

La representación de la prueba caballerescas como aventura familiar en tres imágenes del Ms. P del *Libro del cavallero Zifar*

Carina Zubillaga

Universidad de Buenos Aires
Instituto de Investigaciones Bibliográficas y Crítica Textual (SECRIT) – CONICET
Argentina

Cita sugerida: Zubillaga, C. (2014). La representación de la prueba caballerescas como aventura familiar en tres imágenes del Ms. P del Libro del cavallero Zifar. *Olivar*, 15(22). Recuperado de: <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a03>

Resumen

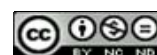
El manuscrito P (Biblioteca Nacional de Francia) del *Libro del cavallero Zifar* es un códice de fines del siglo XV que, debido a las cerca de 240 ilustraciones que contiene, permite apreciar la dinámica particular de producción y recepción de aquellos manuscritos medievales en los que se conjugan el texto y la imagen como configuradores de sentido. A través de la focalización de un grupo de ilustraciones miniadas que dan cuenta de la dinámica de la aventura caballerescas, centrada tanto en Zifar como en su familia, el presente trabajo postula la relación de esas imágenes con el texto en una retórica deudora tanto de la redacción inicial del texto como de su recepción más de un siglo y medio después.

Palabras clave: *manuscritos iluminados - ilustración medieval - imagen - texto - aventura caballerescas*

Abstract

The manuscript P (National Library of France) of the *Libro del cavallero Zifar* is a 15th century codex that, due to the illustrations that it contains, allows to estimate the dynamics of production and reception of those medieval manuscripts that conjugate text and the image. The present work postulates the relation of some images centred on the chivalric adventure of Zifar and his family with the text in a rhetoric related with the initial redaction of the text and the reception one century and a half later.

Keywords: *illuminated manuscripts - medieval illustration - image - text - chivalric adventure*



El *Libro del cavallero Zifar* (en adelante *LCZ*), un relato de aventuras castellano datado a principios del siglo XIV, cuenta las aventuras y desventuras de un caballero cristiano que deberá sufrir una serie de pruebas para restaurar una dignidad real perdida en la línea linajística de la que proviene.

Se han conservado dos manuscritos, muy diferentes, del *LCZ*: el ms. 11309 de la Biblioteca Nacional de Madrid (*M*), fechado entre fines del siglo XIV e inicios del XV, y el ms. Esp. 36 de la Biblioteca Nacional de Francia (*P*), del último tercio del siglo XV, que manifiesta otra posibilidad de recepción debido a las cerca de 240 ilustraciones miniadas que acompañan al texto y que testimonian la dignificación de este manuscrito profano¹. Además, existen dos impresos antiguos, del siglo XVI, publicados en Sevilla por Jacob Cromberger, uno en 1512 y el otro en 1529.

Será, obviamente, el manuscrito de París el que ocupará nuestra atención, por constituir una pieza inusual que ejemplifica la ilustración de manuscritos en la España medieval. Al describir sus iluminaciones miniadas, dispuestas a lo largo de 192 folios, John E. Keller y Richard P. Kinkade (1984: 60-92) dan cuenta de su ubicación en el texto: 12 representan los breves “enxemplos” que aparecen dispersos a lo largo del relato; cerca de 45 muestran a Zifar, ya como rey de Mentón, “castigando” a sus hijos; las 184 ilustraciones restantes, entre tanto, describen las secuencias de las aventuras de Zifar. Esta acumulación es significativa y novedosa, ya que tanto en las *Cantigas de Santa María* como en los *Castigos e documentos* se ilustra sólo la materia ejemplar breve.

Las particularidades físicas, el gran tamaño y el aspecto lujoso de un códice como el parisino dan cuenta de las peculiaridades de su transmisión y recepción. El traslado de los elementos esenciales de una historia en un código diferente supone una relectura de esos elementos que revela tanto las variantes de su configuración inicial como de su percepción posterior, en este caso más de un siglo y medio después, con valores que han cambiado y nuevas formas de representación que es posible ver en el fenómeno de la iluminación manuscrita.

