

A retórica visual no "Códice Rico" das *Cantigas de Santa María*

Mihai Iacob

[Recibido, outubro 2006; aceptado, setembro 2007]

RESUMO O artigo intenta identificar as relacións establecidas entre a imaxe e o texto, nos manuscritos ilustrados das *Cantigas de Santa María*, de Alfonso X o Sabio, prestando unha especial atención ao así denominado "Códice Rico" (T.I.1.). Para iso, invócanse e confróntanse as contribucións de varios estudosos das miniaturas alfonsís e algunhas propostas inéditas de interpretación.

PALABRAS CLAVE: Idade Media, Alfonso X, Poesía relixiosa, Cantigas de Santa María, Ilustracións, Miniaturas.

ABSTRACT This article attempts to chart the relationship between image and text in the illuminated MSS of the *Cantigas de Santa María* by Alfonso X, the Wise, concentrating on the so-called "Rich Codex" in the Escorial. The author compares and contrasts the studies of various scholars of the Alfonsine miniatures, and adds his own suggestions.

KEYWORDS: Middle Age, Alfonso X, Religious Poetry, Cantigas de Santa María, Miniatures.

37

O presente artigo ocúpase do papel das miniaturas nos códices marianos de Alfonso X, O Sabio, intentando establecer, ao mesmo tempo, as relacións existentes entre as palabras e as imaxes.

No Medioevo, a linguaxe literaria e a plástica estaban unidas por un vínculo moi estreito. As esculturas e os frescos das grandes catedrais góticas reproducían a Sagrada Escritura e os textos teolóxicos. As imaxes do recinto eclesiástico eran intelixíbeis segundo o nivel cultural de cada un; os clérigos chegaban ao significado profundo, mentres que o significado inmediato, unívoco, era alcanzábel mesmo para os iletrados, posto que a iconografía relixiosa constituía, en primeiro lugar, unha *Biblia pauperum*.

A función principal da imaxe era servir ao texto, representalo e glosalo para facelo máis claro. Noutras palabras, a linguaxe visual constituía, antes que

nada, o paratexto (Gérard Genette 1987: 7-8) ou o “discurso de escolta” da linguaxe verbal.

Hai elementos pictóricos no manuscrito medieval que cumpren unha función especialmente ornamental, aumentando o valor estético do libro como obxecto. Este é o caso dos motivos vexetais e zoomorfos que adornan as letras iniciais. Non obstante, estes motivos adquiren a miúdo significados alegóricos que os relacionan semanticamente co texto literario (Geneviève Lobrichon, 1991: 245-271), o cal demostra que a función decorativa non é exclusiva. Como dicía Michel Pastoureau (1986: 51):

La notion de décor est [...] quelque peu étrangère à la sensibilité médiévale. L'ornemental pur n'existe pas. Tout décor est fonctionnel et dans le cadre de vie de l'homme des XIIe-XIIIe siècles, joue toujours un rôle à la fois social, symbolique et syntaxique [...] Tout décor situe chaque individu ou groupe à sa juste place [...] Tout décor est image. Il organise l'espace.

38

Noutras ocasións, as miniaturas reproducen o contido do discurso verbal, transcodificándoo. Ao mesmo tempo, as imaxes adoitan achegar información nova, posto que o miniaturista non é simplemente un ilustrador servil, senón un artista autónomo que trata ao seu xeito o mesmo asunto que o texto literario, operando unha selección propia da materia a representar.

Ás veces, as viñetas comunican outra cousa que os versos ou a prosa que acompañan, como, por exemplo, datos contextuais sobre a “posta en escena” da literatura, figurando o ambiente, aos actores e aos espectadores da *performance*.

A inmensa maioría das miniaturas das *Cantigas de Santa María* reproducen o tema do texto versificado. Refírome aos seis ou doce recadros (nos milagres cuxo número remata en cinco) que “escoltan” cada cantiga nos manuscritos T e F.

Hai, non obstante, algunhas miniaturas que fan referencia ao espectáculo poético. No manuscrito escurialense E, denominado o “Códice de Músicos”, cada *cantiga de loor* ten un preámbulo icónico, unha ilustración que representa un ou dous músicos. Os seus instrumentos áchanse poucas veces repetidos noutras viñetas. A figura do trovador falta destas imaxes, pero aparece nunha miniatura de dedicación, ao principio do libro, na persoa do rei Alfonso X. O

contexto da creación e interpretación das cantigas marianas evócase tamén nas dúas láminas introdutivas do códice T. Deixando a análise destas para máis tarde, ocuparémonos primeiro das transposicións iconográficas de T e F.

François Garnier (1982: 16 e 40) distingue tres tipos de relacións entre o discurso verbal e a súa ilustración. En primeiro lugar, existen representacións icónicas que son réplicas fieis do texto, que constitúen unha “*transposition visuelle de l’expression verbale*”. Outras imaxes operan unha selección da información transmitida no texto e interprétana, utilizando unha linguaxe tipificada, doadamente descifrabel. En fin, á terceira categoría pertencen as ilustracións que conservan unicamente o “espírito” do texto, pero a miúdo expresan ideas e describen feitos que non aparecen neste.

Dende o punto de vista da visualización, hai imaxes *históricas* ou narrativas, que sitúan o asunto representado no tempo e no espazo, e imaxes *temáticas*, que están desprovistas de ancoraxe espazo-temporal concreta; son alegorías, racionalizacións, abstraccións. Garnier considera que o mesmo asunto pode ser narrado nunha imaxe *histórica*, ou interpretado e racionalizado nunha imaxe *temática*. Non obstante, normalmente óptase por un xeito ou outro de ilustración en función do tipo de contido que se queira representar. As series pictóricas das *Cantigas de Santa María* demostran que os asuntos abstractos tratados nas *cantigas de loor* –“as virtudes de María”, por exemplo– sitúanse maioritariamente nun ambiente descontextualizado, habitado por personaxes hieráticos, estáticos, mentres que as historias milagrosas se divulgan polo xeral a través dunha fórmula visual narrativa, dinámica, que supón a figuración de personaxes en movemento, de detalles realistas e naturais¹. Aínda que afirma que as miniaturas dos manuscritos de Alfonso X ilustran “o inefábel e o altamente explícito[...] o mundo do real e as visións ou intuicións do sobrenatural”, José Guerrero Lovillo (1979: 273) insiste máis no carácter anecdótico do discurso pictórico alfonsí (de feito, os *mirages*, que requiren unha representación *histórica*, son moito máis numerosos que os *loores*). O estudoso fala da “naturaleza espontánea y viva” das escenas imaxinadas, da “paisaje libre de toda servidumbre simbólico-alegórica” e da “estricta actitud visiva” del miniaturista “libre de rixideces de orde intelectual”.

