

LITERATURA y FICCIÓN:

«estorias», aventuras y poesía
en la Edad Media

II

Edición de Marta Haro Cortés



COLECCIÓN PARNASEO

25

Colección dirigida por

José Luis Canet

Coordinación

Julio Alonso Asenjo

Rafael Beltrán

Marta Haro Cortés

Nel Diago Moncholí

Evangelina Rodríguez

Josep Lluís Sirera

LITERATURA Y FICCIÓN:
«ESTORIAS», AVENTURAS Y POESÍA
EN LA EDAD MEDIA

II

Edición de
Marta Haro Cortés

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2015

©

De esta edición:
Publicacions de la Universitat de València,
los autores

Junio de 2015
I.S.B.N. obra completa: 978-84-370-9794-7
I.S.B.N. volumen II: 978-84-370-9796-1
Depósito Legal: V-1688-2015

Diseño de la cubierta:
Celso Hernández de la Figuera y J. L. Canet

Diseño imagen de la portada:
María Bosch

Maquetación:
Héctor H. Gassó

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Parnaseo
<http://parnaseo.uv.es>

Esta colección se incluye dentro del Proyecto de Investigación
Parnaseo (Servidor Web de Literatura Española), referencia FFI2014-51781-P,
subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad

Esta publicación ha contado con una ayuda de la
Conselleria d'Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana

Literatura y ficción : "estorias", aventuras y poesía en la Edad Media / edición de
Marta Haro Cortés

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2015

2 v. (460 p. , 824 p.) — (Parnaseo ; 25-1 y 2)

ISBN: 978-84-370-9794-7 (o.c)

978-84-370-9795-4 (v. 1)

978-84-370-9796-1 (v. 2)

1. Literatura espanyola – S.XIII-XV -- Història i crítica. I. Publicacions de la Universi-
tat de València

821.134.2.09"12/14"

Los juglares del *Zifar*: algunas relaciones iconográficas

Karla Xiomara Luna Mariscal
El Colegio de México

Muy pocas veces aparecen nombrados los juglares en el *Zifar*; la primera, tras la liberación del cerco de la villa de Galapia, el autor cuenta cómo en la celebración de la boda de la viuda Grima, se dieron «muchos paños e muchas joyas a joglares e a caualleros e a pobres» (Wagner, 1929: 81).¹ Menéndez Pidal recordaba cómo en estas fiestas, «la asistencia del juglar a las bodas era casi tan indispensable como la del cura» (1957: 70). La segunda, en los Castigos del Rey Mentón, Zifar aduce la tacañería del rey Antígono frente a la magnanimidad de Alejandro, para aconsejar a sus hijos nunca negar un don «con maestría de engaño», como hizo Antígono, quien rehusó dar un marco de oro a un juglar que cantó ante él, utilizando para ello el lenguaje de manera engañosa, con artería maliciosa (p. 344). Finalmente, la tercera, en los dominios de la Señora de la Traición, en una de las escenas más hermosas de la obra, aquella en la que ocurre el maravilloso deslizamiento de los juglares por los rayos del sol. Uno de los episodios más enigmáticos del texto que recientemente ha sido explicado por Juan Manuel Cacho Blecua a la luz de la tradición folclórica (motivos F1011, D2121.10 y K1054 del índice de Thompson) y de la tradición apócrifa cristiana (específicamente del *Evangelio armenio de la infancia de Cristo*).² El carácter negativo de sus encantamientos queda potenciado por la presencia, en el mismo episodio, de unos trasechadores que siembran árboles que crecen y dan fruto al instante. Menéndez Pidal menciona en la diversa tipología del juglar, al «trasechador o prestidigitador», nombre que se registra en el concilio de Valladolid de 1228 y que, con la variante de «juglar traictador», se usó también en Navarra, Aragón, la poesía gallegoportuguesa, y, con el sentido de ‘escamoteador y nigromante’, en Portugal (1957: 21-22).³

1. Todas las citas textuales del *Zifar* remiten a la edición de Wagner. En adelante, sólo indicaré entre paréntesis el número de página.

