PATRIMONIO TEXTUAL Y HUMANIDADES DIGITALES

II

LIBROS, BIBLIOTECAS Y CULTURA VISUAL EN LA EDAD MEDIA

IEMYRhd

SALAMANCA
2020

LIBROS, BIBLIOTECAS Y CULTURA VISUAL EN LA EDAD MEDIA

PUBLICACIONES DEL IEMYRhd

Director
Pedro M. Cátedra

Coordinación de publicaciones
Javier Burguillo

CONSEJO CIENTÍFICO

Francisco Aguilar Piñal
Francisco Bautista Pérez
Gian Paolo Brizzi
José Antonio Cordón García
María Isabel Fierro Bello
Mercedes García Arenal
Alejandro García Reidy
Juan Gil Fernández
Juan Antonio González Iglesias
Bertha M.ª Gutiérrez Rodilla
Maximiliano Hernández Marcos
Elena Llamas Pombo
Miguel Ángel Manzano Rodríguez
Vicente José Marcet Rodríguez
Antonio Moreno Hernández
José Antonio Pascual Rodríguez
José Luis Peset Reig
Mariano Peset Reig
Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares
M.ª José Rodríguez Sánchez de León

PATRIMONIO TEXTUAL Y HUMANIDADES DIGITALES

Dirigido por Pedro M. Cátedra & Juan Miguel Valero

II

LIBROS, BIBLIOTECAS Y CULTURA VISUAL EN LA EDAD MEDIA

edición al cuidado de
Jorge Jiménez López
& Carmen Sánchez Tamarit

SALAMANCA
Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas y de Humanidades Digitales
Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas
2020

© la SEMYR & IEMYRhd
Maquetación: Jáser proyectos editoriales
ISBN: 978-84-121557-2-3
ISBN obra completa: 978-84-121557-0-9

In memoriam Javier Docampo

TABLA

La liturgia en los libros de horas
de la Corona de Aragón: plegarias para la misa
JOSEFINA PLANAS BADENAS
[13-42]

«Estoriadas de historias de estraña manera»:
libros de horas iluminados en la Corona de Castilla (1450-1530)
JAVIER DOCAMPO CAPILLA †
[43-68]

Citas y evocaciones en los discursos visuales:
a propósito del bizantinismo a finales de la Edad Media
SONIA CABALLERO ESCAMILLA
[69-90]

El Huso y la Pluma: el papel de los grabados en la creación
de la iconografía de Santa Teresa de Jesús como escritora mística
MARIANO CASAS HERNÁNDEZ
[91-115]

La mano como herramienta visual mnemotécnica: los diagramas de cómputo del Ms. O-II-10, RBME
LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
[117-135]

Griegos, árabes y latinos: escribiendo e ilustrando tratados médicos en la Edad Media
IRENE GONZÁLEZ HERNANDO
[137-162]

Cuadernos de taller: de la teoría a la práctica en la cantería del siglo XVI
ALEXANDRA M. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ
[163-186]

Diego de Anaya y la pasión por los libros
JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ
[187-203]

El ámbito de los textos
LUCÍA LAHOZ
[205-229]

Maneras de leer: representaciones de la lectura en la Catedral de Zamora, h. 1500
ELENA MUÑOZ GÓMEZ
[231-256]

La pintura verbal de las «Intercenales»
HERBERT NATTA
[257-268]

Libro iluminado y política cultural en Castilla a mediados del siglo XV: nuevas miradas en torno a la biblioteca del marqués de Santillana
ROSA M. RODRÍGUEZ PORTO
[269-297]

Imagen y texto en la «Legenda aurea» de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca (Ms. 2660)
CARMEN SÁNCHEZ TAMARIT
[299-333]

«Imagines agentes»: el uso de imágenes memorables para la memorizacion de la «Psychomachia»
JENNIFER SOLIVAN
[335-357]

«Por si acasso no hubiese llegado a manos de usted»: los inventarios de libros de la biblioteca del conde de Haro
MARTA VIRSEDA BRAVO
[359-381]

