristán*. Otros estudios sobre los fragmentos: Lucía Megías (1998) y Gómez Redondo.

⁴ El códice procede de la Biblioteca de “San Francisco de Segovia” (Est. 2, cajón 1, Num. 3), según consta en el primer folio en papel. Fue reencuadernado por Grimaud en el siglo XIX, y en la misma caja 22.644 aparecen otros tantos fragmentos de cartas, diversos folios que se utilizaron también para las tapas del citado códice.

⁵ Como no podía ser de otro modo, este testimonio también sirvió de envoltura a unas cuartillas de Agustín Morán que contenían sus notas al *Diablo Cojuelo*.

⁶ Una descripción del mismo puede consultarse Lucía Megías (1994). En la actualidad, Sharrer y Contreras están ultimando la edición del mismo para la colección *Los libros de Rocinante* del Centro de Estudios Cervantinos. En los últimos años, Contreras ha dedicado una serie de estudios al análisis del texto castellano con su posible fuente francesa.

⁷ Pedro Cátedra, en su continuo deambular por los inventarios de bibliotecas nobiliarias de la Edad Moderna, se ha topado con la referencias de algún que otro “Amadís de mano”. Esperamos que, poco a poco, las entradas de los catálogos se conviertan en realidad de papel o pergamino.

como papel, como simple material para crear la pasta que diera forma a las tapas de una encuadernación. Y nuestra sorpresa se convierte en estupefacción cuando se constata que este hecho, documentado en un códice medieval del *Tristán de Leonís*, lejos de ser anecdótico, ha de ser considerado como habitual. En otras palabras, en las palabras frías de las estadísticas: la literatura caballeresca de modelo artúrico se ha conservado en la Península Ibérica, en su mayor parte, gracias a que, en un momento dado, alguien consideró su materia de escritura (el papel) digna para una encuadernación. En otras ocasiones, no hubo tanta suerte, y el papel se quemó o se reutilizó para hacer nueva pasta. En otras ocasiones, los tonos de los colores de nuevas miniaturas, de nuevas letras iniciales quizás estén esperándonos en los estantes de nuestras bibliotecas, en esos códices misceláneos, normalmente llenos de contratos, privilegios y documentos legales, en donde también se han insertado, y permanecido inéditos durante siglos, algunos folios de códices medievales de la Materia de Bretaña.⁸

2. Volvamos a la realidad y dejemos atrás el mundo de los sueños. Las imágenes medievales, así como las de cualquier otra época, consiguen retener en un instante un complejo juego de gestos y de signos, de un lenguaje propio y específico. No reflejan la realidad: la explican. Las imágenes medievales, como ha mostrado desde hace unos años François Garnier (1976, 1982, 1984, 1988, 1989) o Schmitt se articulan alrededor de una gramática simbólica codificada, fácilmente comprensible para el receptor coetáneo; algo más crípticas para nuestros ojos habituados al mundo del realismo.

Las imágenes, dentro de ese conjunto de fuentes primarias de información que hemos denominado *Teoría de la lectura coetánea*,⁹ ofrecen la posibilidad del estudio de la recepción de determinados textos desde tres perspectivas diferentes, y, al tiempo, complementarias, que muestran las tres caras posibles de una imagen medieval, ya que, por un lado, *destacan*; por otro, *complementan* y, en tercer lugar, *interpretan* la voz y la letra en gestos, formas y colores, gracias a un particular lenguaje.

2.1. Las miniaturas, como los grabados en el universo de la imprenta, *destacan* determinados episodios, aventuras, e, incluso, personajes. La elección del espacio para las miniaturas no es (o no tiene por qué serlo) competencia del miniador ni del copista, sino que pertenece a las primeras fases de la creación del códice medieval. El pautado y el rayado, que irán marcando los límites y medidas de la caja de escritura, le vienen dado al copista (a los copistas) antes de comenzar su trabajo: espacio para las columnas, espacio para las líneas, espacio para las primeras letras de los versos (en el caso de códices poéticos) y espacio para las miniaturas.¹⁰ Que la aparición de una miniatura tenga su origen en un determinado taller o que pertenezca al modelo que se está copiando, ha de ser analizado y tenido en cuenta –siempre que sea posible establecer esta distinción– a la hora de utilizar sus datos para el estudio de su recepción coetánea. De cualquier modo, sea una jerarquía de tipo original o sea ésta heredada, lo cierto es que en ambos casos nos encontramos ante una jerarquía iconográfica aceptada; es decir, en ambos casos, se ofrece una *lectura* visual coetánea. El carácter fragmentario del códice del *Tristán de Leonís* castellano que

⁸ Un solo ejemplo, o dos: los fragmentos catalanes del *Tristán de Leonís*, conservados en el Archivo de Andorra, de la segunda mitad del siglo XIV; y en el Archivo municipal de Cervera de finales de la centuria.

⁹ Para una problemática general de la misma, pueden consultarse Lucía Megías (1999a y 2002a). Sobre aspectos más relacionados con la iconografía y sus posibilidades de análisis, véase Lucía Megías (1999b).

¹⁰ Como la bibliografía en este campo es extensa, y se sale de los límites de nuestro acercamiento actual, remito a la reciente publicación de la Bibliothèque Nationale de France dedicado a “La page” (Zali), en donde el lector interesado encontrará numerosos ejemplos de “mise en page” medievales.

hemos recuperado impide un acercamiento sistemático a esta posibilidad de análisis que ofrecen las imágenes; no así los grabados de la edición impresa en 1501, como tendremos ocasión de mostrar en trabajos sucesivos.

2.2. Pero el espacio no condiciona el contenido. O por decirlo con otras palabras: no siempre el miniador tendrá que mantener un determinado motivo a partir de la jerarquía iconográfica que viene marcada por el espacio que se le ha asignado en los distintos cuadernos que forman el códice. En numerosas ocasiones, y todo depende de la naturaleza codicológica y textual de la obra que analicemos, al miniador se le indica el “tema” de la iluminación en unas líneas escritas en los laterales del folio, que terminarán por desaparecer en un último recorte para igualar todos los cuadernos (Alexander). El códice parisino del *Libro del cavallero Zifar* antes citado (BNF: Esp. 36) ha conservado las siguientes, en donde se aprecia su carácter descriptivo:

- [1: 40v] [...] *ay ala dueña el njño q(ue)la [...];*
 [2: 171v] *en medio vna ¿pradera? Roboan el y(n)fant(e) q(ue)le rresçibe(n)*
 dos donzellas con sos [...],
 [3: 173v] *el jnfant(e) Roboa(n) ya e(n)perador a cauallo y vna diablesa con*
 cuernos q(ue)le apa[rse] y l[e] adu[...],o,
 [4: 175v] *el enperador y la enperatriz,*

En otras ocasiones, el tema vendrá indicado por el epígrafe, que se ofrece como un resumen del contenido del capítulo.¹¹ Ya tendremos ocasión de volver sobre este aspecto de la mano del *Tristán de Leonís*.

En todo caso, el miniador trabaja sobre unas líneas maestras, sobre unas líneas que le indican –a veces no de manera muy clara– una intención; líneas que sobresalen del texto, líneas que se relacionan con el texto. Y sobre ellas, como un prestiguidador, debe ir creando estructuras, articulando los elementos propios del lenguaje iconográfico. Por este motivo, desde nuestra perspectiva de estudio, no importa tanto la “autoría” de las imágenes, si el miniador copia de un modelo anterior o tiene que crearlas, como su capacidad de evocación, su capacidad de ser aceptadas por los ámbitos de recepción para los que el códice ha sido creado, o en los que se pretende su difusión. El modelo sólo se copiará si ofrece la *lectura*, la interpretación que se está buscando. En caso contrario, se modificará, se adaptará, se rechazará, como así sucede también con el texto, como ha sabido enseñarnos la crítica textual en los últimos decenios (Lucía Megías 2002a). De este modo, la relación entre texto e imagen no ha de entenderse como la “traducción” en imágenes de un fragmento determinado, ni la dependencia del elemento visual del textual. Todo lo contrario, y de ahí la capacidad de sugestión que, en muchas ocasiones, poseen las imágenes medievales. La imagen, frente al texto, puede ofrecernos otra *lectura*, una determinada interpretación de aquello que se está narrando y que el receptor está leyendo o escuchando. La capacidad de sugestión del texto (los textos que *viven* en las lecturas, tanto en las coetáneas como en las contemporáneas) se supedita a la capacidad de interpretación que en un momento determinado se quiere ofrecer, se quiere imponer. Los iluminadores, más allá de intentar reflejar en sus detalles el *texto*, se empeñan en ofrecer una imagen llena de significados, plena de contenidos; frente a la anécdota, lo sustancial. Por este motivo, es muy frecuente en una misma

¹¹ Hasenohr indica: “Il n’en va pas de même dans les copies d’oeuvres proprement littéraires, où, procédant en droite ligne des instructions données par le copiste ou le chef d’atelier au miniaturiste, les rubriques sont étroitement reliées à l’illustration” (274). Para una visión algo matizada, véase Alexander.

imagen representar diferentes escenas que se suceden en el tiempo: las imágenes múltiples. Como ha indicado Garnier, “il ne faut donc pas chercher dans l’illustration une réplique fidèle, la copie en image d’une description. L’artiste résume, transpose. Ici il ajoute, là il retranche, modifiant et interprétant les données écrites” (1976, 6).

2.3. Y por último, la escena final, la culminación de la interpretación y de los matices llega con los gestos, con su arquitectura final y definitiva: el lenguaje de la imagen. Más allá del espacio que se le ha asignado a las miniaturas (*jerarquía iconográfica*), más acá de la relación entre el texto y la imagen (*vínculo iconográfico*), la imagen se ofrece como un espejo ideal de los receptores coetáneos de las mismas. Un espejo ideal por ofrecer el imaginario de un mundo perfecto, de un mundo en donde predomina el gesto simbólico sobre la descripción; un espejo ideal ya que refleja una determinada interpretación, una determinada ideología, que debemos analizar con todo cuidado. En la imagen, incluso en sus márgenes, todo parece existir por una determinada razón: desde el tamaño de los personajes a su disposición dentro de la misma; desde los gestos a la expresión, todos son fuentes de información a la hora de “leer” un texto a través de sus imágenes.¹²

¿Qué vemos cuando nos acercamos nosotros, lectores del siglo XXI, al espejo de la iconografía medieval? Garnier, en sus estudios, catálogos y *thesaurus* de imágenes y de símbolos medievales, ha concretado seis categorías de relaciones entre los elementos de una imagen, que pueden servir de punto de partida a nuestro acercamiento del imaginario que ofrecen las miniaturas del *Tristán de Leonís* castellano:

2.3.1. TAMAÑO: está en relación con la importancia y la grandeza del personaje y no en relación con la realidad: el tamaño es simbólico y no descriptivo. Normalmente, aquel que manda, aquel que rige los destinos de los demás es representado con un tamaño mayor.

2.3.2. SITUACIÓN: se trata de analizar la relación de un elemento con el conjunto o con otros elementos que forman parte de la imagen. El centro de la imagen es un lugar privilegiado, así como la parte superior frente a la inferior, etc.

2.3.3. POSICIÓN: en este punto, interesa saber en qué posición se encuentra una persona, o las personas que forman parte de la imagen: si sentado, acostado, de pie, de rodillas...

2.3.4. GESTO: se analizan ahora los movimientos de las partes del cuerpo, especialmente las manos y los pies, así como la cara.

2.3.5. EXPRESIÓN: con este concepto, se designa al conjunto de manifestaciones que muestran una emoción, unos sentimientos, la intención de los personajes.

¹² Como último elemento de análisis quedaría la línea de investigación abierta por los historiadores del arte y que es la que ha predominado en el estudio de las miniaturas hispánicas: las imágenes como documentos históricos, como fuentes de información para realizar estudios arqueológicos. Esta perspectiva de análisis, muy rica para otras finalidades (Planas Badenas), resulta un tanto pobre para el propósito que nos hemos marcado: la creación de herramientas fiables de estudio para el conocimiento de la recepción de las obras en momentos históricos determinados.