2. En su artículo, de próxima publicación, «Las señales de las maravillas en el *Libro del caballero Zifar*», México, El Colegio de México (en prensa).

3. En el *exemplo* de la calandria y el cazador que aparece en los Castigos del Rey Mentón, otro trasechador es imagen del engaño y del mal consejo: «E el caçador, pensando en commo podria bolar para tomar la calandria, tomo sus redes e fuese para la villa; e fallo vn trasechador que estaua trasechando ante muy grant gente, e dixole: «Tu, trasechador, que muestras vno por al e fazes creer

Existe, sin embargo, otro episodio enigmático —el de la recuperación de la risa de Roboán y el Emperador de Triguída ante la burla de la dueña diablo— que puede ser proyectado sobre la tradición iconográfica juglaresca. La pérdida de la risa tras la transgresión del tabú ha sido ya desentrañada en sus sentidos simbólicos y en sus funciones narrativas por los luminosos artículos de María Jesús Lacarra (1993) y Fernando Gómez Redondo (1999: 1433-1438), respectivamente. Ahora bien, tan enigmática como la pérdida de la risa es su recuperación, el por qué vuelven a reír. Como señaló Lacarra, en un nivel simbólico la maldición que les impide reír (que significa la expulsión del paraíso) se rompe con la imagen de la doncella diabólica burlándose de ellos, ya que «una vez asumida la culpa y extraída por parte de Roboán la enseñanza de su experiencia pasada [...] desaparece definitivamente la enigmática incapacidad para reír» (1993: 77).⁴ La prueba entonces se torna en positiva, como estudió Gómez Redondo, pues «el diablo les ha hecho sabidores para guardarles del yerro» (1999: 1437); se destaca de este modo el valor de aprendizaje y de consuelo que tienen la experiencia y el dolor compartidos: «Roboán debía descender al interior de su corazón para sufrir la pérdida de una ‘alegría’; tal hecho, ya devuelto al orden de la realidad, significa esa maduración —espiritual y moral— que le permitirá convertirse en el heredero del emperador» (ibíd).

En una línea de interpretación más elemental, la explicación de la recuperación de la risa de Roboán y del Emperador ante las muecas diabólicas se comprende también poniéndola en relación con el ámbito juglaresco. El episodio es el siguiente:

a los omes lo que non es, ¿poderme-yas fazer que semejase aue e podiese bolar?» «Sy podria», dixo el trasechador. «Toma las peñolas de las aues e pegalas a ti con çera, e finche de peñolas todo el cuerpo e las piernas fasta en las vñas, e sube a vna torre alta e salta de la torre e ayudate de las peñolas quanto podieres». E el çador fizolo asy, e quando salto de la torre cuydando bolar, non pudo nin supo, ca non era de su natura, e cayo en tierra e quebro e murio. E grant derecho era, ca non quiso creer el buen consejo quel dauan, e crouo el mal consejo que non podia ser por razon de natura» (p. 262).

4. La recuperación de la risa fue posible de manera casi inmediata para Roboán, y no para el Emperador, que tendrá que esperar a la llegada del hijo de Zifar, porque, en primer lugar, Roboán es el héroe, su trayectoria supera a la del mismo Zifar; no se puede olvidar, en este sentido, su carácter mesiánico. En segundo lugar, porque, desde un punto de vista puramente narrativo si el Emperador recuperara la risa antes, no habría historia ni ejemplo: «Pero sy a mi non engañara primeramente, non podiera a vos engañar en este lugar; e asy non ouiera yo compañero con quien departir el pesar [...]; ca çertas buen conorte vençe mala ventura, e non ha ome por de buen coraçon que sea que puede bien sufrir la fortaleza de la desauentura, sy solo es en ella, que sy compañero ha, pasa e sufre su fortaleza mejor. E porende dizen, que mal de muchos gozo es» (p. 484). Se destaca así, por otro lado, el valor de aprendizaje y de consuelo que tienen la experiencia y el dolor compartidos (y que pudimos escuchar antes en boca de las dos esposas de Zifar). El héroe cumple así, indirectamente, una más de sus funciones: liberar al Emperador de su tristeza.