¹ John Keller (1987: 189) fala do “realismo case fotográfico” das miniaturas dos códices T e F.

É verdade que o século XIII constitúe un período de transición iconográfica da fase hierática e simbólica a unha fase naturalista que alcanza o seu apoxeo no século XV (Lecoy da Marche, s/d: 124-125). Non obstante, a arte medieval non estivo nunca completamente desprovista da dimensión simbólica e sería un erro atribuírle un “realismo fotográfico”. Ás veces, as miniaturas que acompañan os milagres ofrecen casos interesantes de visión mixta, *histórica* e *temática*. Nas miniaturas 5 e 6 da cantiga 9, o curso narrativo, sintagmático, baseado na sucesión esquerda-dereita, vaíse alterando por relacións paradigmáticas. A situación da imaxe da Virxe no lado dereito –e simbolicamente “bo”– dos recadros 2, 3 e 4, correspóndese “temática” e non historicamente coa posición do bispo nos recadros 5 e 6, para recalcar o carácter sagrado da Igrexa. Isto fai que o terceiro e o último episodio da miniatura serial² 6 estea representado no lado esquerdo e non no dereito, como é usual no tratamento visual *histórico*. De feito, para marcar a correspondencia simbólica entre a Virxe e a Igrexa, o miniaturista sacrifica outra representación paradigmática codificada: a saída dos pecadores arrependidos polo lado dereito, o “bo”. No sexto recadro, estes saen pola esquerda, xa que o lado dereito está ocupado polo bispo que lles impón a penitencia.

40

Na mesma narración icónica, existe polo menos un elemento máis que contradi a concreción realista. Na lámina 3, a cabeza da vítima dos tres cabaieiros ocupa a mesma posición que, na lámina seguinte, a cabeza dun dos verdugos que están a sufrir o castigo divino. Trátase dunha ilustración simbólica do principio moral segundo o que, tarde ou cedo, un chega a padecer o mesmo mal que inflixiu.

Por outro lado, a representación eminentemente *temática* das *cantigas de loor* non está exenta de intrusionas *históricas*. En cinco das seis miniaturas que acompañan a cantiga 10, María aparece en posturas estáticas, hieráticas. Non obstante, na quinta miniatura, a inmóbil e sentada Virxe románica vén substituída por unha dinámica Virxe gótica, de pé e xesticulando. Cabe sinalar tamén que, nesta imaxe, María traspassa a liña divisoria das columnas que dividen o espazo pictórico e o separan normalmente do espazo do espectador, coma se estabesece unha ponte entre as dúas zonas. Deste xeito, a mensaxe didáctica da cantiga ilustrada chega ao público de forma máis directa e cunha maior intensidade emocional.

² Miniaturas que aglutinan varios momentos sucesivos da mesma acción.

As miniaturas *históricas* dos códices T e F transparentan o seu contido, son “claras” no sentido da *claritas* medieval, un dos trazos imprescindíbeis do obxecto fermoso (Eco, 1999: 115-116). Hai elementos que guían e facilitan a lectura, poñendo de manifesto o *cursus* narrativo. Tal como observa Kathleen Kulp-Hill (1995: 4): “The scene in the panel is executed as graphically as possible, with many ‘narrative’ cues, such as attitudes and facial expressions of human figures, rugged landscape, tossing waves, open and closed doors, and dual-action panels divided by a column or a tree”. John Keller e Richard Kinkade (1984: 16) refírense sobre todo á función narrativa do “decorado” arquitectónico:

...each arch or series of arches serves to produce the effect of a spotlight which pinpoints a stationary moment of action. Arches do more than this, however, for they in a sens become parts of the action itself by contributing to the flow of events while offering a means of spatial transition from one separate point in estafe to another.

O papel de *raccord* dos arcos e doutras compoñentes da imaxe é necesario nas miniaturas seriais, cuxa comprensión podería resultar, doutro xeito, dificultosa. A cuarta viñeta da cantiga 67, por exemplo, representa dous momentos, cuxo protagonista aparece dúas veces; a primeira, a cabalo, traspasando coa lanza un oso e a segunda, pescando nunha barca, mentres que un demo está empurrando a barca ou tratando de envorcala. Entre as dúas escenas, atópase o demo, que sinala coas mans á súa dereita e á súa esquerda. Por este xesto, o demo ordena ao protagonista que vaia cazar e pescar, para podelo matar durante estes pasatempos. É, de feito, o que refire o rótulo (“Como o demo fazia a seu amo yr a monte e pescar non mar por fazerlo morrer”) e a cantiga:

E porende lle fazia/amêude que caçasse
enas montan[n]as mui fortes;/e eno mar que pescasse;
e muitas artes buscava/per que algur matasse

Ao mesmo tempo, trátase dun xesto déictico que cumpre unha función metacomunicativa, distinguindo –para o espectador– entre os dous episodios do recadro e evitando, deste modo, unha lectura equivocada. O demo é, indistintamente, un personaxe da historia milagrosa e un narrador-comentarista que explica ao público o contido da miniatura, sinalando o seu carácter serial. Por conseguinte, segundo as normas interiores do discurso visual, o ademán demoníaco sería tanto textual como metatextual.

A visualización do contido das cantigas supón, invariabelmente, unha selección dos episodios máis representativos de cada *miragre* ou das ideas clave de cada *loor*.

Na cantiga 15 fálase das prácticas ascéticas ás que se dedican os concidádans de San Basilio e os monxes do seu mosteiro para librarse do mal prometido polo emperador Julián:

Demai fez-lles gejuar tres días
e levar gran marteir'e afan,
andando per muitas romarias,
bevend'agua, comendo mal pan;
de noite lles fez têer vigias
na igreja da do bon talan,
Santa Maria, que désse vias
per que saissen daquel pavor

42

De todo isto, a miniatura correspondente a esta estrofa conserva unicamente a vixilia orante ante o altar da Virxe, feito consignado tamén no rótulo: “Como San Basilio e o poboo rogavan Sancta Maria que os gardasse de Juyano”. As oracións dirixidas a María son o dato máis importante na economía da diócese, xa que a estas se debe a ulterior intervención milagrosa e benfeitora da santa.