2.3.6. ACTITUD: en este último elemento, se presta atención y se le da un sentido a diferentes gestos y expresiones, que están esencialmente codificados en la Edad Media: si un personaje aparece con la cabeza ladeada, con una mano que la sujeta puede estar mostrando una expresión de tristeza. Si además está sentado, y apoya su codo en la rodilla, entonces es que está muy triste... y si además pone su otra mano sobre el pecho, quizás nos esté indicando que la culpabilidad y los remordimientos de la conciencia sean la causa de su enorme tristeza.

Garnier, como tantos otros estudiosos, ha basado su investigación en la rica iconografía francesa. Le elección no es casual: el estilo gótico en la miniatura (a partir del 1200) nació en la Isla de Francia, y se irá extendiendo por toda Europa desde París gracias a las estrechas relaciones con las cortes feudales tanto del norte francés como las de Gran Bretaña. De este modo, junto a los modos de componer la imagen, junto a la técnicas y a los modos de trabajo, la miniatura europea, a partir de la parisina, va a compartir también este mundo simbólico, que le convierte en un objeto de estudio coherente, a pesar de las distancias y de las cronologías (1979). Por este motivo, parece pertinente utilizar tal metodología de análisis del lenguaje iconográfico para acercarnos y leer con nuevos elementos de apoyo los textos copiados y difundidos en la Península Ibérica durante la Edad Media.

3. Son sesenta los folios, algunos de ellos muy fragmentarios, los que hemos conservado de un códice medieval del siglo XV del *Tristán de Leonís* castellano: un folio en el fragmento Bonilla (BNM: ms. 20.262/19),¹³ y los cincuenta y nueve restantes en los fragmentos Alvar & Lucía (BNM: ms. 22644/1-51).¹⁴ Por la numeración conservada en la esquina superior derecha de algunos de ellos, podemos suponer que el códice debería estar compuesto, a lo menos, por más de 250 folios;¹⁵ está escrito a dos columnas en letra precortesana libraria del siglo XV, con una caja de escritura que mide 215 x 70 mm, y con un intercolumnio de 15 mm.

En este conjunto fragmentario de folios se han conservado 26 miniaturas (Lucía Megías 1998), lo que constituye uno de los ejemplos más abundantes de iconografía laica en la Castilla medieval, aunque algunas de ellas sólo sean sombras del esplendor de otros tiempos, de las que se ofrecen, por primera vez, descripción y reproducción de (casi) todas ellas:

1. *ms. 22.644/1*: Torneo; en la parte superior –parcialmente mutilados– aparecen tres estrados con las cabezas de doncellas viendo el espectáculo. En la parte central, los caballeros que justan con espadas: en el centro un caballo, con su caballero, que según se escribe en su grupa, se trata de Palomedes–, también lleva en el yelmo el nombre de “palomades”. En el suelo, varios caballeros muertos. En la parte superior, en tinta roja: “{de cómo} los quatro rreyes basteçieron vn torneo τ de como lo vengio / {el caualler}o delas dos espadas”.

2. *ms. 22.644/2*: Miniatura de grandes dimensiones que representa a dos caballeros (Tristán y Galeote) que justan con espadas a pie en combate singular. Los restos de papel de otro fragmento impiden apreciar gran parte de la miniatura.

3. *ms. 22.644/4*: Iseo (de la que no se ha conservado la cara) se encuentra sentada en un estrado sobre un cojín rojo, acompañada de su doncella Brangel a sus espaldas. Habla con dos escuderos que, según la gramática de los signos, se espantan de lo que se les cuenta: tienen que matar a la doncella.

¹³ La miniatura presenta un caballero jinete acompañado de dos damas sobre palafranes, con ricos tocados y vestidos rojos. En tinta roja, se ha escrito: “de como el cauallero / ançiano se yua con / la dueña τ de como la / donzella se yua en / pos del”.

¹⁴ Para los detalles en la descripción codicológica de los mismos, véase Alvar & Lucía.

¹⁵ En el fragmento 22644/32 aparece la indicación “ccxliij”.

4. *ms. 22.644/5*: Brangel atada a un árbol, llorando, como muestran las lágrimas que corren por su vestido. Los manzanos se dibujan con todo detalle, incluso con frutos. La doncella lleva un vestido rojo de talle alto, con amplias mangas y cuello de seda. Collar de piedras negras al cuello, y un tocado en la cabeza.

5. *ms. 22.644/6a*: Representa a un caballero jinete (Palomedes), ricamente armado, con lanza en la mano izquierda, y con caballo en posición de corveta, acompañado en el lateral izquierdo por una dueña (Brangel) en un palafrén, parcialmente mutilada, camino del monasterio.

6. *ms. 22.644/6b*: De nuevo, un caballero jinete completamente armado (Palomedes), con su lanza en la mano izquierda, y el caballo en posición de trote; detalles vegetales en el lateral izquierdo, así como se intuye una torre con una cabeza en una ventana en el mismo lateral. En rojo, sobre la miniatura: “de como palomades andaua buscando los escuderos / [***] A Brangel en la floresta”.

7. *ms. 22.644/8*: Un caballero de pie (Palomedes) armado completamente, habla a una dama (reina Iseo) al lado de unas tiendas tipo oriental. Al fondo, se ha dibujado una fuente. En este caso, la señora tiene las manos a la altura de la cintura, y con ambas señala al caballero con el dedo índice. El caballero tiene puesta su mano en la espada, que lleva enfundada; porta también un pendón. Se encuentra de espaldas.

8. *ms. 22.644/9a*: Combate singular en que Tristán vence al hermano de Palomedes. Sobre su yelmo, se ha escrito en tinta roja: “tristan”. En la misma tinta: “{de cómo} tristan derribo A [***]nes hermano de palomades”.

9. *ms. 22.644/9b*: Combate bélico: Tristán libera al rey Arturo tal y como se indica en tinta roja en la parte superior: “de como don tristan libraua al rrey ar / tur de {mu}erte”.

10. *ms. 22.644/11*: Tres caballeros jinetes hablando: quizás se trate del rey Arturo, Tristán y Galván (la parte superior, donde podrían ir sus nombres, se ha recortado). En medio de ellos, seguramente se encuentra el rey Arturo, aunque no se le aprecia la corona.

11. *ms. 22.644/14*: Dos caballeros armados (el rey Arturo en el lateral izquierdo, con una corona sobre el yelmo, y Lanzarote en el derecho) hablan con la doncella Brangel que está en la puerta de su tienda. Sobre la misma, un escudo, en donde aparece un león, y encima, escrito en tinta roja: “de como el rrey artur τ don lançarote venjan Ala tjenda de / tristan τ andauan alderredor della escuchando”.

12. *ms. 22.644/17*: En el vuelto había una miniatura, que ha sido borrada, de la que sólo se puede intuir un caballero armado de pie.

13. *ms. 22.644/18*: Un rey (Arturo) habla con un caballero (Tristán), acompañados de otros dos personajes, también jinetes: el rey Marco y la reina Iseo. En tinta negra se ha escrito: “Tristan” “rrey artus”. Trajes de color rojo y los caballeros vestidos a manera cortesana. Sobre la miniatura, en tinta roja: “de como el rrey artur τ tristan e el {rrey mares} e la rreyna yseo yuan ala {çibd}at de ca{malot}”.

14. *ms. 22.644/20a-b-c*: El rey Marco se dirige, con sus caballeros, a la corte del rey Arturo. En tinta roja, en el lateral derecho, se ha escrito: “de como el rrey mares yua ala {corte del} / rrey artus con veynte ca{valleros}”. Sobre la grupa del caballo se ha escrito en tinta negra: “rrey mares”.

15. *ms. 22.644/23*: Debía tener una miniatura, que se ha perdido completamente, lo que ha vuelto ilegible una de las caras del fragmento.

16. *ms. 22.644/24*: Caballero armado jinete (Tristán) que se enfrenta a los caballeros de Morgana en el Paso de la Fuente. Se aprecian algunos caballeros muertos sobre el puente y otros, en cambio, de pie atacando al caballero. Se ha cortado el lateral superior, por lo que se han mutilado, seguramente, las indicaciones de la miniatura.

17. *ms. 22.644/25*: El rey Arturo se dirige, acompañado de dos otros dos caballeros jinetes, vestidos a la forma cortesana, al monasterio de dueñas en donde se encuentran Lanzarote y Tristán. Esta miniatura estaba pegada al folio en pergamino que aún se conserva en el código 12.915. Sobre la miniatura, en tinta roja: “de como el rrey artur E sus caualleros yuan / al monesterio donde estaua don lançarote E / don tristan”.

18. *ms. 22.644/29*: Caballero jinete, completamente armado, con yelmo y bastón de mando en la mano derecha (el Caballero Anciano), acompañado por una doncella, de pie, con un collar de tres vueltas al cuello, y en la parte inferior izquierda, un escudero, con un bastón en la mano, y un rico tocado en la cabeza.

19. *ms. 22.644/30*: Sólo se puede intuir de ella un vestido femenino, habiéndose destruido casi de modo completo. En la parte superior, escrito con tinta roja: “{de cómo el} ançiano {cav}/allero [***] de [***]”.

20. *ms. 22.644/33*: Cuatro caballeros jinetes, con todas sus armas de guerra. En tinta roja se han escrito sus nombres: “tristan”, “palomades”, “banjs”. El del lateral izquierdo debe ser Galaz, pero el recorte del lateral ha debido mutilar la indicación de su nombre.

21. *ms. 22.644/35a*: Una cama, en la que se encuentra moribundo Tristán, acompañado de unos personajes, que bien podrían ser la reina Iseo y el propio rey Marco, aunque es casi imposible saberlo.

22. *ms. 22.644/35b*: Tristán se encuentra en su lecho de muerte, mientras Saigremor le entrega la espada, que empuña el héroe moribundo, acompañado de otros caballeros, uno de ellos rey (el rey Marco), como se aprecia por su corona. Seigremor lleva en su sobreseñal un escudo que representa a un león rampante.

23. *ms. 22.644/37*: Saigremor (en el centro, con su escudo de armas y pendón), lleva las noticias de la muerte de Tristán a Lanzarote, que se encuentra en el lateral derecho (en tinta roja, “Lançarote”), y en el izquierdo aparece un caballero que hace muestras de dolor y de desesperación.

24. *ms. 22.644/38*: Varios caballeros, encabezados por Lanzarote (tal y como se indica en tinta negra: “don lançarote”), a las puertas de la ciudad, que hablan con el rey Marco, coronado (tal y como se indica en el escrito: “rey mares”). En la parte superior, varios caballeros en posición de combate.

25. *ms. 22.644/39 [1]*: Asedio a Cornualles (en el muro, “cornualla”): un caballero cae de una escalera después de haber recibido una herida mortal en el pecho, y otro, con yelmo y armadura en el lateral izquierdo, recibe una herida de lanza en el hombro. En la esquina inferior derecha, un soldado con su saeta, que dispara a los caballeros, también heridos algunos que están sobre los andamios de la torre.

26. *ms. 22.644/39 [2]*: Representa, de modo bastante realístico, la lucha de dos ejércitos, en donde aparecen caballeros y caballos heridos por flechas y escuderos que tienen heridas de espada en las piernas. Algunos nombres de caballeros escritos cerca de ellos: “meljan”, “grafete”.

En ocasiones, los folios conservados son consecutivos, lo que permite comprender cómo el código medieval en su conjunto estaba profusamente miniado, llegando a contabilizar casi una miniatura por folio, como se aprecia en las siguientes secuencias:

[1] fr. 6a^r (Palomades y Brangel), fr. 6b^r (Palomades en busca de los escuderos), fr. 8^v (Palomades que habla con la reina Iseo) y fr. 7^r (sin miniatura).