E quando entraron al palacio del enperador, fueron a vn vergel muy bueno que estaua çerca de la cámara del enperador, e vieron vna dueña muy fermosa que se bañaua en vna fuente muy fermosa e muy clara en medio del vergel; e esta era la dueña que los engañara, consejandolos que demandasen a la enperatris tres donas por que la perdieran [...] E ella començo a *reyr* e a fazer *escarnio* dellos, e *finco la cabeça en el suelo de la fuente*, e començo a *tunbar en el agua*, de guisa que non podieron estar que non *reyesen*; pero el infante non podia reyr de coraçon, mas de ally adelante reyeron e ouieron grant plazer e grant solas en vno (p. 483). (las cursivas son mías)

Significativamente, el episodio está iluminado en el Códice de París ms. Esp. 36 (fig. 1). Vemos ahí a la diablesa en una extraña contorsión hacia adelante y apoyando las manos en el suelo; la imagen representa justo el momento anterior a ese «finco la cabeça en el suelo de la fuente» y comenzar a «tunbar en el agua» del que habla el texto (fig. 2).⁵ Variante de la inversión del cuerpo con que en la iconografía de la Edad Media se suele representar bien a un tipo de juglar, el acróbata saltador o saltimbanqui, bien a un tipo de juglaresa, la danzarina. Se reúnen así en la miniatura dos posibilidades imaginativas, aunque en el texto sólo se señala una: la dueña diablo está a punto de dar un salto. Sin embargo, la postura con la que es representada en la miniatura también podía remitir a una de las fases del baile de las juglaresas (fig. 3). Ambos movimientos representan una inversión del aspecto natural, considerada como un pecado contra Dios, por lo que los escritores cristianos reprobaron particularmente a los juglares acróbata, danzadores y contorsionistas.⁶ Como ha señalado Pietrini (2012: 295), estas tipologías del juglar fueron ampliamente representadas en la iconografía de los siglos XIII y XIV, en la escultura de las iglesias (fig. 4) y en las miniaturas de los manuscritos (fig. 5). La imagen de un hombre o de una mujer «que se apoya sobre las manos con la cabeza abajo, sirviéndose de sus pies como si fueran sus manos, o bien, en esta posición, curvando el cuerpo hasta tocar la tierra con los pies» (Mateo Gómez, 1979: 328) llegó a constituir una de las posturas del juglar más repetidas en la iconografía,⁷ según los estudios de Aragonés Estella (1993), Calahorra-Lacasta-Zaldívar (1993), Prigent (1994), Guardia (2000-2001), Massip (2008), Lacasta Serrano (2010) y Pietrini (2012),

5. En el episodio de los juglares que amenizan la sobremesa de la Señora de la Traición se utiliza la misma expresión («tunbar») para referirse a sus acrobacias (las cursivas son mías): «E desque ouieron comido, leuataron las mesas muy toste, e los otros subian por los rayos del sol a las feniestras de los palacios que eran muy altos, e desçendian por ellos bien asy commo sy desçendiesen por cuerdas, e no se fazian mal ninguno» (pp. 230-231).

6. Véase Schmitt (1990: 261-273).

7. Los canecillos de la Iglesia de San Juan Bautista en Talamanca del Jarama (Madrid); del Monasterio de Rodilla, ermita de Nuestra Señora del Valle, (Burgos); o de la Basílica de San Prudencio, en Armentia, Álava, son buenos ejemplos.

entre otros.⁸ La simbología negativa de estas representaciones es evidente en el «Pilar de la lujuria», del Museo Arqueológico Nacional de Madrid, el contorsionista no sólo posee una cornamenta, como la dueña diablo, sino que se encuentra ubicado junto a la representación de una mujer amamantando sapos y otros seres híbridos, lo que refuerza la interpretación negativa (fig. 6). O en el contorsionista del canecillo de la Iglesia de San Pedro ad Vincula, en Perorubio, Segovia, situado cerca de un ser semimonstruoso.⁹