A conclusión que se impón é que a conversión do relato verbal en relato visual non é, nin moito menos, neutra, senón que supón xa unha actividade interpretativa do miniaturista. A través dos seis ou doce recadros inténtase acreditar unha determinada lectura do texto poético. Podería dicirse que a interpretación pictórica dos feitos é, polo xeral, máis simple, máis alcanzábel e menos abstracta que a ofrecida nas cantigas.

Todas as composicións poéticas empezan por unha secuencia doutrinal, cuxo contido vén probado a través do relato milagroso ulterior. Non obstante, as miniaturas das *cantigas de miragre* non reproducen normalmente máis que a narración propiamente dita. Constitúe unha excepción o primeiro recadro da cantiga 26, onde aparece a Virxe aleitando a Xesús Cristo, unha escena descrita na *amplificatio* da sentenza:

Mui gran razon é que sábia dereito
que Deus troux'en seu corp'e de seu peito
mamentou, e del despeito
nunca foi fillar;
poren de sen me sospeito
que a quis avondar.

O feito de que o discurso pictórico dos milagres non adoite representar a sentenza-retrouso é moi significativo para o xeito en que o miniaturista interpreta o milagre, deixando que os feitos exemplares (*exempla*) falen por si mesmos, que convenzan pola súa plasticidade. Ao escribir sobre o valor pedagóxico da imaxe medieval, Jean de Gênes (1997: 245) refírese a esta forma de comunicación menos “intelectual”, que lle é propia:

En premier lieu, pour l'instruction des gens simples, car ceux-ci sont enseignés par elles comme des livres. En deuxième lieu, pour que le mystère de l'Incarnation et l'exemple des saints puissent mieux agir dans notre mémoire en étant exposés quotidiennement à notre regard. En troisième lieu, pour susciter un sentiment de dévotion, qui est plus efficacement excité au moyen de choses vues que de choses entendues.

43

Hans Robert Jauss (1989: 47) expresa a mesma idea:

Nell 'uso cristiano gli *exempla* potevano essere sfruttati contro i filosofi pagani e la loro pretesa che solo al pensiero razionale e ai suoi strumenti logici sia riservata la conoscenza del vero. La convinzione cristiana del maggiore peso che spetta a ciò che è solo pensato, all'azione visibile in quanto realizzata, rispetto al puro impianto dottrinale.

Hai que subliñar así mesmo que o artista selecciona do texto verbal a información que vai traspoñer en linguaxe icónica, non só en función da importancia que esta información ten para a economía do relato, senón tamén en función da súa representabilidade plástica. Polo tanto, o comentario teolóxico que inicia os milagres versificados non adoita representarse tamén por unha razón técnica. O correspondente pictórico da sentenza sería unha miniatura *temática*, segundo a terminoloxía de Garnier, difícil de plasmar debido ao seu contido abstracto. Así se explica por que varias series icónicas correspondentes ás *cantigas de loor* –que requiren unha ilustración *temática*– non están acabadas.

En varias ocasións, as ilustracións achegan informacións distintas das proporcionadas polos versos. As rúbricas dos cancioneiros galego-portugueses de poesía profana ofrecen tamén información nova que non aparece nos textos poéticos, pero trátase de datos referentes ao contexto real que inspirara ao autor ou de glosas e claves de lectura. A diferenza dos epígrafes profanos, algunhas narracións iconográficas do “Códice Rico” enriquecen ou cambian o mesmo contido do milagre relatado na cantiga, e este cambio non se debe unicamente á transcodificación, á transferencia da linguaxe verbal dos versos á linguaxe visual dos recadros.

O contido das miniaturas parécese máis, nestes casos, ao das prosificacións en castelán, que ao das cantigas. Ao se referir á relación entre as composicións poéticas e as súas ilustracións, Luís Beltrán (1983: 329) afirma: “Aunque en la mayoría de las cantigas el texto pictórico se deriva del texto verbal, esto no es siempre así. Un análisis de las cantigas 1 y 10 demuestra la autonomía de los textos verbal y pictórico”. Así mesmo, o medievalista sospeita que as miniaturas poden ter como modelo versións literarias anteriores ás do rei Sabio ou outras representacións plásticas, a pesar de confesar que esta hipótese é indemostrábel.

44

Os recadros tres e catro da cantiga 3 proporcionan unha información ausente dos versos galego-portugueses, pero mencionada na prosificación castelá de T (o sono de Teófilo ante o altar da Virxe). O segundo recadro da mesma narración pictórica ten tamén unha relación bastante xenérica coa cantiga. Trátase da escena na que Teófilo entrega ao demo a carta pola que renuncia a Deus e a María. Na imaxe pódese ver a Teófilo axeonllado ante Satanás, sentado nun trono e debaixo dunha tenda rodeada por demos de grandes ás membranosas.

Os versos refiren este suceso dun xeito moi sucinto, sen amentar os detalles que aparecen na miniatura:

[...] que fora fazer
per consello dun judeu
carta por gâar poder
cono demo, e lla deu.

O rótulo do recadro antes mencionado é igual de pobre en detalles: “Como Teofilo negou Iesu Christo e Sancta Maria e deu en carta ao demo”. En cambio, a prosificación é máis xenerosa:

[...] e fezieron luego su carta e el diablo veno í con grant poderío de espíritus malignos e con mucho aver, e Teófilo adorólo e dióle la carta [...].

O do “grant poderío de espíritus malignos” parece facer referencia ao séquito demoníaco e recupera parcialmente o aparato da escena, tal como este vén imaxinado na miniatura.

A sexta e última viñeta da cantiga 67, que mostra o desenlace da historia milagrosa, constitúe tamén unha proba da imaxinación do artista e da autonomía do discurso icónico con respecto ao discurso verbal. A cantiga relata a historia dun home misericordioso, a quen un demo escondido no corpo dun morto quería matar. Ao final, un bispo descobre os plans do maligno. A vixésima estrofa conta que, tan pronto como o demo confesa a súa “fazenda”, á petición do bispo, o corpo que habitaba esborrállase e o personaxe infernal esvaécese coma se non existise. A partir destes versos, o miniaturista produciu unha ilustración moi espectacular. O demo atópase no medio da escena, mentres os presentes o observan horrorizados. As roupas que o cubrían desapareceron e do aspecto dun home gallardo, queda un cadáver ennegrecido e podre. Da boca deste cadáver sae a figura dun demo con rabo, ás, poutas e cascos. En primeiro lugar, a cantiga non proporciona ningunha información sobre a volta do cadáver ao seu degradado estado anterior e tampouco o feito de que o demo abandonase o corpo do morto a instancias do bispo, o cal pon de manifesto a achega do miniaturista, recalcada polo rótulo da imaxe: “Como o bispo fez fogir o demo e o corpo en que andava caeu ant’eles”.