[2] fr. 10 (sin miniatura), fr. 9a^v (Tristán vence al hermano de Palomades), fr. 9b^v (Tristán salva al rey Arturo), fr. 11^v (Tristán acompañado del rey Arturo y de Galván).

[3] fr. 14^r (el rey Arturo y Lanzarote hablan con Brangel), fr. 15 (sin miniatura), fr. 16 (sin miniatura), fr. 17^v (caballero armado a pie), fr. 19 (sin miniatura), fr. 20^v (el rey Marco se dirige a la corte del rey Arturo con veinte caballeros), fr. 18^v (el rey Arturo habla con Tristán, acompañados por el rey Marco e Iseo).

En otras, el texto de un capítulo no llega a completar la segunda columna, pero se deja el espacio en blanco ya que en el folio (o la cara) siguiente debería aparecer una miniatura: frags. 4, 6a, 9a, 11, 21b, 24, 25, 28, 31, 35a, 35b y 37. Incluso un folio, el actual frag. 39, posee tanto miniaturas en el recto como en el verso. ¡Lástima que se encuentre tan deteriorado en sus márgenes!

En su conjunto, las miniaturas del código medieval del *Tristán de Leonís* ahora recuperado se ofrecen como imágenes de gran tamaño, que ocupan una cara completa o el espacio en blanco que ha quedado al final del capítulo, completando el folio (fragmentos: 6b, 14, 20, 37 y en el ms. 22.262/19). Frente a lo que sucede con otros tipos de códigos –por ejemplo, el elaborado y lujoso código parisino del *Zifar* que bien puede datarse en las mismas fechas que el del *Tristán* medieval–; en éste último, no se ha marcado, pautado y rayado un espacio específico para las miniaturas dentro de la caja de escritura. Estamos ante un ámbito muy concreto de elaboración de códigos de entretenimiento, que explica también la factura no muy elaborada de las imágenes (Martin & Vezin).

4. El carácter fragmentario del código medieval del *Tristán* castellano impide, como ya hemos indicado, un acercamiento al estudio de la *jerarquía iconográfica* del texto a través de la colocación de las imágenes en el conjunto de la obra, ese primer punto de análisis al que nos habíamos referido con anterioridad. Por este motivo, nos limitaremos a ofrecer algunos comentarios, concretados en unas determinadas miniaturas, tanto de la lectura externa (*vínculo iconográfico*) como interna (*lenguaje iconográfico*), que dan sentido y forma a los otros dos niveles de análisis de la imagen dentro de la *Teoría de la lectura coetánea*.

4.1. Los folios conservados del *Tristán de Leonís* se centran en cinco episodios de la obra: el torneo de Escocia, en el que Tristán termina por vencer a Palomedes; la llegada de Iseo a la corte del rey Marco, con quien se casa, con el posterior episodio de los celos contra la doncella Brangel y su condena a muerte; rescate de Brangel por parte de Palomedes y rapto de la reina Iseo; el rescate del rey Arturo por parte de Tristán, y las paces que el rey alcanza entre el rey Marco y su sobrino; la muerte de Tristán, debido a la traición de su tío, y la posterior venganza de Lanzarote y de otros caballeros de la Tabla Redonda.

4.1.1. Muchas de las miniaturas que van diseñando una “lectura” del *Tristán de Leonís*, concretan su contenido con un apoyo textual. Al margen, de las posibles anotaciones marginales para el iluminador, como se documentaban en algunos folios del código parisino del *Libro del Caballero Zifar*, en los fragmentos del ms. 22.644 de la Biblioteca Nacional de Madrid, las miniaturas vienen acompañadas de un título, que, a pesar de estar escrito en tinta roja y de compartir una misma fórmula inicial introductoria, no hay que confundir con el epígrafe, como se aprecia en el fragmento 1, en donde, encima de la miniatura puede leerse:

{de cómo} los *quat*ro rreyes basteçieron vn torneo τ de como lo vençio
{el cauller}o delas dos espadas

Mientras que el epígrafe, que aparece en el recto del mismo, en una columna, resulta más cercano al contenido del capítulo:

de como don tristan derribo al ca-
uallero de las dos espadas al
qual llamauan palomades τ desba-
rato el torneo

Frente al carácter descriptivo (y esencialmente práctico) de las anotaciones marginales, cuyo único destinatario era el miniador, en el caso del título de las miniaturas, se juega más con la interpretación, con la evocación. No se trata tanto de situar la miniatura en un determinado capítulo como de destacar algunas hazañas, en especial las que están protagonizadas por Tristán. Por tanto, a pesar de que las imágenes puedan ofrecer una lectura matizada frente al texto escrito, éstas, para cumplir de manera efectiva su finalidad, vienen apoyadas con una serie de indicaciones textuales, que no describen la imagen que acompañan sino que la sitúan en un determinado contexto ideológico.

Lamentablemente, algunas de estas indicaciones se han perdido por el recorte, en ocasiones, brutal, que han sufrido los folios conservados.¹⁶ Pero los ejemplos conservados pueden permitirnos hacernos una idea del método utilizado:

- [1] ms. 22.644/6b: “de como palomades andaua buscando los escuderos / [***] A Brangel en la floresta”.
- [2] ms. 22.644/9a: “{de cómo} tristan derribo A [***]nes hermano de palomades”.
- [3] ms. 22.644/9b: “de como don tristan libraua al rrey ar/tur de {mu}erte”.
- [4] ms. 22.644/14: “de como el rrey artur τ don lançarote venjan Ala tjenda de / tristan τ andauan alderredor della escuchando”.
- [5] ms. 22.644/18: “de como el rrey artur τ tristan e el {rrey mares} e la rreyna yseo yuan ala {çibd}at de ca{malot}”.
- [6] ms. 22.644/20a-b-c: “de como el rrey mares yua ala {corte del} / rrey artus con veynte ca{valleros}”.
- [7] ms. 22.644/25: “de como el rrey artur E sus caualleros yuan / al monesterio donde estaua don lançarote E / don tristan”.
- [8] ms. 22.644/30: “{de cómo el} ançiano {cav} / allero [***] de [***]”.
- [9] ms. 22.602/19: “de como el cauallero / ançiano se yua con / la dueña τ de como la / donzella se yua en / pos del”.

De este modo, frente a lo que sucederá con los grabados que aparecen en la edición del *Tristán* de 1501,¹⁷ las miniaturas del código medieval no parecen poseer una estrecha relación

¹⁶ Así, el frag. 4, en donde se ha cortado la cabeza a la reina Iseo. En el recto, ha desaparecido también el texto del epígrafe, conservándose tan solo el inicio del capítulo. Muchas otras miniaturas, con un recorte en el lateral superior, habrán sufrido, sin lugar a dudas, esta misma mutilación.

¹⁷ O lo que sucede también con el código parisino del *Libro del Cavallero Zifar* (BNF. Esp. 36), en donde su abundante capitulación, frente a la limitada que documenta el ms. M (BNMadrid: Ms. 13.309), puede explicarse, en parte, para cumplir esta función de apoyo textual a las miniaturas que se suceden a lo largo del código, en especial en aquellas partes más narrativas y menos doctrinales. En este sentido, no puede extrañar que en el apartado dedicado al *regimiento* de los hijos de Zifar (*Castigos del rey de Mentón*), al margen de unas primeras miniaturas que dan

con los epígrafes, con el contenido más cercano de los capítulos junto a los que se inserta, sino que, gracias al apoyo textual antes indicado, van indicando las líneas argumentales esenciales que se desean destacar, los elementos ideológicos que, insertados a lo largo del entramado narrativo, ahora se vuelven evidentes. Lamentablemente, por el carácter fragmentario del código conservado, este itinerario lo hemos de realizar con demasiadas paradas, con demasiados interrogantes. La imagen, nítida y colorista, de su momento, se ha convertido en una sombra, en la huella de una sombra.

4.1.2. Existe otro elemento textual de apoyo en las imágenes del *Tristán castellano*, que es habitual en la iconografía medieval: la indicación de la identidad de los personajes que aparecen en la miniatura. Este apoyo interpretativo se hace necesario en el caso de que en la imagen aparezcan varios personajes que ostenten una misma dignidad, por lo que su representación simbólica no es suficiente: la corona para el rey, la armadura para el caballero, etc. El fragmento 18° se inserta dentro del episodio en el que Tristán, después de la intercesión del rey Arturo, es perdonado por su tío. La imagen, que no se corresponde con ningún episodio concreto, viene a mostrar de una manera simbólica la paz existente (en apariencia) tanto entre el rey Marco y su sobrino como entre aquél y su mujer. En la escena aparecen dos reyes, que vienen indicados por sendas coronas, por lo que podría deducirse, en el contexto en que se ha insertado la imagen, que esté representando la conversación entre Tristán y su tío, mientras son acompañados, detrás de ellos, por el rey Arturo y la reina Iseo. Para evitar esta ambigüedad, ya que no es este hecho el que quiere referir la imagen, sino otro bien distinto, se ha escrito encima de los dos primeros personajes su identidad: “Tristan” y “rrey artus”, además de ser acompañado de un título, en donde el orden parece también claramente marcado. La escena, a pesar de una aparente simplicidad que podría acercarse peligrosamente a la representación meramente descriptiva, muestra el alma de sus personajes, la intención más recóndita que esconden sus corazones. En un primer plano, Tristán y el rey Arturo que conversan amigablemente, y así el caballero andante, como es normal, señala al monarca con su dedo índice. Ambos se están mirando. Detrás de ellos, la reina Iseo y el rey Marco. La escena parece que se repite, y que se está representando la conversación amena entre los ahora reconciliados esposos. Pero no es así: la posición de sus cuerpos lo desmiente. Aunque ambos están hablando, aunque el rey Marco señala a su mujer con el dedo índice, la reina no está a su altura, sino a la de Tristán. De este modo, para escuchar a su esposo, ha de volverse, ya que le está dando la espalda, gesto inequívoco de traición, de falsedad. Y la mano de la reina, a quien está señalando es a Tristán, a su oscuro objeto del deseo. En la disposición de los personajes dentro de la imagen, aspecto al que volveremos más adelante, se indica claramente la interpretación de quien ha hecho la imagen (y del mismo libro): en el centro, Tristán, cuyo caballo es el que aparece en primer plano completo, mostrando su superioridad; a sus lados, el rey Arturo y la reina Iseo, los dos personajes a los que se encuentra más cercano. Pero no están representados de la misma manera: sólo el caballo de Iseo aparece en la imagen, acompañando al caballo de Tristán, mostrando, quizás, la relación que les une a ambos. Y en último lugar, el rey Marco, un rey que no tiene ninguna autoridad, que está intentando hablar con su esposa sin llegar a conseguirlo; rey que se encuentra alejado tanto de otro caballero coronado –el rey Arturo– como de un caballero famoso por sus proezas –su sobrino Tristán.

Las imágenes, como se puede apreciar por este ejemplo, y como tendremos ocasión de analizar en ese complejo entramado de gestos y de símbolos que encierran en su lectura interna, vienen a

cuerpo y cara a los protagonistas de los diferentes *exempla* narrados, predomine la imagen simbólica del rey (maestro) que enseña a sus hijos (escolares).