En cuanto a las juglaresas (figs. 7 y 8), Menéndez Pidal señalaba cómo muchas de sus artes femeninas derivaban por un lado, de las desplegadas por las bailadoras que alegraban los festines romanos, las *puellae gaditanae*, y por otro, de las cantoras musulmanas, que las influyeron mucho (1957: 31). El concilio de Toledo de 1324 las denuncia execrando el espectáculo que hacían de sí mismas por medio del baile (1957: 33).¹⁰ Y bailando y cantando las representa la iconografía, en muchas ocasiones al lado del juglar que toca (ibíd.) (figs. 9 y 10). Menéndez Pidal apunta la hipótesis de un posible cambio de nombre en la juglaría popular de hacia 1330, en el que pasarían a llamarse más que juglaresas o soldaderas, «cantaderas» y «danzaderas» (1957: 35-36). Y recuerda las palabras de Rogelio de Hovenden, en una de las versiones del *Espejo de Legos*:

las dançaderas son contrarias a las tres leyes... las dançaderas quebrantan los días de las fiestas... las dançaderas engañan a sus próximos con sus cantares a manera de serenitas... E por ende, pues las dançaderas non son so alguna ley, allí serán sin dubda a do non es alguna ley, mas espanto perdurable (p. 36).

Es frecuente entonces encontrarlas representadas asimiladas a las sirenas, como en el caso del capitel de la Iglesia de San Juan Bautista, en Palencia (fig. 11), subrayando así su connotación negativa. Connotación que ya poseía la bailadora bíblica por excelencia, Salomé (fig. 12), que en la iconografía medieval, como estudió Pietrini,

8. Véase también Íñiguez Almech (1968), Pérez Higuera (1986), Frugoni (1977), Domínguez Jiménez (1990) y Martínez de Lagos (1992).

9. La mayor parte de la crítica concuerda en señalar el sentido negativo de estas representaciones, sin embargo, hay autores cuya postura matiza esta significación para destacar su carácter profano en relación con la cultura popular, como Rivas (1998) y Kanaan-Kedar (1986).

10. Se refiere Menéndez Pidal a las soldaderas, «un tipo análogo o igual» a la juglaresa: «Las soldaderas aparecen en las ordenanzas de los palacios del siglo XIII con oficio análogo al de los juglares y las juglaresas», si bien añade que «a menudo la voz soldadera viene a ser equivalente a 'meretriz'» (ob. cit., p. 32). Recientemente Siviero ha subrayado la equivalencia del término juglaresa y soldadera: «La juglaresa, por su condición de artista profesional que trabajaba a cambio de una soldada, era exactamente eso, una soldadera; ahora bien, la moral misógina de la época provocó una confusión entre la profesión de quienes vendían su arte y la profesión de quienes vendían su cuerpo, lo cual, en parte, se debía a la mala reputación que también poseían los juglares hombres» (2012: 136).

frecuentemente se representa como una juglaresa que ejecuta acrobacias o complicados malabares con las espadas. La asimilación traslada claramente la pecaminosidad del personaje a las juglaresas, cuya exhibición alude a la lujuria y a la concepción de la mujer como instrumento de un crimen (2012: 296-297). (figs. 13, 14, 15 y 16)

Ambas connotaciones presentes en las dueñas diablo que aparecen en los dos episodios maravillosos del *Zifar*.

En el capitel del convento de los Agustinos de Toulouse (fig. 17) Herodes se representa sentado y acariciando la barbilla de Salomé, imagen que subraya la valoración negativa de su danza, no sólo por ser la causa de la muerte del Bautista, sino también porque su baile es «sinuoso, provocativo y despertador de sentimientos impuros» (Aragonés Estella, 1993: 252). En la *Psicomaquia* de Prudencio, se había caracterizado a la lujuria como una bailarina borracha, *saltatrix ebria* (1993: 252-253). La consideración de la Danza de Salomé como incitadora de sentimientos concupiscentes «influirá en la crítica de la Iglesia hacia las bailarinas y acróbatas que ejecutaban danzas de igual carácter» (p. 253).¹¹