45

Ao contrastar a cantiga 7 coa narración icónica adxunta, notamos que non existe –e esta é unha regra xeral no “Códice Rico”– unha correspondencia rigorosa entre as estrofas e os recadros, no sentido de que non se dedica unha miniatura a cada estrofa. Unha das razóns desta relación irregular que se establece entre o discurso verbal versificado e o discurso plástico é de orde puramente técnico, xa que hai un *numerus clausus* de ilustracións, mentres que o número de estrofas das cantigas é variábel. Non obstante, resulta insuficiente invocar como causa de todas as discrepancias entre o texto da cantiga e o discurso plástico o feito de que en seis recadros non se puidese describir con todo detalle o contido dun argumento relatado ás veces en vinte estrofas de catro versos e un retrouso (Keller, 1987: 194).

A sentenza-retrouso que precede a narración do milagre non ten representación icónica e a primeira estrofa tampouco. Talvez constituíse unha “inco-

rección política” visualizar o episodio en que un “ome de Bolonna” deixa embarazada unha abadesa, cedendo os dous á tentación do demo. En cambio, á segunda estrofa correspóndenlle dúas miniaturas. A terceira estrofa vén representada por tres recadros, pero dous deles ofrecen máis información que os versos. A cantiga di soamente que “Santa Maria tirar/lle fez o fill” á abadesa, durante o sono, mentres que a lenda que describe o contido da cuarta imaxe reza: “Como Sancta Maria fez sacar o fillo a abadessa pelo costado”. É necesario engadir que, no recadro, a cesárea é practicada por dous anxos supervisados por María. Este dato aparece tamén na versión prosada do milagre: “la Virgen Santa María mandó a sus ángeles que le sacasen el fijo que tenía en el vientre, abriéndole el costado diestro onde lo traya”.

Así mesmo, se o texto versificado narra unicamente que a Virxe mandou o neno a “Sanssonna” para que o criasen, o recadro mostra –tal como o di a lenda– “como o angeo deu a criar o fillo da abadessa a un heremita”. O texto prosado transmite a mesma información: “e que lo levasen a criar a tierra de Sansueña en unos montes do un hermitaño estava”. Por esta razón, Elvira Fidalgo (2003: 43-70) propón a hipótese de que, en casos como este, o prosificador se puidera inspirar non só nos versos ou nun texto mariano anterior a estes, senón tamén na narración iconográfica.

A relativa autonomía das miniaturas con respecto ao texto poético maniféstase con máis claridade nas *cantigas de loor*. Na opinión de Margarida Lliteras (1997: 3-13),

este hecho se debe a dos factores principales: por un lado, a que el autor de las miniaturas de las cantigas de loor goza de más libertad de representación que el de las cantigas de milagros, al ser las primeras más líricas y, por tanto, más abstractas que las segundas. Por otra parte, el miniaturista se vale en muchas ocasiones de ciertas representaciones que conllevan en sí mismas un determinado simbolismo, por lo que a su significado inmediato se superponen otros significados más profundos.

Ao comentar o discurso plástico da cantiga 10, Lliteras refírese á segunda miniatura da cantiga, que corresponde ao sintagma “fros das froes”, do *refrán*. Máis explícita que os versos, a viñeta representa a María emerxendo entre lirios de cinco pétalos. O lirio é, igual que a rosa, un símbolo mariano predilecto que significa virxindade, pureza. O lirio de cinco puntas evoca as cinco letras do nome de María e simboliza, para os alquimistas, a quintaesencia e a

“materia prima”. A Virxe leva na man un lirio azul, que na mesma alquimia é a flor da sabedoría. Ademais, o marco-pedestal que delimita, nas primeiras dúas miniaturas, a zona florida, recorda o tópico mariano do *hortus clausus*.

A quinta miniatura equivale ao cuarto verso da primeira estrofa (“Sennor en toller coitas e doores”) e visualiza mediante dous grupos simbólicos de “doentes” as penas físicas e anímicas. Aparecen, así mesmo, elementos que o texto verbal non menciona, como os dous anxos que encadran a Virxe.

Na última viñeta, axeonllado ante o altar da Virxe, está representado o mesmo rei Alfonso, a primeira persoa do discurso versificado, a identidade do cal non se desvela na cantiga 10, senón na *Intitulatio*, a primeira composición da antoloxía. Para subliñar esta identidade, o altar está adornado cos emblemas de Castela e León.

A primeira miniatura do relato iluminado que acompaña a cantiga 20 ofrece tamén detalles que amplifican os sintéticos versos galegos. Mentres que no texto poético é unicamente unha metáfora da Virxe, a “Virga de Jesse” convértese –na ilustración– nun altar ante o que reza o rei de xeonllos. A explicación do rótulo (“Como gaba o Rei a verga de Jesse que e Santa Maria”) é menos precisa que a prosificación castelá: “[...] fazie su oraçon a esta sennora e ala verga de Jese onde ella venia”. A cantiga non se refire directamente á actitude orante do rei, que pode ser só deducida dos últimos versos:

Poren m’acomendo
a ti e rendo,
que os teus non faleces.
Virga de Jesse...

Os recursos retóricos da narración versificada atopan nalgunhas ocasións os seus correspondentes plásticos. Existe, por exemplo, un encabalgamento pictórico no relato icónico da cantiga 64, onde a Virxe atravesada dous recadros (3 e 4), o cal dinamiza a diéxese. Keller (1987: 184) afirma, en relación con este procedemento: “En un libro en el que el encabalgamiento verbal es tan común no debería sorprender el empleo del encabalgamiento visual también”.

Un trazo que as miniaturas alfonsís comparten coas do *Cancioneiro de Ajuda*, de poesía profana, é o carácter laico, recalcado por A. Domínguez Rodríguez (1976: 28):

La miniatura europea del siglo XIII muestra en general una nueva orientación laica, tanto en el sistema de elaboración de sus códices –talleres urbanos y no monásticos– como en su contenido –frecuente iluminación de textos profanos– y clientela –predominio de encargos reales frente a los clericales.