“interpretar” la realidad que se representa en la historia (como la propia ficción no es más que una determinada “interpretación” de la realidad, una tensa simplificación de la realidad); si en las imágenes la interpretación se va a realizar a través de sus seis elementos constitutivos, en el texto, esa misma interpretación vendrá de la mano de los comentarios del autor (“Dize el autor...”) o del adelantamiento de los acontecimientos. La falsa reconciliación entre el rey Marco y Tristán, tal y como se aprecia en la imagen, se remarca en el texto con las siguientes palabras: “E en esto fue el rey Mares airado e dixo entre su coraçón que él le faría todo el daño que él pudiese” (Alvar & Lucía 113). Comentario después de haber escuchado de labios de su sobrino Tristán el desprecio de preferir quedarse en la corte del rey Arturo con los mejores caballeros de su tiempo, que volver a Cornualles.¹⁸

En otras ocasiones, la aparición escrita de la identidad de un personaje puede considerarse necesaria, aunque no aporta nuevas informaciones, ya que ésta ha sido ya indicada o por la posición que ocupa en la escena completa un personaje o por algún gesto característico:

[1] ms. 22.644/9a: Tristán, con otros caballeros, libera al rey Arturo. Sobre su yelmo se ha escrito en tinta roja: “tristan”. Pero el dibujo completo del caballo, el hecho de ocupar la posición central y predominante en la imagen, ya eran indicios suficientes para ser capaces de identificar al protagonista en el conjunto de caballeros, tal y como deja constancia el propio título de la miniatura: “de como don tristan libraua al rrey ar/tur de {mu}erte”.

[2] ms. 22.644/38: Muerto Tristán por la traición de su tío, Lanzarote se dirige a Cornualles para pedir venganza. Sobre el caballero, se escribe en tinta negra: “don Lanzarote”; y sobre el rey, de rodillas, “rey mares”.

Pero no siempre estas indicaciones textuales resultan necesarias, al no existir una ambigüedad que es necesario romper. En el fragmento 20a-b-c se representa al rey Marco que se dirige, con veinte de sus caballeros, a la corte del rey Arturo, tal y como se especifica en el título: “de como el rrey mares yua ala {corte del} / rrey artus con veynte ca{valleros}”. La identificación del rey en el conjunto de los caballeros no deja lugar a dudas: porta corona y ocupa la posición central, siendo su caballo el único que se contempla completo. En todo caso, en la grupa del mismo se ha escrito en tinta negra: “rrey mares”. Lo mismo puede decirse de la necesidad de concretar el nombre de la ciudad que se asedia en el frag. 39a: “cornualla”.

Junto a estas identidades textuales, la iconografía –como reflejo de una realidad durante la Edad Media–, utiliza otro procedimiento para la identificación de los personajes, especialmente de los caballeros: la heráldica.¹⁹

¹⁸ Otros ejemplos: [1] ms. 22.644/33: sobre los caballeros: “tristan”, “palomades”, “banjs”. El del lateral izquierdo debe ser Galaz, pero el recorte de los márgenes ha debido cortar la indicación de su nombre. [2] ms. 22.644/37: el caballero del lateral derecho se identifica, gracias a una inscripción en tinta roja, como “Lançarote”. [3] ms. 22.644/39b: se precisan los nombres de algunos de los caballeros que participan en la batalla que se representa: “meljan”, “grafete”...

¹⁹ En este sentido, en las imágenes del *Tristán castellano*, encontramos representado en varias ocasiones el escudo del protagonista, que representa un león rampante sobre campo rojo, y así aparece colgado sobre la tienda de Tristán, a la que acude el rey Arturo y Lanzarote del Lago después del torneo (ms. 22.644/14), y en manos de Lanzarote cuando Saigremor se lo entrega, llevando consigo su pendón con el mismo motivo, a la muerte del caballero protagonista (ms. 22.644/37). Las diferencias de motivos heráldicos en los escudos que llevan los caballeros en las escenas de batallas y asedios, apoyados o no en una identificación textual, será uno de los mecanismos más habituales en la iconografía medieval para diferenciar a los caballeros (ms. 22.644/39[2]). Es una lástima que en las

4.1.3. La relación texto-imagen, el *vínculo iconográfico*, como hemos ido esbozando con gruesas líneas teóricas en los apartados anteriores, no se realiza según el criterio de la descripción (la imagen *refleja* el texto) sino según el de la interpretación (la imagen *destaca* determinados elementos del texto e, incluso, de diferentes momentos del texto). Y no podía ser de otro modo. Frente a la posibilidad que tiene la letra de exponer los sentimientos y acciones de los personajes a lo largo de varios folios, la imagen está obligada a concentrarlos en un solo espacio. No extraña, así, que la simbología prevalezca sobre la representación. En este sentido, la miniatura, para cumplir su finalidad, ha de poder *leerse*, es decir, *comprenderse*, más allá del texto, al margen del texto; pero también la imagen, a partir de las múltiples informaciones que aparecen en la letra escrita, se ilumina, adquiere una mayor riqueza de matices. La limitación de espacio hace que todo posea un sentido en las imágenes, que no haya ningún elemento accesorio. Este es el arco que tensa el análisis del *vínculo iconográfico*, en donde texto e imagen han de colocarse en los extremos, con sus lenguajes específicos; pero, al tiempo, arco que expresa la complementariedad de sus lecturas.

Un ejemplo paradigmático de esta situación se aprecia en el fragmento 8 del *Tristán castellano*. La representación no puede ser, aparentemente, más sencilla. Si la vamos recorriendo con nuestra mirada de izquierda a derecha, nos topamos con una tienda, una dama a la que se identifica como una reina gracias a su corona (Iseo), una fuente y un caballero armado, con el que habla la dama (Palomedes). Pero al *leer* la imagen con un poco más de atención, las informaciones se multiplican; el detalle adquiere toda su grandeza: la *interpretación* se alza sobre la *descripción*. En primer lugar, a pesar de la fuente y de la tienda, signos externos comunes para representar simbólicamente un *locus amoenus*, un lugar propicio para el amor, no nos encontramos ante una escena galante. Los gestos de los personajes y sus ropas así lo muestran. La reina, con el dedo índice de su mano derecha, está señalando su otra mano; su significado es claro para un lector coetáneo de la imagen: está conversando con el caballero. (Garnier 1989, 209 y ss.). Nada que ver con los gestos amorosos o indicios de erotismo que aparecen en otras miniaturas de carácter galante, como sucedería si se estuvieran tocando la barbilla (Garnier 1989, 120-23);²⁰ conversación amena, eso sí, ya que, para mostrar una discusión, un intercambio de opiniones, el dedo índice debería estar apuntado hacia lo alto.²¹ Por su parte, la (aparente) forma sencilla de representar al caballero Palomedes –armado dirigiéndose a la dama– está también plagada de significados: por un lado, se trata de un personaje que ha llegado al lugar donde se desarrolla la escena (aparece con una pierna delante de otra); se presenta completamente armado, incluso lleva su escudo en posición de ataque,²² lo que, desde un juego de códigos cortesés, habría que leerlo, antes que como enfrentamiento contra la reina,

miniaturas conservadas en donde aparece Palomedes no puede apreciarse el motivo de su escudo (ms. 22.644/8). Tampoco es posible identificar el escudo de Galeote al estar deteriorada la miniatura en que aparece (ms. 22.644/2).

²⁰ En este sentido, ninguna de las miniaturas que hemos conservado del *Tristán castellano* hace alusión al que debería ser el motivo principal de la historia: los amores entre Iseo y Tristán. El asunto guerrero y cortesano, al menos en los folios conservados, predomina en el imaginario coetáneo de la época.

²¹ Es lo que sucede en el fragmento 14, en donde aparecen a la puerta de la tienda de Tristán el rey Arturo y Lanzarote discutiendo: “la conjoction des deux gestes constitue le schème typique de la discussion, dans laquelle chacun des partenaires d’une part essaie de comprendre les thèses de son adversaire pour en retenir les éléments acceptables, et d’autre part présente, développe et soutient ses propres opinions” (Garnier 1982, 212).

²² Cuando Tristán y Lanzarote llegan cerca del castillo del hada Morgaina, se encuentran a cincuenta caballeros que impiden el paso de un puente. Tristán solicita a Lanzarote que le deje acabar esta aventura en solitario: “E Lançarote gela otorgó. E Tristán puso su escudo delante e bolvió su cavallo e fuese para los cavalleros, e firiéronlo a él sobre el escu[do]” (Alvar & Lucía 116).

como un medio para expresar el contenido de su conversación: más relacionada con su oficio de caballero que con sus beneficio de amante. Siguiendo la lógica de la imagen, por tanto, estaríamos ante una escena en la que un caballero llega al lugar donde se encuentra una dama, una reina, y mantiene con ella una conversación sobre algún asunto relacionado con su oficio. Pero la imagen dice algo más: el caballero que se presenta ante la reina, el caballero Palomedes es un traidor. Y lo es por tres elementos, para que no quede lugar a dudas al lector de la imagen: se encuentra de espaldas, está mirando de perfil a la reina, y aparece con la boca abierta. De espaldas y de perfil se suele representar a Judas, a los demonios. Un último detalle: los personajes aparecen un tanto separados dentro de una colocación lateral, que viene a ser la normal para señalar a los personajes que forman parte de una misma jerarquía. Esta separación, en parte marcada por la propia fuente, puede también estar indicando la distancia que existe entre los sentimientos y el objeto de su conversación: para Iseo, recuperar un elemento que ha trastocado su mundo cortesano, en donde debe regir la alegría (su doncella Brangel); y para Palomedes, conseguir a la propia Iseo, a la que desea con amor carnal, como luego se dirá más adelante:²³ ¿no viene a estar su deseo sexual representado por esa fuente cortesana, que no natural, en medio de la imagen, ocupando un lugar privilegiado dentro de la iconografía medieval?

La imagen, como hemos podido comprobar, funciona de manera independiente al texto: sólo es necesario conocer la historia para ser capaces de *leerla*, de interpretarla. Pero si reflejamos la imagen, a su vez, en el texto del *Tristán castellano*, los detalles se multiplican; parece que toda ella se ilumina, que los detalles que ahora se ofrecen a la vista (no lo olvidemos, todo en la imagen ha de tener un sentido) poseen un valor muy específico, más allá de cualquier interpretación personal. En este ejercicio de reflejar la imagen *leída* sobre el texto, se puede apreciar la lectura particular y coetánea que la imagen está ofreciendo sobre un episodio determinado.

La escena que representa la imagen se produce después de que la reina Iseo se arrepienta de haber mandado a dos de sus escuderos matar a su doncella Brangel, tanto por los celos que siente por su estrecha relación con el rey Mares, como por el miedo de que termine confesando el engaño de su amor y el verdadero objeto de su pasión.²⁴ Junto a su marido y a su amante, Iseo y la corte se han ido cerca del mar para pasar un día de diversión. Allí llega Palomedes y “vido cerca de la mar tiendas fincadas, donde el rey Mares e la reina Iseo e toda su conpañia eran asentados” (Alvar & Lucía 91). Acosada por el dolor y el remordimiento, la reina se aleja de sus doncellas y llega a un prado con una fuente, a donde grita su dolor y las causas que lo han motivado. En la imagen, por tanto, se están colocando a un mismo nivel los dos espacios del texto: las tiendas que muestran la alegría de la corte, y la fuente a la que se aleja Iseo para lamentarse, que, siendo también un elemento propio del placer, termina por expresar el sufrimiento de la reina. En el texto se está jugando con la clave del contraste entre el exterior y el interior, entre el *ser* y el *parecer*, que es también la clave que permitirá construir, con una cierta

²³ “E Gorvalán paró mientes e vido a Palomades que dormía e fuese para él, e començóle a llamar muy fuertemente e non le podía des[pertar, porque él soñava un sueño que estava con su] señora, la reina [Iseo la] Brunda en cunplie[ndo con su] amor carnal” (Alvar & Lucía 98).

²⁴ “[...] Así estando el rey e la reina e toda la corte e Tristán en gr[ant] solaz bien dos años, e vino un día que el rey e Brangel estavan burlando e escarneciendo, e el rey fablava muchas cosas con Brangel; e la reina que vido esto ovo miedo miedo que descubriese su fecho e ovo muy grandes celos e dixo:

–Para la mi fe, ¡yo te faré matar!