LA LITURGIA EN LOS LIBROS DE HORAS DE LA CORONA DE ARAGÓN: PLEGARIAS PARA LA MISA

JOSEFINA PLANAS
(Universitat de Lleida)

Per a Francesc Fité amb motiu del seu 70è aniversari

Los libros de horas, una de las tipologías de libro de oraciones más difundidas durante los últimos siglos medievales son el producto de la devoción mariana y de un nuevo tipo de espiritualidad que concibe la oración mental. Rezar con el corazón y con la mente coincide con los postulados de la *devotio moderna,* movimiento religioso que proponía la meditación en la búsqueda ascensional hacia la divinidad. Las indicaciones expresadas por los moralistas y teólogos coetáneos de la talla de Antoni Canals o Francesc Eiximenis en la Corona de Aragón, o de Jean Gerson en Francia, recomendaban que las plegarias de los libros de horas y de los salterios-libros de horas fueran recitadas mediante un tipo de rezo interiorizado, en un lugar recoleto, con el estómago vacío, a determinadas horas del día. No obstante, parece factible reconocer que las plegarias consideradas litúrgicas: oficios, salmos, letanías…; debían ser invocadas a la vez que se oficiaban las ceremonias religiosas, mientras que las partes devocionales (oraciones y

sufragios de los santos) debían recitarse en silencio [Saenger 1985, 239-269; Manzari 1994, 29-70; 2004][1].

Con este estudio pretendemos abordar el análisis de un tipo de textos incluidos en determinados libros de horas que no constituyen uno de los elementos esenciales de los mismos, a tenor de la clasificación elaborada por el abate Leroquais [1927; 1943]. Se trata de la existencia de misas, textos que se recitaban durante la celebración del oficio litúrgico, aunque eventualmente también podían ser invocados en la intimidad de un oratorio doméstico. Algunos libros de horas cuentan incluso con indicaciones explícitas referentes a las acciones que debía realizar el fiel cuando entraba en el interior de una iglesia, a través de rúbricas redactadas en lengua vernácula. El *Libro de Horas de la reina Juana Enríquez* (Madrid, Real Biblioteca, ms. II/2104) (*ca.* 1460), segunda esposa del rey Juan II de Aragón, posee un conjunto de oraciones susceptibles de ser recitadas en el interior de un espacio sagrado (fols. 21v-22r). Entre las rúbricas redactadas en catalán, caligrafiadas con tinta de oro se lee: «*Com començaras a entrar per: per la esglesia diras axi com se segueix*», «*com prendras laygua beneyta diras aixi com se segueix*» [Domínguez Rodríguez 1991; Clark 1997; Planas Badenas & Docampo Capilla 2016, 202-209 nº 24]. Estas indicaciones se reproducen en un modesto libro de horas, de posible origen aragonés, conservado en la Hispanic Society of America (ms. B 2918, segunda mitad del siglo XV). El folio 63r situado después de las Horas de la Virgen, redactadas al uso de Roma, acoge estas inscripciones: «*Aquí començan las oraciones que se deben desir desde que se comiença la misa fasta que se acaba. Al entrar en la iglesia. Di esta oración*». Un manual de consejos espirituales elaborado para las damas francesas de principios del siglo XVI recomendaba copiar las oraciones para la misa en un pedazo de papel que debería ser insertado en el interior del libro de horas que llevaban a la iglesia[2].

La existencia de oraciones leídas durante la celebración de la misa, demuestra la compatibilidad mantenida entre los libros de horas y la celebración eucarística [Reinburg 2012, 188-198; López Montilla 2012, 60-61]. La lectura silenciosa permitía sincronizar las plegarias de los fieles, a veces en

1. Teorías enunciadas recientemente proponen una lectura religiosa más compleja para los salterios-libros de horas, véase König 2015.