Nun códice destas características, é normal que os nobres mecenas estean presentes. Moitos manuscritos do século XIII e dos séculos seguintes inaugúranse por unha páxina frontispicio cunha solemne miniatura que retrata o monarca ou o príncipe patrocinador da obra. Entre os grandes personaxes que aparecen nos libros por eles ordenados poderíamos mencionar a Carlos V de Francia (s. XIV) ou ao duque de Borgoña, Felipe o Bo (s. XV). Xeralmente, a miniatura de presentación ou dedicación representa a entrega do códice ao monarca por parte do escriba, o iluminador ou o tradutor. A diferenza destas láminas, as miniaturas exordiais dos manuscritos alfonsís representan o monarca castelán entregando o libro ou ditando o texto, o cal sinala a contribución directa de Alfonso á elaboración das obras do seu obradoiro.

48

As imaxes prologais máis representativas das *CSM* son as dúas existentes no “Códice Rico” (T). Nunha delas (no f. 4), de menor tamaño, pois ocupa un cuarto do folio aproximadamente, o rei diríxese dende un escano a seis personaxes que o rodean, cumprindo funcións de copistas. O monarca parece ditar dun rótulo que leva na man e que contén o seguinte escrito: “Porque trobar é cousa en que jaz entendimento”. Son os versos iniciais do “Prólogo B”, unha das pezas que encabezan a antoloxía mariana.

A segunda lámina prologal, que ocupa a metade superior do f. 5, é de maiores dimensións e sobre todo de maior aparato e escenografía cortesá. Illado no centro da imaxe, en posición de énfase, aparece Alfonso X, individualizado mediante indicios indumentarios (un recurso utilizado tamén polos miniaturistas dos cancioneros provenzais). O rei, cuxa figura é maior cás dos demais personaxes da escena, feito que sinala a súa superioridade social e moral, destaca tamén pola súa postura sedente, que expresa autoridade. O escano real está coroado por un dosel típico das miniaturas do “Códice Rico”, que consta de dúas cortinaxes recollidas nun ángulo, con toques de ouro, excepcionais nos manuscritos alfonsís. Toda a maxestividade do soberano está relacionada coa enumeración dos seus títulos, no texto da *Intitulatio*, consignado debaixo da imaxe.

O xesto das mans do monarca é moi significativo para o seu papel na realización dos códices marianos. A man esquerda follea un libro, colocado sobre un atril, o que parece indicar a orixe literaria dos milagres. O brazo dereito –flexionado e co dedo índice apuntando cara a un dos escribáns sentados aos pés do trono, que suxeitan senllos pergameos– executa un xesto de orde ou mandato. Igual que no caso dos recadros de presentación do *Cancioneiro de Ajuda*, a posición do índice podería sinalar así mesmo a emisión de discurso (*digitus locuax*). Alfonso está a ditar as cantigas ou simplemente comunicando os milagres por versificar aos seus colaboradores. Maria Luisa Meneghetti (1984: 320) afirma que o que o rei ten diante é unha especie de borrador ou caderno (“scartafaccio”), cuxo contido pasan en limpo os escribáns.

Debaixo do arco da dereita están agrupados e de pé, postura que indica a súa dependencia dos mandamentos do rei sentado, uns personaxes de identidade e función ambigüas. Domínguez Rodríguez (1976: 290) considera que son “cantores” interpretando os textos, posto que un deles parece estar a cantar co códice mariano, xa rematado, nas mans. Gonzalo Menéndez Pidal (1986: 48) fala de “catro clérigos tonsurados que consultan outro libro”. Este libro podería ser, segundo este estudoso, unha das fontes de inspiración das *Cantigas de Santa María*. Debaixo do último arco da esquerda, hai uns músicos afinando os seus instrumentos.

Formúlase a cuestión de se o que refire esta miniatura son episodios simultáneos ou sucesivos do proceso de “creación-reproducción” dos textos marianos (consulta das fontes, creación das cantigas, a súa copia nos códices, a *performance* musical). En caso de que se tratase dunha representación serial, non sería unha ilustración *histórica* habitual, posto que non hai unha diéxese iconográfica rigorosa, de esquerda a dereita. Aínda que o momento en que os músicos se preparan a tocar é posterior ao momento en que o rei lles dita as cantigas aos amanuenses, o primeiro aparece á esquerda, e non á dereita do seguondo.

Por outro lado, poderíase interpretar a segunda imaxe prologal de T como a representación *temática* da historia do códice, ou como unha representación mixta, *temático-histórica*, o cal explicaría por que o miniaturista se preocupou máis por poñer de relevo o papel determinante de Alfonso X na elaboración da antoloxía, en lugar de ilustrar a sucesión cronolóxica da etapas desta elaboración. A coincidencia entre o *histórico* e o *temático* indicaría unha interpretación distinta da imaxe do libro que follea Alfonso, mentres lles está a ditar as

cantigas aos escribas. Pode que non se trate dunha fonte libresca das cantigas marianas, senón do mesmo manuscrito das *CSM*, posto que, na iconografía medieval, a orde da autoridade divina, real ou eclesiástica confúndese co seu cumprimento. Encargar un códice é convertelo *xa* en realidade. Por outro lado, o libro que sosteñen os clérigos de pé pode representar tamén o manuscrito das *CSM*, posto que o desdoblamento de personaxes e obxectos é habitual nas miniaturas seriais³.

Unha terceira posibilidade sería ler a lámina exordial como unha versión, máis ou menos libre, dos mesmos versos da *Intitulatio*. Neste caso, os músicos de pé simbolizarían os “soes” das cantigas, mentres que os clérigos cantores ilustrarían a frase: “saborosos de cantar”. Non sería singular, nas *CSM*, a representación metonímica das abstraccións por un elemento concreto. Unha situación similar dábase no cuarto recadro da cantiga 10, anteriormente analizado, onde as “cuitas” e as “dores” se plasmaban como dous grupos de persoas que as sufrían.

A figuración do libro (fonte ou produto final do obradoiro real) e os pergameos, dos músicos, os cantantes e os escribas profesionais é un xeito de facer fincapé no carácter artisticamente elaborado do códice encabezado e recomendado por esta lámina:

Il senso di questi programmi iconografici mi pare chiaro: essi puntano a far risaltare a letterarietà dei testi che illustrano; fra il messaggio lirico e la sua descodifica viene posto unha sorta di segnale interpretativo, che obbliga il fruitore a valutare tali testi in primo luogo como prodotto di un’elaborazione artistica quantomai raffinata e poi, eventualmente, come specchio di unha situazione più o meno reale (Menegueti, 1984: 329).