E en la mañana la reina mandó venir dos escuderos, los cuales eran venidos con ella de Irlanda e fizoles jurar que fiziesen su mandado. E ellos gelo prometieron” (Alvar & Lucía 88).

gradación, el comportamiento de Palomedes. Se juega con la ruptura de unos determinados horizontes de expectativas dentro de la arquitectura del género. El espacio exterior refleja el mundo de la alegría, el placer y el amor: la orilla del mar, las tiendas e, incluso, la fuente en medio de un prado. Donde se esperaría un comportamiento alegre, cortesano e, incluso, amoroso, topamos con la angustia y los remordimientos de la reina que huye del espacio social de la corte (tiendas) para adentrarse en un espacio de soledad, de dolor, en donde contrasta, como un procedimiento narrativo habilmente desarrollado, la aparición de una fuente; dolor, el de la reina, que nace, precisamente, por haberse comportado de manera poco cortés con su doncella; por haberse alejado del mundo de la alegría de la corte, que tiene su origen en su matrimonio y en el engaño de la noche de bodas. El espacio exterior, si cabe, hace más doloroso, más insostenible el sufrimiento de la reina, ya que este espacio interior ha de permanecer oculto: sólo la reina lo sabe, la reina y dos de sus escuderos. Tendríamos, entonces, el siguiente esquema:

ESPACIO EXTERIOR Alegría de la corte	ESPACIO INTERIOR Dolor, remordimiento
Público: <i>parecer</i> (tiendas, fuente, prado...)	Oculto: <i>ser</i>

Mientras Palomedes está oyendo los lamentos de la reina, a la que todavía no ha reconocido,²⁵ llegan los escuderos y le informan de que su doncella Brangel, aunque no consiguen localizarla, está viva. Será en este momento cuando Palomedes reconozca a Iseo, a quien, como dice el texto: “él tanto amava e [por ella] se avía alongado de [su tierra] e iva buscar dónde e[lla] estava por ver si la pod[ría] aver en alguna manera, [por]que él la amava más que a cosa del mundo” (*idem*). Será este el momento en que el contraste de espacios (interior/exterior) antes indicado se utilice también para articular el comportamiento del caballero:

ESPACIO EXTERIOR Comportamiento cortés	ESPACIO INTERIOR Comportamiento descortés, traición
Público: <i>parecer</i> (conversación, petición ambigua...)	Oculto: <i>ser</i>

La conversación que mantiene Palomedes con la reina –que es la que, en apariencia, refleja la miniatura– no puede ser más cortés, y sus efectos inmediatos no pueden ser más beneficiosos para la reina:

[...] e descavalgó e fuese para ella e díxole:
 – Señora, [quien vos truxiese a Brangel] ¿qué le [dar]íades?
 E cuando [la] reina oyó aquesto, fue muy alegre e díxole:
 – Cavallero, si vós me traedes a la mi donzella Brangel, no ha cosa en el mundo que yo non faga por vós.
 E el cavallero dixo:

²⁵ “E estando la reina en aquel llanto, el cavallero pasó por aí e entendió todo aquello que la reina dezía de Brangel”, *idem*.

– Señora, yo vos prometo bien e lealmente que vos la traiga aquí ante vós de aquí a cuatro días. (Alvar & Lucía 92)

La conversación cortés, el espacio exterior del caballero, ha devuelto el orden perdido con que comenzaba el capítulo: la reina se lava la cara y “tornose [para su t]ienda para sus donze[llas]”. La reina, al saber que en cuatro días volverá a ver a su doncella Brangel, ha recuperado la alegría, por lo que su espacio interior (*ser*) coincide con el espacio exterior (*parecer*): la alegría ahora es completa. Pero es sólo una apariencia, ya que en el caballero la oposición de espacios será el desencadenante de las aventuras posteriores. De este modo, se está jugando con unas determinadas expectativas no cumplidas: el caballero ha conseguido que el espacio interior y exterior de la reina coincidan; pero esta identidad no se realiza mediante el triunfo del espacio exterior (la alegría), como debería ser si el caballero fuera cortés (espacio exterior), sino mediante el triunfo del interior (el duelo), ya que en el comportamiento de Palomedes se dan cita una serie de deseos no confesados (traición).

A los cuatro días, el caballero, como había prometido, vuelve con toda cortesía a la corte del rey Mares acompañado por la doncella Brangel. Y después de cumplir su parte del trato, le pide a la reina que cumpla la suya,²⁶ al tiempo que solicita la confirmación del propio rey. Es el momento para pedir su don, de hacer pública su traición, de cambiar los planos exteriores e interiores antes construidos: “[Yo] demando la reina Iseo, [que la] quiero levar a mi tierra”; es el momento de dejar a un lado el mundo de las ambigüedades lingüísticas en las que el autor ha demostrado su maestría y adentrarse con paso firme en el de las afirmaciones. Hasta esta frase sólo se había representado en el texto el espacio exterior del caballero: cortés con la doncella Brangel, a quien no sólo salva sino que se compromete a devolverle a su estado de dicha y alegría –lo que hará al llevarla ante su señora la reina–; cortés en su primera conversación con Iseo; cortés al llegar a la corte y a solicitar al rey Mares que confirme el don que le ha de conceder su esposa... pero con esta frase, el espacio exterior, que había acabado, por cuatro días, con el espacio interior de la reina, haciendo que la alegría de la corte (exterior) fuera también la alegría de su corazón; ahora va a sufrir un giro al ofrecerse como único y verdadero el espacio interior del caballero (traición), que llevará tanto a la corte como a la reina, al dolor y a la desesperación (interior).²⁷

- 1.- Espacio EXTERIOR Palomedes (*parecer*) → devuelve la alegría a la reina (interior → EXTERIOR)
- 2.- Espacio INTERIOR Palomedes (*ser*) → devuelve la tristeza a la reina (exterior → INTERIOR)

Y este elaborado episodio que juega sobre las expectativas de los lectores y del propio género, se ha montado conociendo y utilizando, exclusivamente, los códigos cortesés. Se ha jugado con la ambigüedad lingüística, como se aprecia en las palabras que dice Palomedes al rey Mares para que le confirme el don concedido por la reina:

²⁶ –[Señora, d]adme el don que me [prometist]es bien e leal[mente; e] quiero que el don [que me] avedes a dar que sea bueno e firme, e me lo fagades o[tor]gar.

E ella dixo:

–Bien me [pla]ze. (Alvar & Lucía 93).

²⁷ Y todos estos cambios tienen su reflejo textual: “Cuando Palom[ades ovo] sacada a la r[eina de] la corte del [rey Ma]res, e el rey e [todos] otros fueron muy [tristes] por aquesta aventura, [e en to]da la corte non ovo {algunt} cavallero que tom[ase las ar]mas para ir en pos [de Palo]mades; [...]” (Alvar & Lucía 94).

–Señor, yo só cavallero estraño e de luenga tierra; e he buscado muchas aventuras e agora yo he fallado aquello que yo busco en vuestra corte. E agora sabed que yo he fecho un gran servicio a mi señora la reina, al cual servicio me á prometido un don cual yo quisiere demandar. E ella me semeja que non lo puede dar sin vós. E por esto yo quiero que lo confirmeades. (Alvar & Lucía 93)

Mientras que el rey Mares y el resto de la corte entienden que lo que “ha fallado” es la aventura cortés que le ha llevado a la corte (recuperar a Brangel para la corte y, de este modo, devolver la alegría a la reina), en realidad, Palomedes lo que dice es que ha encontrado el motivo que le ha llevado a ser un “cavallero estraño e de luenga tierra” que llega a la corte de Cornualles: la propia reina, a la que ama y desea. En realidad, no hay mentiras en sus palabras, sólo un error de interpretación, ya que se desconoce todavía el espacio interior del caballero: estamos ante la victoria del *parecer* sobre el *ser*.

Y así, como el don ha sido pedido según las reglas de la cortesía, ha de ser aceptado y confirmado según esas mismas reglas: el rey no puede hacer otra cosa que dejar partir a la reina con Palomedes; no puede más que aceptar, a pesar de la evidente falsedad, el triunfo (aparente) del espacio interior del caballero, de su comportamiento descortés:

[E el] rey se maravilló e dix[o que] cuáles diablos lo avía[n tra]f]do allí; e dixo que el [don non] gelo podía renunciar [pues que] gelo avía prometido [sobre] su corona; e dixo el r[ey]:

–[Yo] vos la dó la reina [de aques]ta manera: que si p[or ven]tura oviere algunt [cavallero que] vos la pueda tirar por [fuer]ça de armas, que el don [non] aya valor; e aun, que [en] todo mi reino non ya[gades] con ella nin sea to[cada] de vós.

E dixo:

–Pláze[me] de voluntad.

E luego [to]mó la reina delante de [to]dos [e subio]gela en el [palafrén] de Brangel e [fué]r]onse del palacio e [fué]r]onse por su camino (Alvar & Lucía 93)²⁸

Todo este juego de contrastes en el texto, todo este juego de apariencias, de jugar con la ruptura de unos determinados horizontes de expectativas (el *locus amoenus* como lugar del amor –la tortolica viuda que abandona las ramas verdes podría servir de contrapunto a esta idea–; o el caballero como personaje virtuoso), con el paso de unos espacios interiores ocultos que se convierte en públicos, no puede ser reflejado en la miniatura. La imagen se queda con lo esencial: la traición de Palomedes, que es el desencadenante de la *quête* de la reina por parte de algunos caballeros de la corte del rey Mares y, sobre todo, por parte de Tristán; la imagen no puede asumir el juego de apariencias, del *ser* y del *parecer* que ofrece el texto. El primer juego de contrastes (alegría de la corte / sufrimiento de la reina) ha desaparecido de la miniatura: en un mismo plano, la tienda y la fuente; fuente que en vez de mostrar ese alejamiento –casi agreste– en donde dar rienda suelta a su dolor, se ofrece también como un espacio cortesano, dado que no se trata de una fuente natural, sino todo lo contrario: seguramente, fuente de mármol, con la escultura de la cabeza de un león de la que

²⁸ La reina Iseo, más adelante, cuando se sienta protegida en una torre, expresará una idea diferente: no tiene derecho en reclamarla, ya que consiguió su don con falsedad: “–[Así me guarde Dios] de vós {que} [demandaste el don] falsam[ente e con gran engaño] e como [mal cavallero; e con]séjovos [que vos partáis] de aquí; s[i Tristán vos] alcança [non querriades ser] nascido” (Alvar & Lucía 96). Pero ya están todas las cartas de la baraja boca arriba, ya se ha pasado el juego de las apariencias.

sale el agua. Y el juego de apariencias del comportamiento del caballero (exterior) frente a sus verdaderos sentimientos (interior) se rompe al mostrarnos desde un primer momento a Palomedes en un acto de cortesía (la conversación con la reina Iseo) como un traidor (el hecho de estar de espaldas, con la cabeza de perfil y la boca abierta).

En el límite de establecer qué es lo esencial del texto, de la historia, se construye la imagen, la interpretación de la imagen, su particular *lectura* del texto. Por este motivo, la imagen no es, como ya hemos dicho, una transposición en colores y formas de lo escrito, sino una determinada, una única interpretación de lo que se está narrando. Una *lectura* particular de un episodio concreto; en ocasiones independiente; en ocasiones complementaria; siempre enriquecedora. Una lectura coetánea.