2. «Cy commence une petite instruction et maniere de vivre pour une femme seculiere», fols. A2v, B1v. Reinburg 1988, 42.

lengua vulgar, con las del oficiante, o quizás meditar en silencio sobre la base de textos e imágenes asociados al contenido de la misa [Manzari 2003, 84]. Uno de los ejemplos más elocuentes de la utilización de un libro de horas durante la celebración eucarística corresponde a la representación del duque de Borgoña, Felipe el Bueno, postrado de hinojos sobre un oratorio instalado en un espacio reservado, mientras asiste a la celebración del sacrificio de la misa, reproducido en un *Tratado para la oración dominical* (Bruselas, Bibliothèque Royale, ms. 9092, fol. 9). Desde el punto de vista textual se advierte esta función en un misal-libro de horas lombardo (*ca.* París, BNF, ms. lat. 757, *ca.* 1380) [Manzari 2003, 84-85]. Los libros de horas del duque de Berry son un fiel reflejo de esta faceta devocional. Esta particularidad se advierte en *Las Horas Turín-Milán* (Turín, Museo Cívico, ms. inv. 47) pertenecientes a *Las Muy Bellas Horas de Nuestra Señora del duque de Berry* (París, BNF, ms. lat. 3093) [Boespflug-König 1998]. Una apuesta icónica singular es el ciclo de imágenes desarrollado en las *Pequeñas Horas* (París, BNF, ms. lat. 18014), ámbito representativo que muestra al duque rezando una serie de plegarias en latín o en francés, en paralelo a la celebración del Oficio divino. Estas ilustraciones mantienen una fluida relación texto-imagen de claras concesiones narrativas. Se considera que este tipo de oraciones fueron compuestas para los miembros de la familia Valois, como acredita su recitación en códices de la envergadura de las *Grandes Horas de Felipe el Atrevido* (Cambridge, FM, MS 3-1954) [Manion 1991, 177-200; 2006, 193-203] y en especial, en las *Très Riches Heures del duque de Berry* (Chantilly, Musée Condé), manuscrito que de forma excepcional, pero en sintonía con la devoción religiosa de Jean de Francia, contiene un gran número de misas [Stirnemann 2004].

Los hombres y mujeres de los siglos medievales solían recibir la comunión una vez al año, generalmente en Pascua. Sin embargo, la contemplación de la Sagrada Forma elevada en la misa o exhibida en otro tipo de conmemoraciones religiosas, se convirtió en sustituto de una comunión espiritual [Rubin 1991, 63-82]. Esta visión no solo fue grata para el bienestar del alma, sino que también revirtió positivamente en otras facetas de la vida espiritual de la época, protegiendo del pecado, de la ceguera o de la muerte súbita. Algunos libros de horas contienen rúbricas pertenecientes a oraciones específicas que debían recitarse antes, durante y después de la comunión, a las que se suman plegarias específicas que eran invocadas

durante la elevación de la Sagrada Forma por el sacerdote[3]. El mencionado libro de horas de la Hispanic Society of America (ms. B 2918), de posible origen aragonés, indica explícitamente en el folio 68r: «Quando alçaren el cuerpo de dios diras estos verssos que se siguen»[4]. Existen plegarias de características similares en un libro de horas iluminado en el reino de Valencia, actualmente conservado en La Haya (Koninklijke Bibliotheek, ms. 135 J 55). Una de las más significativas para este estudio, reza del siguiente modo: «Quant lo prevere te lo cors de Ihesu Christ en les mans ans del agnus» (fols. 188r-191r). Este tipo de recitación paralela a la elevación de la Sagrada Forma por el sacerdote, también quedan reflejada en un libro de horas catalán Barcelona (Patrimoni artístic Fundació «la Caixa») iluminado durante la última década del siglo xv. Las oraciones aluden a «per quant alcen lo corpus» (fols. 193r-193v), «Oració quan levan lo sanguis» (fols. 193v-194r) y «Allevar del corpus Christi» (fols. 194r-194v).

El sacramento de la comunión, punto culminante de la celebración eucarística, se reproduce en un libro de horas redactado al uso de Roma y Windesheim, iluminado por el taller de Gerard Horenbout (Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS M. 74, fol. 211v, ¿Gante? *ca.* 1520). La escena que ilustra las plegarias correspondientes a la misa plasma a una figura masculina que participa en la Eucaristía rodeado por otros fieles. Este personaje se identifica, con toda probabilidad, con el promotor del manuscrito [Wieck 2014, 33 nº 24].