La identificación de las juglaresas bailarinas con la lujuria queda manifiesta en varias representaciones iconográficas en las que aparecen desnudas.¹² En este caso, la miniatura del manuscrito de París (fig. 1) omite un detalle fundamental en la escena, la dueña diablo, según el texto, se estaba bañando, por lo cual suponemos, debería haber estado desnuda.¹³

Jean-Claude Schmitt mostró cómo en la cultura clerical de la Edad Media, más allá de toda imagen real de los mimos y juglares, predominó la imagen negativa de la *gesticulatio* del histrión (frente al *gestus* positivo y moderado del buen cristiano), convirtiéndose en el emisario de todas las condenas del 'mal' gesto que atenta contra el orden de la creación (1990: 262), como hará el diablo, quien no en balde es el encargado de dar el mal ejemplo gestual. Así, en los canecillos de la Iglesia de Santiago, en Luna, Zaragoza, se representa a un juglar contorsionista al lado de un burlón que nos saca descaradamente la lengua. También la dueña diablo, como anuncio de su voltereta, «començo a reyr e a fazer escarnio dellos» (p. 483).

La imagen de los juglares que «la tête en bas, les pieds en l'air, se tiennent et marchent sur les mains à l'inverse de l'usage des hommes et ainsi attirent sur eux tous les regards» aparece como una metáfora de la inversión de los valores cristianos del mundo (Schmitt, 1990: 264). (figs. 18 y 19) La gesticulación que

11. La dudosa reputación de María Balteira aporta un ejemplo más de esta valoración. Las cantigas de escarnio dedicadas a la Balteira la retratan «como una gran pecadora, blasfema, impía y sexualmente promiscua» (Siviero, 2012: 136). Véase también el artículo de Carlos Alvar (1985).

12. Como en el canecillo de la Iglesia de San Martín de Tours, Frómista, en Palencia.

13. «E vieron vna dueña muy fermosa que se bañaua en vna fuente muy fermosa e muy clara en medio del vergel; e esta era la dueña que los engañara» (p. 483).

los caracteriza (definida ésta como gesto exagerado, excesivo e inmoral) tendrá además frecuentemente una connotación de orden sexual (1990: 140). Todos estos valores están presentes en las muecas de la dueña diablo.

La gesticulación juglaresca (sobre la que es posible entonces proyectar el episodio del *Zifar*) tenía en ella misma, por la desconfianza que desde la Antigüedad había suscitado la idea de la imitación a través de los gestos, el fundamento más importante de la hostilidad que se le profesaba: «les gestes d'imitation appartiennent au monde des vices. Non seulement ils sont promis à la damnation, mais dans le théâtre de l'enfer ils la jouent, éternellement» (Schmitt, 1990: 267). Significativamente, en otra miniatura, la que ilustra el milagro de la salvación de Grima por la Virgen (fig. 20), los marineros lujuriosos son representados con una postura muy similar a la de los contorsionistas. En el episodio terminan matándose entre sí en un intento por escarnecer primero a Grima, quien, por orden de la Virgen, los arroja al mar: milagrosamente sus cuerpos han perdido peso y Grima puede levantarlos cual si se tratase de plumas.

Ahora bien, frente a la dura crítica de los moralistas cristianos se oponía la amplia aceptación que reyes, nobles y pueblo brindaban a los juglares, dado que, finalmente, su función era la de alegrar a la gente: «illorum officium tribuit laetitiam», decía, en sus *Leges Palatinae*, el rey Jaime II de Mallorca.¹⁴ Y uno de los más antiguos juglares provenzales de que hay noticia se llamaba, elocuentemente, Alegret; este nombre, señala Menéndez Pidal, así como el de Alegre, fue después muy usado en España; y una danzadera muy admirada en la corte de España y después en la de Francia a principios del siglo xv se llamaba Graciosa Alegre (1957: 4).