4.2. Para llegar a leer, para llegar a comprender en toda su finura y en todos sus matices una imagen, es necesario comprender los códigos particulares sobre los que se ha construido, el *lenguaje iconográfico* que utiliza; los códigos que son corrientes para el receptor de la época, pero que a nosotros nos obligan a un complejo sistema de descodificación, no siempre fácil, no siempre conseguida. La lectura interna, como se ha dicho, permite que vayamos más allá del estudio de las imágenes medievales como un documento de la época, como el espacio en donde poder comprender costumbres, modos de vestir, modelos de comportamiento social, etc., que vayamos más allá de los límites de la arqueología. La lectura interna de las imágenes, la que tiene como intención la de acercarse al *lenguaje iconográfico* (siguiendo la terminología y los principios básicos defendidos por Garnier), se ofrece como una posibilidad para el conocimiento de la recepción coetánea de los textos mucha más fructífera y enriquecedora que el estudio arqueológico de las mismas. Una vez más, privilegiamos en nuestro acercamiento la *interpretación* a la *descripción*. Y siempre desde nuestra finalidad de estudio, ya que, desde otros puntos de vista, el estudio arqueológico de las imágenes medievales sigue siendo fundamental.

4.2.1. El tamaño, como ya estamos acostumbrados en el conjunto de la iconografía medieval, se relaciona con la jerarquía, con la importancia –real o atribuida– que se le concede a unos personajes. En el conjunto de las miniaturas conservadas del *Tristán castellano*, domina la representación de personajes de una misma jerarquía, por lo que no suele haber diferencias de tamaño entre ellos: la diferencia, que sí que existe, se establecerá por otros medios, como su situación en la imagen, como veremos más adelante (§ 4.2.2.). En todo caso, siempre hay algunos ejemplos. La miniatura del fragmento 29 representa al Caballero Anciano que, acompañado por una hermosa doncella, se dirige a la corte del rey Arturo, donde desea enfrentarse con los famosos caballeros de la Tabla Redonda. A la izquierda de la imagen, aparece otro personaje: un escudero. Un escudero que, sin armas, y con un bastón señala con su dedo índice la dirección que deben tomar. Su inferioridad jerárquica se va a indicar en el *lenguaje iconográfico* por medio de dos procedimientos: por un lado, por su menor tamaño, y en segundo lugar, por su colocación, ya que la imagen ofrece dos ejes: uno lateral, que se da entre personajes de una misma categoría (la dama y el caballero); y otro vertical, en donde se establece una gradación, siendo el lugar más alto el que está marcado positivamente. El escudero no puede, por pura lógica, ocupar otro espacio que la parte inferior del eje vertical.

En otras ocasiones, el tamaño puede adquirir otros valores dentro de la imagen. En el fragmento 4, al que tendremos que volver en más de una ocasión por su riqueza simbólica, aparece la reina Iseo en una posición central; su superioridad frente a los demás personajes que aparecen en la escena (dos de sus escuderos de confianza y la doncella Brangel) se muestra en su

mayor tamaño. Pero en el lateral derecho –lugar también privilegiado en una situación lateral– se representa a Brangel en un tamaño más pequeño, a las espaldas de su señora. Más que de un intento de reflejar la perspectiva de que se encuentra lejos de la conversación (la reina está ordenando a sus escuderos su muerte), habría que buscar una intención simbólica: es el objeto de la conversación, el sujeto pasivo de la misma. En este caso concreto, a pesar de ser jerárquicamente inferior a Iseo, no se justificaría su tamaño por este motivo, dado que entraría en contradicción con el tamaño de los escuderos, que son inferiores a ella.

4.2.2. A la hora de situar a los distintos personajes, objetos y elementos paisajísticos en la imagen, se pueden utilizar dos ejes fundamentales: vertical o lateral.

4.2.2.1. El eje vertical, como se ha indicado (§ 4.2.1.), supone una gradación, que ha de leerse de arriba hacia abajo (como muestra claramente la forma de construir el Juicio Final, por recordar un ejemplo paradigmático). En el caso de las miniaturas del *Tristán castellano*, esta posición suele ser poco habitual. En otras ocasiones, la situación vertical viene dada por una construcción, en la representación de un espacio, en donde la gradación alto-bajo pierde su valor simbólico: en la miniatura del primer fragmento se representa el torneo de Escocia, en el que se enfrentarán Tristán y Palomedes. En la parte superior, muy mutiladas por el corte del folio, pueden apreciarse las cabezas de diferentes damas que están observando el combate de los caballeros. Más curiosa aparece la miniatura del fragmento 38. Sobre la escena principal, situada en un eje lateral, que representa a Lanzarote con otros caballeros de la Tabla Redonda ante el rey Marco, que solicita clemencia, aparecen por encima una serie de caballeros armados. Pero en una de las torres, se distingue un personaje, de tamaño un poco mayor, que, sin yelmo ni armadura, ofrece una cierta expresión de tristeza en su cara. Con esta imagen se puede estar representando a Andret, al falso y envidioso consejero del rey Marco, el instigador de la muerte de Tristán. En las versiones hispánicas, Andret vendrá a personificar la maldad caballeresca, muy por encima del rey Marco, a quien se le perdonará la vida después de pedir clemencia y de haberse arrepentido por haber actuado de una manera tan descortés y traidora (Cuesta 1994). El hecho de que aparezca con la cabeza ladeada y que en el dibujo de los rasgos de la cara puedan apreciarse indicios de sentimientos, son símbolos de falta de dignidad. En el texto se concreta el destino de los causantes de la muerte del protagonista, que bien se puede estar representando en la imagen de la miniatura:

[Lanzarote] con todos {los cavalleros} de la Tabla {Redonda fizi}eron su ba{talla contra el rey} Mares de {Cornualla con toda} su cavallería {e ven}ciéronlos e prendieron al rey Mares e Alderet; e don Lançarote quiso matar al rey Mares, salvo porque le pidió merced e le juró qu'él que fuera pesante por la muerte de don Tristán e non quisiera aver fecho lo que fizo por otro tal reino como el suyo. E don Lançarote veyendo que era coronado e que se le desculpava e arrepentíase de la muerte de don Tristán, ovo d'él piadat que non muriese; e a Alderete que le fizo buscar la muerte, fízolo quemar como falso e alevoso; e fizieron grant daño en todo el reino e muy grant destruimiento (Alvar & Lucía 133).

4.2.2.2. A la hora de analizar el eje lateral, que, sin duda, es la más común en la iconografía medieval, es necesario tener presente la distinción entre *imagen narrativa* e *imagen temática*. En

las primeras, dado que la imagen puede ser considerada como un texto ya que refleja una narración, la acción se desarrolla de izquierda a derecha. Ejemplos del *Tristán castellano* pueden apreciarse en las miniaturas de los fragmentos 38 y 39a.²⁹ Por su parte, las *imágenes temáticas*, que son las que ofrecen una determinada situación, los personajes se organizan a partir de un eje central (lugar privilegiado); y a sus lados, la derecha supone una cierta superioridad frente a la izquierda. La gran mayoría de las imágenes del *Tristán castellano*, siguiendo esta terminología, van a seguir al tipo temático, organizadas sobre un eje lateral. En la miniatura del fragmento 37, se representa la llegada de Saigremor a la corte del rey Arturo después de la muerte de Tristán. Lleva el escudo y el pendón del caballero. Ocupa la posición central de la imagen, más por los atributos guerreros que porta del enamorado de Iseo que por su propia importancia dentro de la obra. A su derecha, Lanzarote del Lago, vestido a la manera cortesana (y quizás otros caballeros compañeros de la Tabla Redonda), y a su izquierda un caballero anciano que se lamenta por la pérdida de tan gran y querido caballero, mediante una serie de gestos con las manos, a los que tendremos oportunidad de volver más adelante.

En las miniaturas del *Tristán castellano*, además de la posición central en las imágenes temáticas, se va a sumar otro detalle iconográfico para mostrar la superioridad de un personaje sobre el resto –dentro de la lectura coetánea que ofrecen: su colocación en un primer plano. Este detalle se aprecia claramente en las (abundantes) escenas en donde los caballeros –como es propio de su oficio– aparecen sobre sus caballos. En el caso de que en la miniatura se represente a Tristán, éste siempre ocupará la posición central y siempre su caballo y su persona estarán colocados en un primer plano, al margen de la categoría de los otros personajes, de las relaciones que se establezcan entre ellos. En el fragmento 18, como ya hemos comentado, aparece representada una escena que no se narra en el texto, pero que viene a simbolizar la paz que el rey Arturo ha conseguido restablecer entre el rey Marco con su mujer y con su sobrino. Tristán es el que aparece representado en el centro, a su derecha el rey Arturo, y a su izquierda Iseo; pero Tristán es el que aparece representado en primer plano. Lo mismo sucede en otras miniaturas conservadas: ms. 22.644/9b (Tristán libera al rey Arturo); ms. 22.644/11 (Tristán es acompañado por el rey Arturo y por Galván; Tristán está colocado a la derecha del rey, pero será su caballo el que se verá completo); ms. 22.644/24 (Tristán vence a los cincuenta caballeros del puente); o en la imagen del ms. 22.644/33 en donde se hace sobresalir a Tristán de los caballeros que lo acompañan; Palomedes, con quien ha hecho las paces, es quien se coloca a la derecha del protagonista, y Galaz a su izquierda, quedando un poco más alejado Banís, lo que pone en evidencia una gradación en absoluto gratuita de los caballeros que participan en el combate contra Dinadán el Rojo.³⁰ Cuando no aparece Tristán en la imagen, serán los reyes u otros caballeros los que ocupen esta posición: en el fragmento 20a-b-c-, el rey Mares, que se dirige con veinte de sus caballeros a la corte del rey Arturo; en el nº 25, el rey Arturo que se dirige al monasterio donde se encuentran Tristán y Lanzarote; o en el nº 29, en que aparece representado en primer plano el Caballero Anciano.

4.2.3. Esta posición privilegiada en las imágenes que posee Tristán (lugar central, primer plano...) no intenta reflejar o describir un juego de gestos caballerescos que son muy frecuentes en

²⁹ En el conjunto completo de las miniaturas conservadas del *Tristán*, se consideran imágenes narrativas, además de las dos citadas, las siguientes, siempre limitadas al mundo bélico: [1] ms. 22.644/24 (Tristán vence a los cincuenta caballeros en el puente de Morgana); [2] ms. 22.644/39b (asalto de la ciudad de Cornualles).

³⁰ En este caso, el texto explica que Tristán, después de la insistencia de sus compañeros, acepta ser el “cabdillo de aquesta gente”. Pero en la imagen no se pretende tanto reflejar este hecho textual como marcar, como lo viene haciendo con el resto, la supremacía de Tristán sobre el resto de los caballeros de su tiempo.

el texto, sino que ofrecen una lectura simbólica, una interpretación de la obra: Tristán como el mejor caballero de su tiempo. En varias ocasiones, puede leerse cómo Tristán se pone de rodillas ante otro caballero o ante el rey, como muestra de su respeto, como gesto para honrar a su interlocutor:

E la reina se levantó muy alegre e se vistió muy ricamente; e Tristán salió a la puerta de la tienda, e cuando vido los dos cavalleros, dio a entender que non conoscía al rey e fue abraçar a Lançarote. E Lançarote le dixo:

–Señor Tristán, fazed onra al rey.

E Tristán cuando oyó esto, luego se echó a los pies del rey e díxole:

–Señor rey, perdonadme que yo non vos conoscía.