Por conseguinte, á parte da función explicativa, a miniatura introdutoria desenvolve tamén unha función ponderativa, con respecto ao valor da obra, unha orgullosa autoafirmación artística.

Alfonso X aparece tamén nalgúns recadros da series iconográficas que acompañan as composicións poéticas, no interior dos mss. T e F. É necesario precisar que se trata case sempre de viñetas que “escoltan” *cantigas de loor*.

³ Vid. o cuarto recadro da cantiga 67, antes comentado, ou o cuarto recadro da cantiga 9.

Constitúe unha excepción a esta regra a presenza “natural” do monarca en miniaturas correspondentes a cantigas narrativas que refiren acontecementos milagrosos, nos que participara o mesmo Rei Sabio⁴.

Na primeira, quinta e sexta miniatura da cantiga 50, a imaxe do monarca é o centro dunha disposición crucimorfa. A centralidade, o illamento (en contrapunto coa masa apertada e anónima do público), a proximidade á Virxe e o dinamismo da figura de Alfonso (contrastando cos estáticos personaxes restantes) indican superioridade xerárquica e protagonismo. O rei fai un xesto coa man dereita aberta, reclamando a atención dos orantes, sinala co índice da súa esquerda a Santa María e levanta a mirada cara a un Cristo na gloria, situado enriba da súa cabeza. Ao mesmo tempo, a figura do monarca –na postura dun “auténtico mestre de cerimonias e director da escena” (Chico Picaza, 1987: 382)– vén destacada polas miradas centrípetas dos demais personaxes.

Ás veces, o miniaturista recalca máis a imaxe de Alfonso X, o seu mecenas, que a de Santa María. “Las miniaturas –afirma Chico Picaza, referíndose ao discurso icónico da cantiga 100– aislan al rey y sin embargo no aislan a la Virgen que aparece rodeada por un grupo de santas: el resultado lógico es el del mayor protagonismo del monarca por delante incluso de María”.

51

No terceiro recadro da cantiga 110, Alfonso sinálase a si mesmo, como o trobador dunha das viñetas do *Cancioneiro de Ajuda*. Neste caso non se trata simplemente de indicar a orixe do discurso. Ao ler os versos, comprobamos que o dedo do rei apunta, de feito, cara á súa lingua:

Ca tantos son os bêes de Santa Maria
que lingua dizer todos nonos poderia,
nen se fosse de ferro e noite e dia
non callasse, que ante non fosse falida.

A “lingua” do trobador real substitúe aquí, por antonomasia, a todas as “linguas” dos aduladores da Virxe, o que subliña a asiduidade de Alfonso en eloxiar a María.

⁴ Vid., en T, a sexta viñeta correspondente á cantiga 18 ou, en F, todas as miniaturas da cantiga 209.

O rei indícase a si mesmo tamén na primeira miniatura da cantiga número 120. Menéndez Pidal (1986: 43) opina que este xesto constitúe unha *automonstratio* enfática –que equivalería á *autonominatio* da poesía profana provenzal e galego-portuguesa–, mediante a cal o rei se declara autor da cantiga. Non obstante, pódese tratar así mesmo dunha simple visualización do pronome de primeira persoa, utilizado no texto poético:

Quantos *me* creveren gabarán
a Virxe que nos mantén

Para destacar a persoa de Alfonso, o miniaturista sitúaa ás veces nunha escena abstracta, *temática*, como acontece na última miniatura da cantiga 70, onde a figura do rei en hipóstase orante aparece superposta sobre o cadro do Xuízo Final.

52 Na primeira e quinta ilustracións da mesma cantiga, o rei ofrece un pergameo á Virxe. É posíbel que o rolo sexa o equivalente, en linguaxe plástica e por metonimia, da palabra “letras”, mencionada no epígrafe: “Esta é de loor de Santa María, das cinco letras que á non seu nome e o que queren dizer”. O pergameo en cuestión pode simbolizar, ao mesmo tempo, a cantiga dedicada á Nai de Deus. Esta interpretación subliñaría a sinceridade e a autenticidade da devoción de Alfonso X e poría de manifesto o valor moral do libro das cantigas, froito da devandita devoción.

Os xestos de Alfonso na segunda, cuarta e quinta viñetas da cantiga 100 equivalen aos insertos metacomunicativos verbais. É sabido que o narrador se fai notar ás veces no discurso para facilitar a comprensión da historia que conta ou para declarar a súa autenticidade. Do mesmo xeito, o rei guía a lectura das miniaturas, sinalándolle ao espectador os elementos esenciais da mensaxe.

No segundo recadro da serie, o monarca pide a atención de Santa María, coa palma da man esquerda aberta –un xesto que vai dirixido, normalmente, ao auditorio cortesán–, mentres que o índice da dereita indica o chan ou, máis ben, o camiño. É unha frase icónica que vincula Santa María co camiño e corresponde aos versos:

Santa María,
Strela do día,
mostra-nos vía
pera Deus e nos guía.

É significativo o feito de que, na lámina antes mencionada, Alfonso mostre a “vía” xa percorrida por el mesmo cara á Virxe e a recomende co prestixio real. É un traxecto iniciático de esquerda a dereita, cuxo significado se actualiza tamén na iconografía das *cantigas de miragre*:

En su caminar hacia la derecha, en donde sistemáticamente aparecerá el altar con la imagen de la Virgen y el Niño, se asocia el movimiento de los personajes con el caminar correcto, el caminar hacia “donde se debe”. Y es en función de esto por lo que el movimiento incorrecto, erróneo o inconsciente aparece representado siempre en sentido contrario, de derecha a izquierda: el judío escéptico sale por la izquierda, el demonio quiere llevarse hacia la izquierda el alma de un cristiano, el clérigo lujurioso huye por la izquierda, la barragana despechada roba una sagrada forma y huye por la izquierda, etc. (Chico Picaza, 1987: 543).

A historia icónica que acompaña a cantiga 29 empeza por unha viñeta prologal, que non corresponde a ningunha estrofa da cantiga. Nesta miniatura introdutoria, que cumpre unha función metatextual con respecto aos demais recadros da serie, Alfonso X O Sabio indica ao auditorio cortesán as miniaturas que seguen. Ao mesmo tempo, hai aquí un exemplo do así chamado *digitus locuax*, posto que o índice do monarca sinala a emisión de discurso e a súa orixe. En rigor, a diagonal debuxada polo dedo alfonsí constitúe unha posición intermediaria entre a do *digitus locuax* (horizontal) e a do *digitus argumentalis* (vertical), utilizado polos oradores para apoiar unha idea. Referíndose ao mesmo xesto de emisión e imposición, Chico Picaza (1987: 523) afirma que, na iconografía do “Códice Rico”, se trata dunha “actitud reservada casi exclusivamente al rey Alfonso en las numerosas ocasiones en que recomienda a los asistentes la alabanza de María”. O dedo locuaz e impositivo do narrador adoutrina e intermedia o acceso do público a unha historia, a un ensino.