El objetivo del presente trabajo es el análisis de la retórica de la imagen, en su relación con el texto, en el *LCZ*. Para que la tarea sea realizable en el marco de esta presentación es necesario, sin embargo, efectuar un recorte previo debido al elevado número de iluminaciones miniadas que se ha mencionado. ¿Cómo hacer este recorte?: siguiendo tanto la orientación del texto, que ubica en el núcleo central al protagonista indiscutido del relato, como la elección del artista² que sitúa la mayoría de las miniaturas en ese lugar determinado. Hemos elegido tres imágenes que representan, en este sentido, la prueba caballeresca concebida como aventura familiar antes que personal, en relación con la preocupación generalizada del texto por el tema del linaje, además de la significativa imagen que da comienzo al códice y cifra el papel de la retórica de la imagen en la transmisión particular de esta historia medieval.



El folio inicial (1 r) del LCZ no comienza con el texto, como usualmente podría esperarse, sino con una imagen; este hecho señala –en una primera instancia de aproximación– la importancia que tendrán las ilustraciones en la confección del manuscrito y, sobre todo, el lugar central que ocuparán en el acercamiento al texto.

En esta primera miniatura, bastante pequeña, se ilustra uno de los eventos principales que se narrarán a continuación en el extraño prólogo de nuestra obra: la petición de Ferrán Martínez al Papa Bonifacio VIII de trasladar el cuerpo del Cardenal Gonzalo García Gudiel de Roma a Toledo, según éste había expresado como última voluntad. Sentado en su sitial de oro puede observarse al Papa Bonifacio, acompañado por dos altos eclesiásticos que –aunque están parados– no exceden la figura de la autoridad superior; además, ambos se ubican detrás del mandatario, lo que indica claramente que existe una jerarquía que no se cuestiona.

El colorido y la forma de sus atuendos evidencian varias funciones: por un lado, una función estructural dentro de la propia imagen, ya que resaltan a estas altas dignidades eclesiásticas del resto de la escena; por otro lado, una función hacia fuera, de anclaje histórico, ya que condicen con las vestimentas de este tipo de personalidades hacia fines del siglo XV (fecha de datación del manuscrito

de París); por último, una función autorreferencial que da cuenta de una de las características fundamentales de la creación y del artista, quien distingue los colores brillantes y cuida los pormenores que se perciben en los pliegues de sus túnicas y en la composición del decorado escénico, entre otros tantos elementos. No puede olvidarse, en este sentido, el gusto por el detalle también manifiesto en los elementos ornamentales que, a modo de banda, rodean el texto y la miniatura. La figura del arcediano Ferrán Martínez contrasta con la de estos altos dignatarios ya desde la sencillez y el tenue color de sus prendas. Está además arrodillado, y sus manos acompañan el pedido que sabemos por el texto que está realizando.

El hecho ilustrado no es el primero ni el último que se relata en el prólogo del *LCZ*. Su elección, sin embargo, no podría considerarse arbitraria; representa la condensación de una actitud que los protagonistas sucesivos de la obra irán teniendo, actitud cifrada como una forma de retórica visual en la figura del arcediano en esta primera miniatura. ¿Cuál es esa actitud?: la persistencia en aquello que se emprende, acompañada por la sencillez y humildad al aceptar que todo bien es dado en última instancia por Dios; un epítome, en definitiva, del ideal de virtud que recorrerá toda la obra y que se pretende transmitir como ejemplo al lector.

II



La segunda ilustración elegida, presente en el folio 32 v, representa el punto focal y disparador de la aventura que es la pérdida familiar, centrada en este caso en el rapto del hijo mayor por parte de una leona. En una mitad del cuadro, la izquierda, están Zifar, Grima y el hijo menor del matrimonio, rodeados por un paisaje sumamente cuidado en sus detalles: flores, árboles y un castillo

que se observa como fondo constituyen el *locus amoenus* donde irrumpe en forma inesperada la tragedia:

E sus fijuelos andauan trebejando por aquel prado, e fueronse llegando contra el montezillo, e salio vna leona del montezillo e tomo en la boca el mayor. E a las bozes que daua el otro fijuelo que venia fuyendo, boluio la cabeça la dueña e vio commo la leona leuaua el vn fijuelo, e començo a dar bozes [...] E el cauallero [...] tornose muy cuytado e muy triste e dixo a la dueña: “Vayamosnos para esta çibdat que esta aqui çerca; ca non podemos aqui fazer sy non gradesçer a Dios quanto nos fas, e tenergelo por merçed”. (135)³

Frente a la narración del rapto, la iluminación se concentra en la actitud corporal de cada uno de los personajes. Zifar está sumido en una profunda tristeza, representada por su cabeza ladeada y sostenida por su propia mano e incluso por un alejamiento de la mirada de aquello que efectivamente está ocurriendo, mientras Grima expresa su dolor a través de su gestualidad, mucho más allá de la escueta referencia textual: sus manos juntas y elevadas y la expresión de su rostro revelan a la vez sorpresa, desesperación, incomprensión, temor y súplica al cielo, entre otras cosas. La amplificación retórica de la imagen, que el artista utiliza para dar cuenta del texto, también se manifiesta en la figura del hijo menor, que no aparece descrito en el relato y sí en la ilustración: vestido con una túnica tan azul y brillante como la de su padre, señala con sus manos el hecho dramático que con seguridad no alcanza a entender.