E el rey començó a reír e díxole:

–Tristán, vós seades muy bien venido, e yo vos perdono. (Alvar & Lucía 105)³¹

Ningún gesto similar aparecerá en las imágenes que *leen* el texto; al menos, nada en las que hemos conservado. Tristán siempre tendrá una posición de privilegio, como si en todas ellas se estuviera remarcando lo que en el texto se repite continuamente: Tristán es el mejor caballero de su tiempo, por encima de los que podrían ser los modelos antes de su llegada: el rey Arturo, Lanzarote del Lago o Galván, quienes no pierden oportunidad en alabarlo.³² Y no sólo el mejor caballero del mundo, sino también –o quizás por serlo– el mejor amante.³³

Eso sí, en las miniaturas del *Tristán* se aprecian en dos ocasiones personajes de rodillas. Esta posición puede aparecer en cuatro situaciones en el *lenguaje iconográfico*, y todo depende si se trata de un gesto voluntario, o de un gesto obligado: adoración (tanto a Dios como al diablo), demanda de un favor, penitencia y respeto a un superior (Garnier 1982). ¿Qué es lo que encontramos en las miniaturas del *Tristán* castellano? En la primera de las ocasiones (fragmento 4, el personaje que lo realiza es de baja condición social (uno de los escuderos que vinieron con Iseo a Cornualles), y ante la situación de su cara y de sus gestos de las manos (dolor y sufrimiento por lo que está oyendo), su interpretación no puede ser más clara: además de mostrar respeto a un superior (su señora), le está demandando un favor, como tendremos ocasión de ver más adelante. Más significativa, y mucho más expresiva, aparece la segunda imagen de un personaje de rodillas en las miniaturas del *Tristán*: ms. 22.644/fragmento 38. La condición del personaje (el rey Marco) y las razones de su actitud hace que tal posición no exprese honra –como sí lo era en el caso de Tristán cuando se arrodillaba ante su tío o ante el rey Arturo, o ante caballeros como Lanzarote o Galaaz, después de un combate–. Todo lo contrario. En el gesto de la mano derecha de Lanzarote se expresa la obligatoriedad del gesto del rey, ese gesto obligado de demandar un don, un favor de rodillas, al tiempo que las manos juntas, dirigidas hacia su interlocutor –que no hacia el cielo–, inciden, de nuevo, en la petición, en el ruego.

³¹ Otros ejemplos: El rey Arturo llega a la tienda de Tristán, donde está jugando al ajedrez con otros caballeros (“–Señores, el rey Artur es aquí venido e quiere fablar convusco”. E luego Tristán e los otros se levantaron e dexaron de jugar e fuéronse delante del rey e omilláronsele”, Alvar & Lucía 108); Tristán hace las paces con su tío (“[E el rey Mares le rescibió muy alegremente]. E don [Tristán fincó las] rodillas [a sus pies]”, Alvar & Lucía 113).

³² Así Lanzarote le escribe al rey Arturo: “–Señor, sabed que he fallado muchas aventuras, entre las cuales yo he topado con el más alto cavallero del mundo, e éste es don Tristán de Leonís” (Alvar & Lucía 117). Y así les dice el rey Arturo a Lanzarote y a Galván: “–¿Qué vos [parece] del buen cavallero {don} Tristán? ¿Fizo nunca [cavallero] de su hedat tan [grandes] fechos e tan gran{des cav}allerías de armas [como él] á fecho en su tierra? ¡[Así me a]yude Dios!, ¡yo non [pudiera c]reer que él oviese {bien} fecho e bien lo de[be onme tener por el me]jor cavallero del mundo, e él lo es sin falla!” (Alvar & Lucía 121).

³³ “E todos davan el loor de las dueñas e reinas e donzellas a la reina Iseo; e de los reyes e cavalleros davan el loor de la fermosura a Tristán, e dezían que en el mundo non avía fermosos dos amantes que don Tristán e la reina Iseo” (Alvar & Lucía 109).

El hecho de que esta posición, que reconoce la superioridad del que se queda de pie, no sea voluntaria (como si lo es en los casos comentados de Tristán) está cargada de toda una larga serie de connotaciones negativas. El rey Marco ha perdido toda su honra, que es lo peor que le puede suceder a un señor, a un caballero. Conserva la vida, eso sí –lo que no le sucederá a Aldret, el consejero traidor–, pero su reino pasará a ser tributario;³⁴ por este motivo no es casual el espacio en que se produce la petición de clemencia y el perdón concedido: a las puertas de la ciudad, que, por la traición de su rey, quedarán abiertas para los enemigos; esas puertas que han sido defendidas en las dos miniaturas del fragmento 39, que, a pesar de su número topográfico, han de ser situadas con anterioridad a la imagen del rey Marco arrodillado a los pies de Lanzarote y de los otros caballeros de la Tabla Redonda. Los caballeros de Cornualles, como sucedía antes de que llegara Tristán de Leonís, vuelven a ser lo que siempre han sido: unos cobardes.

Al tratar del episodio de la traición de Palomedes y de su comportamiento poco cortés, indicábamos cómo la posición de su cuerpo permitía llegar a la interpretación de la imagen: de espaldas, de perfil y con la boca abierta (§ 4.2.2.). En la imagen de la derrota del rey Mares, encontramos un detalle similar: un personaje de espaldas. Pero ahora, este personaje es, ni más ni menos, que Lanzarote del Lago, como no deja lugar a dudas la indicación textual que se ha escrito por encima de su yelmo. ¿Lanzarote del Lago como traidor? ¿Traidor por haber querido vengar la muerte de su amigo? Frente a lo que sucedía en la miniatura de la escena entre Palomedes y la reina Iseo (ms. 22.644/ fragmento 8), la interpretación de la posición del cuerpo de Lanzarote no resulta del todo clara. Se podría argumentar que ésta viene motivada por el diseño de la miniatura, de la conversación que está manteniendo con un rey Marco arrodillado a las puertas de su ciudad. Pero el argumento es poco consistente (en realidad, el argumento vendría a contradecir el principio general de la *lectura* de las imágenes, ya que niega que *todo* lo que aparece en ellas tiene un valor, todo posee una interpretación). Si no desea indicar un aspecto negativo en la conducta de Lanzarote, ¿por qué representarlo mediante una posición del cuerpo tan codificada, que es la que se utiliza para representar a Judas? Y quizás sí, quizás sí que debemos contestar afirmativamente a la pregunta que antes nos hacíamos: ¿Lanzarote se está comportando de una manera anti-caballeresca, de una manera que pudo ser considerada que vulneraba los códigos ideológicos del momento? Sí. Lanzarote al liderar a los caballeros de la Tabla Redonda contra el rey Marco; Lanzarote al humillarlo de esa manera, quizás esté asumiendo un comportamiento negativo, un comportamiento en donde la soberbia y la venganza son sus razones de ser, como puede estar indicando el gesto de su mano derecha, la posición de su cuerpo. No se olvide que las paces que el tío y el sobrino hacen en la corte del rey Arturo se llevan a cabo gracias a un engaño de los amigos de Tristán, al hacer creer tanto al rey Arturo como al rey Marco que los amantes duermen dejando entre ellos el filo helado y cortante de la espada del caballero. Si en vez de Lanzarote hubiera sido el rey Arturo quien encabezara el combate contra el rey de Cornualles, quizás la representación iconográfica sería otra. Quizás sí. Quizás no.

Este último ejemplo pone de manifiesto no tanto cómo el método de análisis del lenguaje de las imágenes medievales falla en su base (todo gesto, todo objeto, toda posición tiene un determinado sentido), sino cómo, en ocasiones, nos encontramos ante contextos ideológicos que desconocemos o

³⁴ Así se expresa el texto: “e don Lançarote quiso matar al rey Mares, salvo porque le pidió merced e le juró qu’él que fuera pesante por la muerte de don Tristán e non quisiera aver fecho lo que fizo por otro tal reino como el suyo. E don Lançarote veyendo que era coronado e que se le desculpava e arrepentíase de la muerte de don Tristán, ovo d’él piadat que non muriese; e a Alderete que le fizo buscar la muerte, fizolo quemar como falso e alevoso; e fizieron grant daño en todo el reino e muy grant destruimiento. E qu’el rey Mares se falló muy culpante por la muerte de don Tristán e le pesava mucho e desde allí quedó en cuita e en dolor, e su reino en trebutu” (Alvar & Lucía 135).

que nos parecen ambiguos, oscuros. Por este motivo, nuestra *lectura* de la imagen no será única, no será segura... siempre que aceptemos que nuestra imposibilidad actual no indica que en su lectura coetánea la posición del cuerpo del Lanzarote en esta miniatura no tuviera una única interpretación: única y segura.

4.2.4. Como venimos viendo a la hora de acercarnos a las informaciones que, desde diversos puntos de vista, permiten entender la imagen como un nuevo *texto* que ofrece una determinada *lectura* gracias a su particular lenguaje codificado, existen una serie de posiciones o gestos habituales, normales, y otros que, por alejarse de estos, se cargan de significación, ya sea positiva, ya sea negativa. Al analizar la relación entre el texto y la imagen, del *vínculo iconográfico* del episodio de la traición de Palomedes a su llegada a la corte del rey Marco (§ 4.1.3.), indicábamos cómo al caballero se le muestra en movimiento: una pierna por delante de la otra. Esta posición, muy común a la hora de representar a los caballeros,³⁵ comparte protagonismo con la representación del caballero jinete, como es propio de su oficio y de su posición social. De esta manera, tener las piernas en otra posición supone un cambio en la normalidad, y esta representación estará cargada de significado: doblar las piernas será imagen de traición, así como encontrarse de rodillas, como hemos visto puede interpretarse de diferentes maneras, dependiendo de los gestos con que se acompañe (§ 4.2.2.). Lo mismo puede decirse de los gestos y posición de la cara y de las manos, que, sin lugar a dudas, por su gran capacidad de movimientos, permite al miniador un mayor registro de posibilidades a la hora de ofrecer expresiones y actitudes de los personajes que está dibujando.

En este sentido, la miniatura del fragmento 4 permite analizar uno de los aspectos básicos de la imagen medieval: la economía de su lenguaje, por la que, como se ha venido repitiendo, todos los detalles se cargan de una determinada significación. Volvamos a la imagen. Ya hemos visto cómo el tamaño y la situación de los personajes estaban indicando una primera jerarquía de información; cómo la escena se veía a partir de la voluntad y el deseo de la reina Iseo de matar a su doncella; deseo con autoridad por su relación con sus interlocutores, dos de los escuderos que habían venido con ella a Tintoíl (§ 4.2.1.). Lamentablemente, por el recorte en la parte superior del folio no es posible ver la cara de la reina, pero podemos imaginar su gesto: ninguno, como es lo habitual. La serenidad es una manera de expresar la cualidad y la dignidad de una persona: “La bouche fermée, les lèvres minces régulières, sont la marque d’une qualité et d’une dignité de la personne, qu’elle conserve dans les situations mouvementées, comiques ou dramatiques” (Garnier 1982, 135). Y de este modo se diseñarán las caras de los caballeros y damas que viven situaciones límites en el *Tristán castellano*: Brangel atada al árbol, lamentándose tanto de su muerte como de la injusticia que su señora está cometiendo (ms. 22.644/5); Saigramor portando el escudo y el pendón de Tristán a la corte del rey Arturo, y Lanzarote que lo recibe (ms. 22.644/fragmento 37; el rey Marco pidiendo clemencia a Lanzarote (ms. 22.644/fragmento 38)... Pero lo que sí podemos apreciar es el lenguaje codificado que expresan las manos de la reina: la derecha, apuntando con el dedo índice, hacia lo alto; la izquierda apoyada sobre sus piernas. El primero es el gesto de la autoridad (que ella posee como señora), pero también se utiliza para dar una orden (que es lo que está haciendo a sus

³⁵ Y así, entre las miniaturas conservadas del *Tristán castellano* contamos con los siguientes ejemplos que se pueden añadir al anteriormente referido: ms. 22.644/4: uno de los escuderos que escuchan a su señora; [2] ms. 22.644/14: el rey Arturo y Lanzarote, que llegan a la tienda de Tristán; [3] ms. 22.644/37: Saigremor que llega a la corte del rey Arturo; [4] ms. 22.644/38: Lanzarote y otros caballeros que llegan a Cornualles...

escuderos);³⁶ el segundo, es el signo de la determinación (Garnier 1982, 185): una mano apoyada en la rodilla, en la cadera, en el muslo... posee esta intención. Si son las dos manos las que se apoyan, nos estamos acercando peligrosamente a la soberbia. La voluntad de la reina Iseo no deja lugar a dudas. Como tampoco lugar a dudas dejan los gestos de las manos y la cara de los dos escuderos. Si uno de ellos está de rodillas, en señal de súplica, como ya hemos indicado, sus brazos levantados y las palmas de las manos hacia dentro son una clara muestra del dolor, del asombro que la orden de su señora le ocasiona.³⁷ Su compañero, por su parte, tiene las dos manos juntas, dirigidas hacia la reina Iseo, en señal de súplica (como el rey Marco ante Lanzarote en el fragmento 38), pero en la posición de su cabeza, vuelta contra su señora, está mostrando de manera clara su rechazo, su aversión a lo que está escuchando (Garnier 1982, 151). El texto del *Tristán* se muestra lacónico a la hora de mostrar los sentimientos de los escuderos, ya que se limita a un simple *tristes*.³⁸ En cambio, el iluminador ha puesto en juego un arsenal de *lenguaje iconográfico*, en donde, a un tiempo, cada uno de los escuderos muestra rechazo a lo que se le ordena y, a un tiempo, hace lo posible para suplicar a su señora que cambie en su determinación: los gestos de súplica y de asombro se han repartido entre los dos para mostrar la igualdad de sus sentimientos; sólo desde este asombro (brazos levantados y cabeza vuelta), desde las súplicas no atendidas ante una acción descortés, como es la que ordena la reina (posición de rodillas, manos juntas) puede entenderse su comportamiento posterior sin fisuras, como si se tratara de un solo hombre, de un solo escudero, que se va a comportar, en todo caso, de manera desleal con su señora al ir en contra de su orden, de su determinación.