53

Nos recadros da cantiga 110, situados na columna esquerda da páxina, a mirada do monarca non se dirixe cara ao contido do seu discurso, representado sempre nas miniaturas da dereita, senón cara ao público que quere persuadir e educar. É un xesto que connota certa “distancia” e “exterioridade” académicas, propias do narrador en *off*. Non obstante, Alfonso adoutrina e guía o seu auditorio mentres está de xeonllos, na postura devota de alguén que se implica afectivamente. Polo tanto, a imaxe alfonsí caracterízase pola mesma ambigüidade lírico-narrativa que o “eu” alfonsí do discurso verbal, asumindo, ao mesmo tempo, o papel de actor implicado e de comentarista-educador distanciado.

A xesticulación do monarca –como a dos trobadores, xograres e soldadeiras que aparecen nas miniaturas dos códices provenzais e no *Cancioneiro de Ajuda*– reflicte a norma dunha “actio retorica di tono medio, anche se di carattere marcadamente perlocutivo” (Meneghetti, 1984: 91). A “mezura” nos xestos distingue o bo rei das actitudes desordenadas dos demos⁵ ou dos ademáns violentos dos tafures, ladróns ou camorristas⁶.

Resultaría bastante arriscado asignar ás viñetas nas que aparece Alfonso, proferindo a cantiga ante o público, un valor documental fidedigno. É pouco probábel que estas imaxes representen o escenario auténtico da *performance*. É difícil de crer que o mesmo rei castelán recitase ou cantase as cantigas ante a corte, a pesar de que, ás veces, os membros da realeza interpretaban as súas propias composicións (Rubió i Balaguer, 1985: 85). Trátase máis ben da figuración dun contexto ideal, literaturizado, da transmisión do texto poético, similar ao referido polas *vidas* provenzais.

54

As representacións do público alfonsí merecen a nosa atención. En primeiro lugar, hai que precisar que tanto os integrantes do auditorio ao que se dirixe Alfonso nalgunhas miniaturas como os orantes que, noutras, acompañan ao rei, son homes. Hai soamente dúas excepcións. Na primeira e a quinta viñetas da cantiga 30, na parte de atrás do grupo de orantes da esquerda, hai algunhas mulleres, recoñecíbeis polo toucado. Tamén se representan damas nobres entre os aduladores marianos debuxados na quinta viñeta da cantiga 120. É, non obstante, significativo o feito de que estas mulleres son orantes e non destinatarias do discurso do rei. As mulleres que aparecen preto do auditorio, no primeiro recadro da cantiga 130, non forman parte deste, senón que representan as “outras donas” que corrompen o home que as adora, o tolean e lle menten. Tampouco pertencen ao público as mulleres da primeira miniatura da cantiga 90. Nesta imaxe, o rei poeta, situado debaixo do intercolumnio central, distingue entre a Virxe, que se acha á súa esquerda, e un grupo de mulleres enmarcado polo intercolumnio da súa dereita. O xesto alfonsí é novamente metacomunicativo, posto que volve máis explícita, para o espectador, a mensaxe da viñeta e a súa relación cos versos:

Sola fuisti, senlleira,
Virgen, sen compañeira (ctga. 90)

⁵ Vid. cantiga 20.

⁶ Vid. cantigas 38, 45 e 76.

Na segunda miniatura da cantiga 194, unha dama asiste a carón do seu nobre marido á actuación dun xograr, pero neste caso trátase dun espectáculo de poesía profana e o emisor do discurso poético non é o rei. Tamén hai algunhas mulleres entre o público dun xograr que canta un *lai* en honra da Virxe, dentro da igrexa de Rocamador (cantiga 8, recadro primeiro). Este público improvisado, composto pola casual variedade social dos peregrinos que diariamente acudían a tan famoso santuario, tampouco é un público alfonsí. Decididamente, a pesar de que as cantigas de Alfonso X están dedicadas a unha santa figura feminina, as mulleres non forman parte do seu auditorio.

Outra observación que se pode facer acerca dos oíntes e os acompañantes reais é que estes son infantes, nobres, clérigos e altos rangos eclesiásticos. Os únicos representantes dos estamentos baixos que aparecen na compañía do rei son os músicos das láminas de presentación e da primeira miniatura da peza 120, onde tocan unha cantiga de loanza a María, mentres que, no segundo plano, se ven uns nobres bailando.

O baile era, na Idade Media, unha forma de eloxiar un santo e de manifestar o gozo relixioso. Tal como rezan os versos da cantiga 409:

Cantando e con danza
seja por nos loada
a Virgen corôada

Segundo Rubió i Baleguer (1985: 246), os nobres bailaríns participaban de verdade no espectáculo poético. Durante o banquete celebrado en Zaragoza, no ano 1328, con motivo da coroación de Alfonso III, “el infante Don Pedro, hermano del rey, y que era poeta, cantó una danza por él compuesta, al ritmo de la cual se movía acompasadamente entre dos caballeros a los cuales tenía asidos por la mano, como en un baile de ceremonia”.

O canto e a danza eran tamén “ingredientes” da *performance* do discurso litúrxico e paralitúrxico. Na penúltima miniatura da cantiga 15 (que se beneficia de doce ilustracións), represéntanse xentes devotas, celebrando unha solemne festa marial con música e baile. A danza na igrexa, no adro e mesmo no cemiterio tivo certa difusión en todo o occidente cristián, pero foi insistentemente prohibida, xa que derivaba doadamente en desorde:

[...] los primeros que ordenaron que las gentes faciesen vigilijs —quéixase don Juan Manuel—, fecieronlo por que las gentes fuesen a aquellos santuarios en que hobiesen devoción, e que allí velasen et rogasen a Dios que les perdonasen los pecados et los endereçase para salvar las almas e los cuerpos, mas en las vigilijs que se agora facen, allí se dicen cantares e se tañen instrumentos, et se fablan palabras et se ponen posturas que son todas al contrario de aquello para que las vigilijs fueron ordenadas⁷.