El padre jerónimo fray Hernando de Talavera en su *Avisación a la virtuosa y muy noble señora doña María Pacheco, condessa de Benavent, de cómmo se debe cada día ordenar y occupar para que expienda bien su tiempo* (San Lorenzo

3. Un testimonio relevante de este tipo de afirmaciones es un libro de horas conservado en Nueva York (Pierpont Morgan Library, MS M. 76) copiado en latín y en holandés iluminado por el Maestro de los Roleos Dorados en los Países Bajos del Sur hacia 1420. Este códice contiene numerosas plegarias relacionadas directamente con la misa. Junto con las misas consagradas a la Virgen y a la Cruz fue caligrafiado un comentario dedicado a las siete partes del Oficio divino y extensas series de oraciones recitadas en momentos específicos de la misa. Wieck 2014, 53 nº 41.

4. Una rúbrica de características similares precede a la oración *Arma Christi* en un modesto e incompleto libro de horas catalán de principios del siglo xv (Madrid, BNE, Mss/875). El título copiado en tinta de color carmín es el siguiente: «*La oracio deius esta devets dir al levar del precios cors de Ihesu Christ*» (fol. 154r). Sigue a esta oración el texto de la misa de la Virgen (fols. 155r-162r). Domínguez Bordona 1933, 1, 255 nº 519. Inventario General 1956, 484-485 nº 875.

de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. b.IV.26, fols. 1r-27v), ofrecía una serie de recomendaciones a María Pacheco, esposa de Rodrigo Alfonso Pimentel, en relación a las plegarias del libro de horas que debía invocar durante la celebración del santo oficio:

> Ataviada vuestra persona, vuestra primera occupaçión será rezar prima, tertia, sexta y nona de las Horas de Nuestra Señora, que sin grand necesidad nunca las debéis dexar. Aparejen entre tanto el altar y lo necesario para que, en dando las nueve, comiencen decir missa. Ésta oyd con mucha attentión, dexando todo cuidado […]. En tanto que se dize, podréis rezar la missa de Nuestra Señora y los psalmos penitentiales, salvo que el sancto evangelio oyáis con todo silencio […] Si quisiésedes algunas vezes mirar y contemplar los misterios de aquellas sanctas ceremonias, quiçá valdría tanto y más que el rezar [López Montilla 2012, 60][5].

Las Horas Zúñiga (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. Vit. 10) elaboradas a finales del siglo XV o principios del XVI en Castilla (¿Toledo?) cuentan con las horas hebdomadarias (fols. 14v-96v) y la correspondiente misa votiva [Figura 1]. El introito de cada una de estas misas se suele destacar visualmente mediante una orla dispuesta sobre los cuatro márgenes del folio. Las Horas del Santísimo Sacramento (fols. 58r-66v) se celebraban en jueves por estar asociadas con el día de la semana que se suponía fue instituida la Eucaristía a través de la Santa Cena [Wieck 2014, 48]. La presencia de las horas para los días de la semana u horas menores que constituyen un ciclo independiente de imágenes con respecto al programa iconográfico general, no es habitual en los libros de horas realizados en los territorios de la Corona de Castilla. Con toda probabilidad, debieron ser introducidas por influencia flamenca, puesto que su práctica se generalizó en los Países Bajos del Sur a partir del segundo cuarto del siglo XV[6]. La promoción de *Las Horas Zúñiga* (San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio, ms. Vit. 10) recayó en Gutierre

5. María Pacheco se esposó con Rodrigo Alfonso Pimentel, IV conde de Benavente y I duque de Benavente desde 1473. González Hernández 1960, 157-174.