El *lenguaje iconográfico*, una vez más, permite ir más allá de las meras apariencias, de la mera descripción de las imágenes. Se ofrece como una de las herramientas más útiles para poder analizar las imágenes, dentro del *vínculo iconográfico*, de una manera lo más alejada posible del texto, dentro de ese arco de posibilidades al que hacíamos referencia.

5. Las miniaturas conservadas del *Tristán castellano* posibilitan (e incluso animan a) volver con nuevos ojos al texto, volver con ojos impregnados de colores, de formas, de líneas, pero también de gestos, de simbologías, de interpretaciones; imágenes que sólo tienen sentido en su contexto, por lo que los conceptos de *jerarquía* y *vinculación iconográfica* se muestran como parte esencial de su interpretación, más allá de las curiosas lecturas que posibilita su *lenguaje* específico. Son escasos los testimonios hispánicos de códices miniados, si descontamos los *Beatos*, que poseen su propio código de referencia, y algunos textos religiosos, especialmente los *Libros de Horas* o las *Biblias*; escasos si los comparamos con tradiciones tan ricas como la francesa o la italiana. Pero su escasez, precisamente, convierte a los conservados en verdaderas joyas que no hemos de mirar con envidia de otras tradiciones más ricas y lujosas, sino con la modestia de intentar encontrar en ellos códigos que permitan un mejor acercamiento al enorme

³⁶ Si el índice apuntara horizontalmente, en cambio, significaría una afirmación de ideas, una conversación, o una enseñanza: “L’index pointé horizontalement lorsqu’il ne désigne, pas une direction, un object ou une personne, correspond á l’expression de la pensée personnelle. Le gest est très fréquent. Il caractérise l’orateur, le professeur, le prophète” (Garnier 1982, 167).

³⁷ Es el mismo dolor que expresa el personaje anciano de la miniatura del frag. ms. 22.644/37, cuando se entera de la muerte de Tristán. En el caso de que las palmas hubieran estado dirigidas hacia el cielo, estaríamos ante la expresión de la plegaria, del rezo; y si se encontraran hacia fuera, estarían expresando asombro (miedo si tienen delante a un soldado) (Garnier 1982, 223).

³⁸ “–Vós iredes de mañana a la floresta, –dixo la reina– e diredes que ides por yervas para fazer baño a mí. E quando fuéredes en el grant monte, levaredes a Brangel convusco e matarla hedes”. E los escuderos dixieron que farían su mandado, enpero que eran muy tristes por ella. (Alvar & Lucía 88).

caudal de información que están ofreciendo delante de nuestros ojos; el mismo caudal que les dio sentido y con que fueron leídos, interpretados hace siglos. La imagen más allá de un mero documento de época, más allá del estudio arqueológico que busca en las retinas de sus personajes –como si se tratara de una nueva imagen de la Virgen de Guadalupe mejicana– la última imagen de quien los creara, de quien los mirara y leyera. La imagen más allá del espejo de una época, mero espejo de vestidos, de gestos, de costumbres o de ropajes. La imagen más allá de la descripción. Y la imagen más acá del texto: las miniaturas, como sucederá con los grabados en la imprenta, nace para comunicarse con la obra en que se inserta; no son imágenes que rellenen espacios en blanco; no es posible seguir analizándolas como hace años se hacía un cuadro, una escultura, un capitel. A la hora de estudiar un motivo que aparece en un espacio concreto, ya sea retablo, capilla, iglesia, catedral..., desde los últimos años se ha visto en la historiografía del arte la necesidad de llevar a cabo ese estudio teniendo presente el contexto en el que se inserta. ¿Cómo no hacerlo también con las miniaturas que nacen y tienen sentido sólo en comunicación con el texto que acompañan?

Gracias a las tres perspectivas de estudio que hemos esbozado en estas líneas: la *jerarquía*, el *vínculo* y el *lenguaje iconográfico*, es posible llegar a un mejor conocimiento de cómo los textos medievales (y de cualquier época, en realidad) fueron leídos, fueron interpretados, cómo fueron creando un imaginario que va más allá de la realidad, ya que está impregnado de una claves ideológicas que constituyen, en última instancia, el objeto de estudio que da sentido a la *Teoría de la lectura coetánea*, al acercamiento científico a la *variance* de que gozaron los textos medievales a lo largo del tiempo.³⁹

³⁹ Una primera versión de este trabajo, sin la mayoría de sus ilustraciones, fue publicado en Germà Colón Domènech y Ricardo Pardo Camacho eds., *De re militari*, Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura, Tomo LXXVII (2001 [2002]), 73-113.



BNM, ms. 22.644, fol. 2



BNM, ms. 22.644, fol. 4



BNM, ms. 22.644, fol. 5



BNM, ms. 22.644, fol. 6b



BNM, ms. 22.644, fol. 8



BNM, ms. 22.644, fol. 9ab



BNM, ms. 22.644, fol. 11



BNM, ms. 22.644, fol. 14



BNM, ms. 22.644, fol. 18



BNM, ms. 22.644, fol. 20abc



BNM, ms. 22.644, fol. 24



BNM, ms. 22.644, fol. 25



BNM, ms. 22.644, fol. 29



BNM, ms. 22.644, fol. 33



BNM, ms. 22.644, fol. 35a



BNM, ms. 22.644, fol. 35b



BNM, ms. 22.644, fol. 37



BNM, ms. 22.644, fol. 38



BNM, ms. 22.644, fol. 39a



BNM, ms. 22.644, fol. 39b

Obras citadas

- Alexander, J. J. G. *Medieval Illuminators and their methods of work*. New Haven: Yale University Press, 1992.
- Alvar, Carlos, & Lucía Megías, José Manuel. “Hacia el código del *Tristán de Leonís* (cincuenta y nueve nuevos fragmentos manuscritos en la Biblioteca Nacional de Madrid).” *Revista de Literatura Medieval* XI (1999): 9-135.
- Avril, François. *L'enluminure à l'époque gotique*. París: Bibliothèque de l'Image, 1979.
- Baschet, Jérôme, & Jean-Claude Schmitt. *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*. París: Léopard d'Or, 1996.
- Belting, Hans. Tr. Fortunato Israel. *L'image et son public au Moyen Âge*. París: Gérard Monfort, 1998 [1981].
- Bonilla y San Martín, Adolfo, ed. “Fragmento de un *Tristán* castellano del siglo XIV.” *Anales de la literatura española (años 1900-1904)*. Madrid: Tello, 1904. 25-28.
- Cuesta, Luzdivina. *Aventuras amorosas y caballerescas en las novelas de Tristán*. León: Universidad, 1994.
- . “*Tristán de Leonís*.” Dirs. Carlos Alvar & José Manuel Lucía Megías. *Diccionario filológico de la Literatura Española Medieval. Textos y transmisión*. Madrid: Castalia, 2002.
- Garnier, François, *La Guerre au Moyen Âge, XI^e – XV^e siècle, L'histoire par les documents iconographiques*. Poitiers: INRDP, CRDP, 1976.
- . *La langage de l'image au Moyen-Age, I: signification des gestes*. París: Léopard d'Or, 1982.
- . *Thesaurus iconographique. Système descriptif des représentations*. París: Léopard d'Or, 1984.
- . *L'âne à la lyre: sottisier d'iconographie médiévale*. París, Léopard d'Or: 1988.
- . *La langage de l'image au Moyen-Age, II: grammaire des gestes*. París, Léopard d'Or, 1989.
- Gómez Redondo, Fernando. “La tradición textual del *Tristán*.” *Historia de la prosa medieval castellana. II. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*. Madrid: Cátedra, 1999. 1505-40.
- Hasenohr, Geneviève. “Les systèmes de repérage textuel.” Ed. Jean Glenisson. *Le livre au Moyen Âge*. París: CNRS, 1988. 273-87.
- Hook, David. *The Earliest Arthurian Names in Spain and Portugal*. St. Albans: D. Hook, 1991.
- . “Further Early Arthurian Nomes from Spain.” *La Corónica* 21 (1992-93): 23-33.
- Images et Geste au Moyen-Âge*. Arras: Musée des Beaux-Arts d'Arras, 1993.
- Joahannot, Yvonne. *Tourner la page. Livre, rites et symboles*. Grenoble: Jérôme Millon, 1994.
- Le geste et les gestes au Moyen Âge*. Senefiance n° 41. Aix-en-Provence: CUER MA, 1998.
- Keller, John, & R. P. Kinkade. *Iconography in Medieval Spanish Literature*. Lexington: Univ. Press of Kentucky, 1984.
- Lucía Megías, José Manuel. “Notas sobre la recepción del «Lanzarote» español en el siglo XVI (Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 9.611).” *Verba Hispanica* 4 (1994): 83-96.
- . “Nuevos fragmentos castellanos del código medieval de *Tristán de Leonís*.” *Incipit* 18 (1998): 231-53.
- . “Entre la crítica del texto y la lectura coetánea: las dos caras de la cultura del manuscrito en la Edad Media.” *La Corónica* 27.2 (1999a): 189-218.
- . “Las dos caras de un héroe: las *Crónicas* del Cid en la imprenta hispánica.” *L'épopée romane au Moyen Âge et aux temps modernes. Actes du XIV Congrès International de la Société*

- Rencesvals* (Naples, 24-30 juillet 1997). Nápoles: Edizioni Scientifiche Italiane, 1999b. 739-69.
- . "La crítica textual ante el siglo XXI: la primacía del texto." Ed. Lillian von der Walde Moheno. *Propuestas teórico metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa-editorial Plaza y Valdes, 2002a.
- . *Filología románica e Internet. I. Los textos*. Madrid: Castalia, 2002b.
- Martin, Henri-Jean, & Jean VEZIN, dirs. *Mise en page et mise en texte du livre manuscrit*. París: Éditions du Cercle de la Librairie, Promodis, 1990.
- Planas Badenas, Josefina. "El manuscrito de París. Las miniaturas." Dir. Francisco Rico. *Libro del Cavallro Cifar. Edición facsímil*. Barcelona: Moleiro, 1996. 137-92.
- Raynaud, Christiane. *La violence au Moyen-Âge (XIIIe-Xve siècle) d'après les livres d'Histoire en français*. París: Léopard d'Or, 1990.
- Schmitt, Jean-Claude. *La raison des gestes dans l'Occidente medieval*. París: Gallimard, 1990.
- Zalli, Anne, coord. *L'Aventure des écritures. La page*. París: Bibliothèque Nationale de France, 1999.