É necesario precisar, non obstante, que as actitudes hedónicas representadas nas imaxes do códice mariano non son puramente anecdóticas, senón que adquiren así mesmo —igual que os xestos dos xograres do *Cancioneiro de Ajuda*— unha carga simbólica, constituíndo unha forma plástica de expresar o *gaudium* sagrado.

56

A reprodución “etnográfica” da *performance* das cantigas non é o que se propón realizar o ilustrador das CSM. A figuración do auditorio devoto e solícito que atende o monarca adquire un valor exemplar. Nas miniaturas represéntase a “hipóstase desexábel” do receptor *xa* convencido, *xa* convertido ao culto mariano. A reacción que se quere obter do público empírico dáse por suposta, coma se a meta da argumentación fose xa alcanzada (*petitio principii*). O mesmo procedemento retórico aparece no texto das cantigas, cando se utiliza a primeira persoa do plural (cantiga 30):

[...] que non *fossemos* nados,
se *nos* non désse Deus a que rogar
vai por *nosso*s pecados

Talvez en maior medida que as cantigas que ilustran, as miniaturas alfonsís apoian o culto mariano coa forza dos feitos, do *exemplum* plástico, elixindo cada vez o momento esencial, o *punctum temporis* máis elocuente do milagre ou a idea clave da loanza.

Ás veces, as páxinas de 6 ou 12 recadros achegan información nova, que as cantigas non mencionan, precisamente para aumentar a intensidade suasoria dos textos poéticos e seguir servindo o seu propósito pedagóxico.

⁷ *Libro de los Estados*. 1987. Madrid: Cátedra, p. 150.

Tal como o comprobamos, estas imaxes –situadas na imprecisa fronteira entre a visión *histórica* e a *temática*– promocionan tanto o marianismo, como o rei Alfonso X, e o libro do que forman parte. O cal vén ser o mesmo, xa que a perfección estética do códice se transmite como un reflexo da persoa á que o códice vén dedicado. Por outra banda, a relevancia da figura monárquica avoga indirectamente a favor de Santa María, posto que Alfonso é o seu principal devoto.

O alto grao de elaboración dos códices iluminados T e F responde ao que Edgar de Bruyne denomina a “estética da luz” do século XIII. Segundo a opinión do autor dos *Estudios de estética medieval*, esta orientación artística é de orixe teolóxica e constitúe unha reacción ao maniqueísmo cántaro. Mentres que as crenzas albixenses desprezan as criaturas, como obra demoníaca, o catolicismo promulga, no campo teolóxico e estético, a luminosidade e a beleza do corpo e da materia, como manifestación da súa orixe divina. Tanto a literatura como a iconografía da época confesan “un amour inconscient pour tout ce qui est splendide et coloré”. E tanto é así, que non só resplandecen de cor as caras e os cabelos das damas, senón que mesmo o sangue, na *Chanson de Roland*, “tout cler raiet (rayonne) du corps d’Olivier mourant. Les plus affreuses plaies deviennent ainsi d’éclatantes peintures” (Bruyne, 1946: 11 e 14).

57

As *Cantigas de Santa María*, verdadeira “Biblia estética del siglo XIII” –como a chamaba Menéndez y Pelayo– é unha proba fidedigna desta luminosa *claritas* gótica.

Mibai Iacob

Universidade de Bucarest

Bibliografía

- Beltrán, Luís. 1983. “Texto verbal e texto pictórico: as cantigas 1 e 10 do Códice Rico”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, IX, 3.
- Bruyne, Edgar de. 1946. *Études d’esthétique médiévale*. Brugge: De Tempel. Tomo III.
- Chico Picaza, María Victoria. 1987. *Composición pictórica en el “Códice Rico” de las “Cantigas de Santa María”*. Madrid: Universidad Complutense. Tomo I.

- Domínguez Rodríguez, A. 1976. "Imaxes de presentación da miniatura alfonsí", *Goya*, 131.
- 1986. *A España do século XIII. Lida en imaxes*. Madrid.
- Eco, Umberto. 1999. *Arta se frumosul în estetica medievală*. Bucarest: Meridiane.
- Fidalgo, Elvira. 2003. "Las prosificaciones castellanas de las *Cantigas de Santa María*. Texto e imagen", en *Revista de Literatura Medieval*.
- Garnier, François. 1982. *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et Symbolique*. París: Le Léopard d'Or.
- Gênes, Jean de. 1997. *Catholicon, apud Bernard Bosredon, Le titrar de tableaux. Une pragmatique de l'identification*. París: P.U.F.
- Genette, Gérard. 1987. *Seuils*. París: Seuil.
- Guerrero Lovillo, José. 1979. "As miniaturas. Estudio técnico, artístico e arqueolóxico", en *Cantigas de Santa Maria do rei Alfonso X o Sabio. Ms. Escorialense*. T.I.1. Madrid: Edilan.
- Jauss, Hans Robert. 1989. *Alterità e modernità della letteratura medievale*. Torino: Ballati Boringuieri.
- Keller, John. 1987. *As narracións breves piadosas versificadas no castelán e galego do Medioevo*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- e Richard Kinkade. 1984. *Iconography in Medieval Spanish Literature*. The University Press of Kentucky.
- Kulp-Hill, Kathleen. 1995. "The Captions to the Miniatures of the "Codice Rico" of the *Cantigas de Santa Maria*, a Translation", en *Bulletin of Cantigueiros de Santa Maria*, vol. VII.
- Lliteras, Margarita. 1997. "*Cantigas de Santa María*: Cantiga de loor 10 do *Códice Rico*", en *Bulletin of Cantigueiros de Santa María*, IX.
- Lobrichon, Geneviève. 1991. "L'Iconographie du Chansonnier Provençal. Essai d'Interpretation", en *Lyrique Romane Médiévale: La Tradition des Chansonniers. Actes du Colloque de Liège, 1989*. Liège: Bibliothèque de Facultéina de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège.
- Marche, Lecoy da. s/d. *Les manuscrits et la miniature*. París: A. Quantin Éditeur.
- Meneghetti, Maria Luisa. 1984. *Il Pubblico dei Trovatori. Ricezione e riuso dei testi lirici cortesi fino ao XIV secolo*. Modena: Mucchi editore.

Menéndez Pidal, Gonzalo. 1986. *La España del siglo XIII. Leída en imágenes*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Pastoureau, Michel. 1986. *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*. Paris.

Rubió i Balaguer, Jordi. 1985. *Vida española en la época gótica*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.