Así pues, el episodio de la pérdida y la recuperación de la risa en el *Zifar* puede proyectarse sobre la consideración ambivalente del juglar: negativa para el moralista cristiano, necesaria para el solaz del pueblo y la nobleza. En el *Zifar*, los juglares que aparecen en este mundo no son criticados (aquellos de las bodas de la viuda de Galapia, aquél del *exemplo* al que mezquinamente Antígono negó un marco de plata). Mientras que los juglares del Otro mundo poseen todas las connotaciones negativas, pero permanecen ambivalentes por la belleza de su maravilla y de sus enigmas: aquellos que suben por los rayos de sol o los trasechadores de los árboles de crecimiento mágico, y finalmente, cruzando ambos mundos, la dueña diablo, que originó la pérdida del paraíso, pero que también permitió la recuperación de la risa. En este contexto resultan muy significativas las risas de Roboán y del Emperador de Triguída, pues, frente a la carcajada gesticulatoria, orgullosa y simuladora del diablo oponen la risa mesurada y humilde del hombre que ha aprendido de sus errores.

14. Cito por Menéndez Pidal (1957: 3).

Esta risa humana es la expresión de la redención, del triunfo sobre la muerte (que, en este sentido, se burla del diablo), el símbolo de la reintegración de ambos personajes al espacio de la realidad. Percibimos en ella, asimismo, un eco del *topos* aristotélico del *homo risibilis*, de amplia circulación a lo largo de la Edad Media, ya que es la capacidad de reír la que los restituye como seres completos a la sociedad para terminar de cumplir su destino. Por otra parte, y desde una perspectiva folclórica, su risa es un signo del renacimiento que ambos han experimentado: «a la risa se atribuye la facultad no sólo de acompañar a la vida, sino también de provocarla» (Propp, 1982: 61).¹⁵ Han vencido al diablo en el mismo ámbito significativo y con armas similares, pero de signo contrario: el *gestus* versus la *gesticulatio*; la risa versus la carcajada.

En el *Zifar*, la reflexión sobre el dolor humano, exige la recuperación de la alegría. El libro no termina con la maldición que impide la risa; ésta puede y debe recuperarse: «Bien aya mal» —dice el emperador de Triguida a Roboán tras haber presenciado las burlas de la dueña diablo— «que trae tan grant uirtud consigo que de los tristes faze alegres e da entendimiento a omne para se saber guardar mejor en las cosas quel acaesçieren» (p. 483). El episodio estudiado, que puede proyectarse sobre la trayectoria vital de los protagonistas, constituye así una metáfora del deber ético del individuo y del sentido del sufrimiento humano: el hombre debe volver fértiles los más viejos dolores.

Imágenes



Fig. 1. «e finco la cabeça en el suelo de la fuente, e començo a tunbar en el agua». *El libro del caballero Zifar*, Bibliothèque Nationale de Paris, Ms. Espagnol 36, fol. 180r.



Fig. 2. Detalle. «de guisa que non podieron estar que non reyesen».

15. «Aquí reside la magia de la risa [...] Quien ha nacido o ha sido creado, al entrar en la vida, ríe [...] Observamos que la risa produce la vida y favorece los nacimientos» (pp. 64, 65, 66).



Fig. 3. Modillón de la nave: bailarina. Iglesia de la Magdalena de Tudela.



Fig. 4. Portada Sur de la iglesia de Santa María (Uncastillo).



Fig. 5. Salterio Rutland (h. 1260), London, British Library, ms. Add. 62925, fol. 56v.



Fig. 6. «Pilar de la lujuria» procedente de la colegiata de Armentia?, f. s. XII, Museo Arqueológico Nacional de Madrid.



Fig. 7. Capitel de la Iglesia de San Miguel Arcángel, Biota, Cinco Villas (Zaragoza), f. XII.



Fig. 8. Iglesia de Santiago de Agüero (Huesca). Portada occidental: juglar arpista y bailarina contorsionista.



Fig. 9. Iglesia de San Pedro el Viejo (Huesca). s. XII. Capitel interior del claustro. Juglar arpista y danzarina.



Fig. 10. Arquivolta (s. XII) de la Iglesia de Santiago, Carrión de los Condes (Palencia).



Fig. 11. Capitel de la Iglesia de San Juan Bautista, (f. s. XII) Moarves de Ojeda (Palencia).