Un curso de agua central separa el lugar de la tragedia, el derecho, donde una leona lleva hacia una dirección incierta al hijo mayor de Zifar. La leona también se representa en una forma más detallada de lo que el texto especifica y su imagen es sumamente verosímil, ya que la cabeza del animal inclinada hacia arriba indica la posición necesaria para no perder ni arrastrar la pieza conseguida. Del hijo de Zifar sólo puede verse una parte de su cuerpo, lo que intensifica el suspenso al no poder distinguirse si el niño aún está vivo o ha muerto.

El dramatismo total de la escena está intensificado por el colorido general de las figuras (en particular las humanas). Este despliegue de color, sumado a la amplificación de los gestos y actitudes de los personajes, sirve para enfocar lo que quiere describirse, en desmedro incluso de las proporciones del cuadro. Se resalta aquello que también impacta en la lectura y el sufrimiento que implica la prueba en el camino de la virtud.

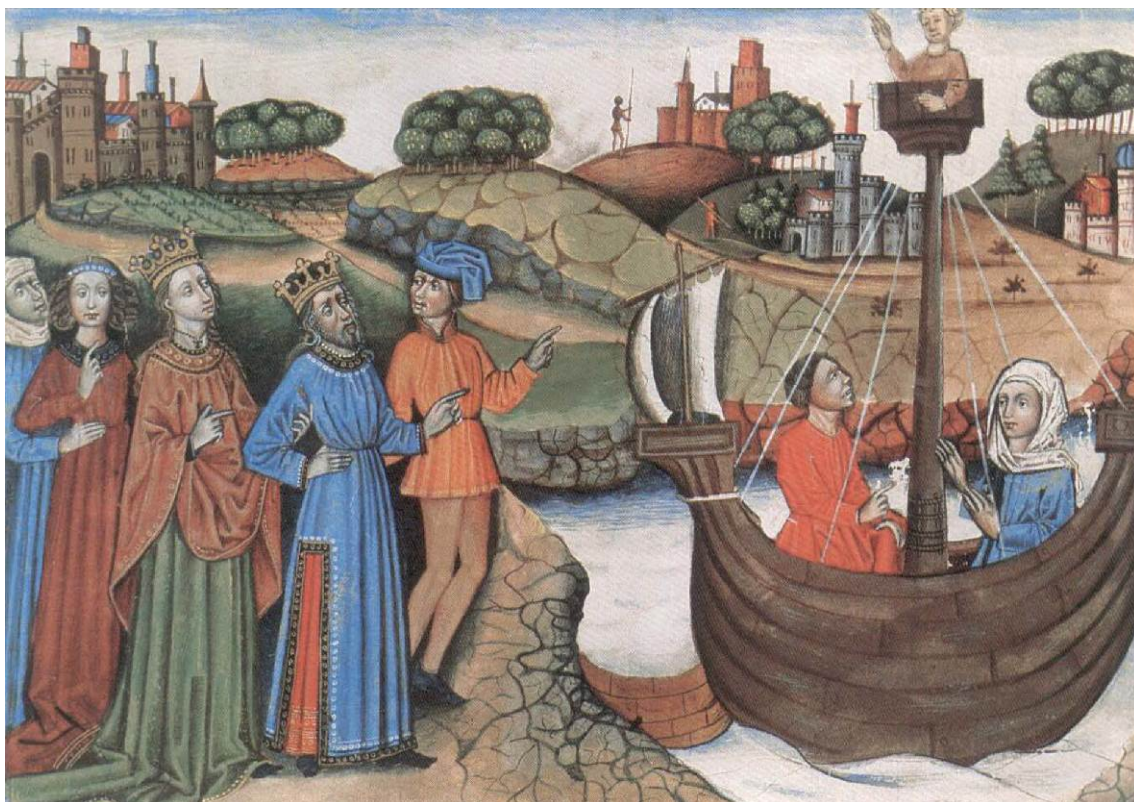
¿Por qué ilustrar este episodio a través del recurso de la amplificación? ¿En qué se ha detenido nuestro artista en su acercamiento al texto? Podría decirse que es aquello propio de la aventura lo que ha llamado su atención: la suma de lo inesperado, lo peligroso, lo desconcertante e ingobernable; es decir, la acción en su punto de mayor tensión dramática. Seguramente este tipo de escenas de gran suspenso también ocupaban las preferencias de los lectores, quienes recibirían con agrado la amplificación visual que la imagen proporcionaba.