Fig. 12. Herodes y Salomé. Lateinischer Psalter aus England - BSB Clm 835, Gloucester?, 1. Viertel 13. Jh.



Fig. 13. La danza de Salomé. London, British Library, ms. Harley 1527, fol. 29.



Fig. 14. Salterio del s. XIII. Oxford, Bodleian Library, ms. Auct. D.2.6, fol. 166v.



Fig. 15. Detalle.



Fig. 16. Cambridge, Pembroke College, ms. 120, f. 5v.



Fig. 17. Claustro de Saint-Étienne (Toulouse).



Fig. 18. Juglares festejando la adoración del ídolo ordenada por Nabucodonosor, Biblia de Sant Pere de Rodés (Cataluña, c. 1030), París, BNP. Lat. 6, III, f. 64v.



Fig. 19. Detalle.

Fig. 20. Grima arroja al mar a los marineros muertos. *El libro del caballero Zifar*, Bibliothèque Nationale de Paris, Ms. Espagnol 36 (fol. 37r).

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

- Fig. 1. *El libro del caballero Zifar. Códice de París*, en la edición facsímil de Rico y Ramos (1996).
- Fig. 2. *El libro del caballero Zifar. Códice de París*, en la edición facsímil de Rico y Ramos (1996).
- Fig. 3. Aragonés Estella (1993: 276).
- Fig. 4. Rivas (1998: 227).
- Fig. 5. Pietrini (2012: 306).
- Fig. 6. Página del Museo Arqueológico Nacional <URL: <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer>> (consultado: 5-11-2014)
- Fig. 7. Sánchez Márquez (2010: 254).
- Fig. 8. Aragonés Estella (1993: 279).
- Fig. 9. Lacasta Serrano (2010: 105).
- Fig. 10. Mariño (2002: 62).
- Fig. 11. Huerta Huerta (2007: 134)
- Fig. 12. Bayerische StaatsBibliothek <URL: <http://www.bsb-muenchen.de>> (consultado: 15-11-2014)
- Fig. 13. Pietrini (2012: 306).
- Fig. 14. Pietrini (2012: 307).
- Fig. 15. Pietrini (2012: 307).
- Fig. 16. Guardia (2000-2001: 21).
- Fig. 17. Focillon (1987: 183)
- Fig. 18. Massip (2008: 27)
- Fig. 19. Massip (2008: 27)
- Fig. 20. *El libro del caballero Zifar. Códice de París*, en la edición facsímil de Rico y Ramos (1996).

Bibliografía

- ALVAR, Carlos (1985), «María Pérez Balteira», *Archivo de filología aragonesa*, 36-37, pp. 11-40.
- ARAGONÉS ESTELLA, María Esperanza (1993), «Música profana en el arte monumental románico del Camino de Santiago navarro», *Príncipe de Viana*, 199, pp. 247-280.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (en prensa), «Las señales de las maravillas en el *Libro del caballero Zifar*», México, El Colegio de México.
- CALAHORRA, Pedro; Jesús LACASTA y Alvaro ZALDÍVAR (1993), *Iconografía musical del románico aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- DOMÍNGUEZ JIMÉNEZ, Alberto (1990), «El programa iconográfico en la Colegiata de Santa María de Uncastillo», *Suessetania*, 11, pp. 97-107.
- FOCILLON, Henri (1987), *La escultura románica. Investigaciones sobre la historia de las formas*, Madrid, Akal.

- FRUGONI, Chiara (1977), «L'iconographie de la femme au cours des xe-xiie siècles», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, xx, pp. 177-188.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1999), *Historia de la prosa medieval castellana*, II, Madrid, Cátedra.
- GUARDIA, Milagros (2000-2001), «*Iocutores et saltator*. Las pinturas con escenas de juglaría de Sant Joan de Boí», *Locvs Amœnus*, 5, pp. 11-32.
- HUERTA HUERTA, Pedro Luis (2007), «Entre el pecado y la diversión: las representaciones juglarescas en el románico español», en *El mensaje simbólico del imaginario románico*, Palencia, Fundación Santa María La Real – Centro de Estudios del Románico, pp. 117-150.
- ÍÑIGUEZ ALMECH, Francisco (1968), «Sobre tallas románicas del siglo XII», *Príncipe de Viana*, 112-113, pp. 181-236.
- KENAN-KEDAR, Nurith (1986), «Les modillons de Saintonge et du Poitou comme manifestation de la cultura laïque», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 29, pp. 311-330.
- LACARRA, María Jesús (1993), «De la Risa profética a la nostalgia del paraíso en el *Libro del Caballero Zifar*», en *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 Outubro 1991)*, IV, eds. Aires A. Nascimento y Cristina Almeida Ribeiro, Lisboa, Edições Cosmos, pp. 75-78.
- LACASTA SERRANO, Jesús J. (2010), «Música y danza en las calles y plazuelas de la villa medieval», en *XIII Jornadas de Canto Gregoriano: Música en la Hispania romana, visigoda y medieval. XIV Jornadas de Canto Gregoriano: Los monasterios, senderos de vida*, coords. Luis Prensa y Pedro Calahorra, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 69-109.
- MARIÑO, Beatriz (2002), «La portada de Santiago Carrión de los Condes», en *Palencia en los siglos del Románico*, coord. Pedro Luis Huerta Huerta, Palencia, Fundación Santa María la Real-Centro de Estudios del Románico, pp. 49-69.
- MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene (1992), «Algunos temas profanos en el claustro de la catedral de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 197, pp. 517-562.
- MASSIP, Francesc (2008), «Juglares en el templo: risa y transgresión por fin de año», *Gestos*, 45, pp. 13-30.
- MATEO GÓMEZ, Isabel (1979), *Temas profanos en la escultura gótica española. Las sillerías de coro*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto Diego Velázquez.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón (1957), *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.
- PÉREZ HIGUERA, Teresa (1986), «Sobre una representación de “dançaderas” en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo», en *La condición de la mujer en la Edad Media*, Madrid, Universidad Complutense, pp. 461-474.

- PIETRINI, Sandra (2012), «Los juglares, cornamusas del diablo: las repercusiones iconográficas de la condena de los entretenedores», *Medievalia*, 15, pp. 295-316.
- PRIGENT, Christiane (1994), «Sculptures de danseurs et de jongleurs dans les édifices religieux, à l'époque romane et à l'époque gothique», *Mémoires de la Société d'Histoire et d'Archéologie de Bretagne*, 70, pp. 279-313.
- PROPP, Vladimir (1982), «La risa ritual en el folklore. El cuento de Nesmejana», en *Edipo a la Luz del Folklore. Cuatro estudios de etnografía estructural*, Madrid, Fundamentos, pp. 49-86.
- RICO, Francisco (dir.), Rafael RAMOS (ed.) (1996), *Libro del caballero Zifar. Códice de París. Estudios*, Barcelona: Manuel Moleiro.
- RIVAS, Félix A. (1998), «El significado de las imágenes de bailarinas en el románico aragonés», en *De los símbolos al orden simbólico femenino: (ss. IV-XVII)*, coord. Josemi Lorenzo Arribas y Ana Isabel Cerrada Jiménez, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 217-236.
- SÁNCHEZ MÁRQUEZ, Carles (2010), «La iglesia de San Miguel de Biota. Aproximación estilística a su escultura», *Studium Medievale: Revista de Cultura visual – Cultura escrita*, 3, pp. 249-270.
- SCHMITT, Jean Claude (1990), *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard.
- SIVIERO, Donattela (2012), «Mujeres y juglaría en la Edad Media Hispánica: algunos aspectos», *Medievalia*, 15, pp. 127-142.
- THOMPSON, Stith (1955-1958), *Motif-index of folk literature: a classification of narrative elements in folktales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books and local legends*, Bloomington, Indiana University Press.
- WAGNER, Charles Philip (ed.) (1929), *El libro del cauallero Zifar (El libro del Cauallero de Dios). Edited from the three extant versions. Part I. Text*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan [New York, Kraus Reprint Co., 1971].