III



La misma disposición física de Zifar se reitera luego de concretarse la pérdida de toda su familia, en el fol. 34 v. Cuando unos marineros raptan a su mujer, después de haber perdido a su segundo hijo en la ciudad de Falac, Zifar eleva una oración a Dios en medio de su desconsuelo y acepta entonces paciente aunque dolorosamente la voluntad divina. Esa aceptación dolorosa de los designios de Dios está representada iconográficamente de nuevo en su actitud corporal y, sobre todo, concentrada en la gestualidad y disposición de su rostro. Aunque ahora Zifar está arriba de un caballo, su expresión es prácticamente igual a la de la imagen anterior analizada, que también representaba al mismo tiempo el desconsuelo y la paciencia frente a la prueba que expresaban sus palabras. El mismo dolor en su rostro, la misma mano que sostiene su cabeza ladeada hacia la derecha, mientras se aleja de aquel lugar en cuyo fondo se ve la nave que traslada a Grima hacia lo desconocido. Esta posición forzada, que Cacho Blecua considera verdaderamente inverosímil para alguien que va a caballo (2005: 40), concentra sin embargo la verosimilitud del dolor y de la soledad, quitando incluso de la imagen los testigos que aparecen en el texto (“Cualgo en su cauallo e fuese por vna senda que yua ribera de la mar, e la gente toda se marauillauan destas desauenturas que contesçieran a este cauallero [...]”, 140); testigos que serán reemplazados por los receptores de una ilustración que en sí misma lo incluye todo.

IV



Después de la dolorosa separación familiar, los personajes emprenderán caminos diversos. En cuanto a Grima, la mujer de Zifar, muchísimas cosas le suceden desde que es raptada por los marineros y alejada de su desconsolado esposo. Ya en la nave, después de tomar conciencia de las malas intenciones de los marinos, Grima pide la merced de la Virgen María y ésta finalmente la auxilia. Los hombres pelean entre sí para obtener a la dueña, hasta que mueren todos, y una voz del cielo la tranquiliza y le señala la ayuda del Niño Jesús, que conduce la nave por la intercesión de su Madre.

Luego de dos meses de travesía, la nave arriba a un puerto en el reino de Orbín, donde el rey y la reina celebran las fiestas marianas a mediados de agosto. Este arribo milagroso de Grima es el que se encuentra reproducido en nuestra cuarta ilustración, presente en el folio 37v y de considerable extensión si se la compara con el resto. Esta miniatura no sólo se destaca de las demás del manuscrito por su tamaño; sobresale particularmente por la armonía general del cuadro, y el brillo y la definición de los colores y las figuras. Podría decirse que es una de las más hermosas y logradas, aunque ello no pueda considerarse más que una afirmación subjetiva.

La narración de las peripecias de Grima asume, en el *LCZ*, un carácter sumamente particular. Es la aventura en la cual se concentra la mayor presencia del milagro en la obra. Mientras en la leyenda de San Eustaquio en la que se basa toda la primera parte del *LCZ* lo milagroso es constante, su injerencia se reduce en nuestro relato significativamente, dando lugar a otro tipo de verosimilitud que se apoya en las causas naturales o lógicas de las acciones. Esta omnipresencia del milagro en la salvación y conducción de Grima debe haber llamado la atención de unos lectores en quienes los

modelos hagiográficos todavía tenían una impronta destacable, lo mismo que en el artista que intenta dar cuenta de lo sobrenatural en su representación.

El relato se abre ubicándonos en un lugar placentero, otro *locus amoenus*, donde se celebran las fiestas de la Virgen María. La influencia mariana conduce los hilos de la acción y está presente allí donde Grima llega; nuestro artista transmite esta religiosidad destacada a través de la construcción del fondo, donde el ambiente es de suma placidez y sobresalen las cruces y la luminosidad de algunas iglesias. En este lugar dominado por un universo cristiano, irrumpe un Jesús niño que puede observarse sobre las velas de la nave bendiciendo al pueblo todo. La religiosidad imperante se amplifica en la imagen retóricamente, ya que mientras en el texto la presencia del Niño Jesús recién se descubre cuando el rey se encuentra con Grima en la nave, la ilustración anticipa este hallazgo ante los ojos de los receptores.

Según el relato, en el momento inicial del arribo los que se encuentran en la costa no se sorprenden por la figura de Jesús Niño, sino por el hecho de que la nave permanezca estable a pesar de los embates del viento y su ausencia de anclas:

E en aquella çibdat estaua el rey e la reyna, faziendo sus fiestas muy grandes por la fiesta de Santa Maria, mediado agosto, e la gente que estaua ribera de la mar vieron aquella naue que estaua parada en el puerto, la vela tendida, e faziendo muy grant viento, non se mouiendo a ninguna parte, e marauillaronse mucho, de guisa que entraron muchos en bateles e fueron alla a saber que era. (145)

La ilustración reproduce este viento que agita las olas, la inmovilidad de la nave y la sorpresa de aquellos que lo observan, destacable en especial en la cara del hombre que se encuentra sentado junto a Grima. Lo maravilloso cristiano no sólo se manifiesta, entonces, en el milagro de la nave que resiste la inclemencia del viento sin necesidad de conducción humana, sino que se amplifica mediante la anticipación de lo que en el texto se revelará más tarde a los habitantes de Orbín: es el Niño Jesús quien conduce a Grima y la ha traído hasta el puerto.

Los detalles del paisaje realzan la belleza de este lugar que no se describe a través de las palabras. Aparecen castillos, torres, flores, árboles y colinas representadas con cuidado, e incluso algunos hombres con largas lanzas que hacen más verosímil la apreciación de la distancia entre el puerto y las construcciones del poblado.

En cuanto a las figuras humanas, el lugar central entre las otras lo ocupan el rey y la reina de Orbín. Sus ornamentadas vestimentas y sus coronas sobresalen en comparación con las más discretas indumentarias de sus acompañantes. Ambos señalan hacia el barco, aunque su actitud es diferente. En tanto que la expresión de la reina es expectante pero pasiva, el rey parece indicar al hombre que tiene al lado que es necesaria una incursión en la nave. En la gestualidad del rey el artista ejemplifica el poder del monarca; funciona como una amplificación clara de la función real, ya que en el relato no es él quien ordena al hombre dirigirse al navío, sino que la acción parte de la propia iniciativa del vasallo: “[...] e non se atreuia ninguno a sobir en la naue; pero vno dellos dixo que se queria auenturar a subir, a la merçed de Dios, a saber que era” (145).

Mención aparte merece este hombre que habla con Grima por primera vez. Para su representación, el ilustrador utiliza el recurso de asociar dos acciones diferentes sin el enlace que necesitarían para ser sucesivas y no simultáneas. Para la perfecta comprensión de las dos acciones –su deseo de subir a la nave y la conversación con Grima ya en su interior– serían precisas dos imágenes distintas y consecutivas. Sin embargo, en este caso no se emplea la sucesión lógica, sino que las dos acciones se aúnan sin distinguirse. Reconocemos que el hombre es el mismo por su destacable túnica naranja; y el desenvolvimiento de los hechos se aclara por la referencia textual, que esclarece primero su decisión de subir al navío y luego su ingreso y conversación con Grima. El presentar las dos acciones al mismo nivel sirve para dar cuenta, a través de la tensión mayor que provoca la acumulación, de lo espectacular del arribo de la heroína al sitio que la aventura le depara.

Finalmente ella, Grima, con todo el esplendor y la luminosidad de su figura (el celeste de su túnica y el blanco de la toca que cubre su cabeza) hace pensar en una relación con la Virgen María omnipresente en el episodio, debido además a la expresión de serenidad que conserva en su diálogo con el hombre que la inquiere.

Estas últimas tres miniaturas constituyen un ejemplo de aquellas pocas escenas ambientadas en un espacio exterior, en lugar del mayoritario ámbito cortesano ilustrado. Esto es lógico, porque intentan dar cuenta de la prueba que debe soportar esta familia al separarse; prueba cuyo eje es el desplazamiento presente primero en el rapto de uno de los hijos de Zifar por una leona y luego más desarrollado en las figuras de Zifar partiendo a caballo del lugar trágico de la pérdida familiar y del arribo de Grima a la tierra a la que la aventura la ha conducido⁴.

Las miniaturas elegidas son representativas de una técnica de ilustración con rasgos definidos, entre los cuales se destacan el empleo significativo del color, la atención a los detalles contextuales y de descripción de los personajes, y la intencionalidad de representar los hechos de una manera más exacta. Tienen un carácter narrativo, además de descriptivo y explicativo, pues intentan reflejar el movimiento como eje de la dinámica textual propia de la aventura caballeresca.

El manuscrito medieval iluminado provoca una experiencia múltiple, al integrar el texto y la imagen en una práctica de lectura y observación más amplia. El texto informa y la ilustración amplifica aquello que se dice, para lograr una efectividad mayor y hacer que el receptor participe de una manifestación artística que lo enriquezca tanto estética como éticamente. El plano artístico queda así subsumido en un plano didáctico que busca explicar la experiencia de la prueba, el dolor y el desconuelo según los nuevos parámetros sensibles de fines del siglo XV, aunque siempre desde una mirada cortesana. Como señala Cacho Blecua (2005: 51), las amplificaciones en el códice o bien resaltan la recepción de la obra en clave caballeresca y cortesana o bien destacan ese registro contextual de transmisión, por ejemplo al dar cuenta de una emotividad de los personajes ya presente en el texto pero no dominante.

La recepción del texto que se interpreta y se ilustra a través de la miniatura asume en el códice de París del *LCZ* la forma de una glosa que materializa en color e imagen no sólo las costumbres medievales narradas y descritas en el texto, sino también la diferente forma de concebirlas en los albores de la modernidad.

Notas

1 Juan Manuel Cacho Blecua señala que este tipo de manuscritos “definen el ambiente que los ha elaborado y puesto en circulación, en consonancia con sus destinatarios” (2005: 33), lo que ubicaría a la realeza y a la más alta nobleza como sus receptores privilegiados. Ya E. Michael Gerli había apuntado que el códice fue probablemente comisionado por el propio rey Enrique IV de Castilla, “finding both guidance and consolation in its reading and visual contemplation” (1999: 98).

2 Más que de un artista determinado, se trataría de un verdadero equipo de trabajo, como ha señalado Josefina Planas Badenas (1996: 155).

3 Todas las citas textuales remiten a la edición de Cristina González del *LCZ* (1983). A continuación de cada cita, indico el número de página correspondiente.

4 Ghislaine Fournès plantea en este sentido que el *LCZ* no se conforma con exponer los valores nobiliarios a través de las miniaturas del códice de París, sino que además reitera la necesidad de transmitirlos mediante el motivo específico de la familia y, por lo tanto, del linaje (2002: 255-264).

Bibliografía

Cacho Blecua, Juan Manuel, 2005. “Texto e imagen en el *Libro del caballero Zifar*”, en *Actes del X Congrés Internacional de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval*, Rafael Alemany, Josep Lluís Martos y Josep Miquel Manzanaro (eds.), Alacant: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, vol. 1, 31-71. Imágenes disponibles en la web, provenientes de https://es.wikipedia.org/wiki/Libro_del_caballero_Zifar

Fournès, Guislaine, 2002. “Les miniatures du manuscrit de Paris du *Libro del caballero Zifar* (XV^e siècle), ¿miroir ou mirage de la noblesse?”, *Cahiers de Linguistique et Civilisation Hispanique Médiévales*, 25, 255-264.

Gerli, E. Michael, 1999. “Zifar Redivivus: Patronage, Politics, and the Paris Manuscript of the *Libro del caballero Zifar*”, *La Corónica*, 27:3, 87-103.

González, Cristina (ed.), 1983. *Libro del Cavallero Zifar*, Madrid: Cátedra.

Keller, John E. y Richard P. Kinkade, 1984. *Iconography in Medieval Spanish Literature*, Lexington: University Press of Kentucky.

Planas Badenas, Josefina, 1996. “El manuscrito de París: las miniaturas”, en *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Francisco Rico (dir.), Barcelona: Moleiro Editor, 137-192 y 279-284.

Rico, Francisco, 1997. “Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)”, *Romance Philology*, LI: 2, 151-169.