6. El culto a la Sagrada Forma fue potenciado por el duque de Borgoña, Felipe el Bueno, fruto de la donación, por parte del papa Eugenio IV el día 27 de septiembre de 1433, de la milagrosa Eucaristía en agradecimiento al apoyo recibido durante el Concilio de Basilea. Wieck 2007, 393-404.

de Sotomayor y Zúñiga, III conde de Belalcázar [Planas Badenas & Docampo Capilla 2016, 398-404 nº 50] [7].

La Corona de Aragón, de acuerdo con la tónica general mantenida en otros libros de horas elaborados al norte de los Pirineos, posee un porcentaje significativo de manuscritos iluminados que contienen una misa dedicada a la Virgen. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre en Francia o en los Países Bajos del Sur, no se percibe la existencia de otras misas dedicadas al Espíritu Santo, a la Transfiguración o a los Difuntos. El texto de la misa se suele ilustrar con temas inspirados en episodios de la vida de la Virgen María que alimentan la devoción mariana, o con escenas alusivas a la celebración eucarística.

El *Salterio-Libro de Horas de Alfonso V de Aragón* (Londres, British Library, ms. Add. 28962) acoge la presencia de una misa solemne dedicada a la Virgen interpolada entre las horas de Prima y Tercia (fol. 281r) de las Horas de la Virgen [Figura 2] [Planas Badenas 2015, 211-237]. El *Salterio-Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* fue encargado en un primer momento por Joan de Casanova, confesor del rey, dominico y sucesivamente obispo de Bosa, Elna y Girona, religioso que al final de una brillante carrera eclesiástica fue nombrado cardenal de San Sixto por el papa Martín V, en 1433 [Domínguez Rodríguez 2000, 46-49; Español 2002-2003, 91-114]. A la muerte de este prelado (1436) el salterio-libro de horas permanecía en el taller del miniaturista valenciano Domingo Crespí y es a partir de 1439 cuando el monarca se

7. La reina Leonor de Sicilia –tercera esposa del rey Pedro IV de Aragón– encargó, en septiembre 1351, un libro de horas con el oficio del *Corpus Christi* al artista Arnau de la Pena, miniaturista barcelonés del que solo se han conservado noticias documentales. El instrumento notarial especifica que este códice tenía que ilustrarse con siete miniaturas historiadas, de las que se desconoce cuál sería su contenido iconográfico. Veinte años más tarde, en abril de 1371, la reina Leonor volvió a encargar al mismo miniaturista unas horas del *Corpus Christi* y de la Virgen con la intención de regalárselas a la condesa María de Luna, futura esposa de su hijo, Martín el Humano. Las Horas del *Corpus Christi* fueron usuales en los Países Bajos y en el norte de Francia. Existe constancia que un libro de horas, realizado en 1330, fue iluminado con la Última Cena, dato que permite intuir la presencia de este episodio neotestamentario entre las imágenes reproducidas por Arnau de la Pena. Este mismo tema ilustra las horas del Santísimo Sacramento en las *Horas de Don Alfonso de Castilla* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, MS M. 854, fol. 202v) realizadas por un artista próximo a Juan de Carrión, en un área geográfica que comprende Ávila o Segovia hacia 1465-1475. Rubió i Lluch 1921, II, 92, doc. XCVI; 62-163, doc. CLXVIII; Rubin 1991, 297-308; Bosch 1993, 2, 536-542; 2000, 98-103; Villaseñor Sebastián 2015, 89-100.

interesa por la decoración del manuscrito retomada por Leonardo Crespí y su taller, formado por otros miniaturistas anónimos que se hicieron cargo de la conclusión de este salterio-libro de horas [Planas Badenas 2014, 65-102]. La intervención de Leonardo se reconoce en composiciones donde prevalece el sentimiento naturalista y la descripción visual detallada de los objetos representados, basada en las propuestas artísticas generadas en centros de creación septentrionales. El gusto por la representación de elementos anecdóticos ofrece una información «arqueológica» que permite reconstruir con fidelidad la vida cotidiana de la monarquía aragonesa. Precisamente, una de las imágenes más atractivas es la dedicada a la misa de la Virgen (fol. 281r). Esta composición presenta al rey Alfonso V el Magnánimo situado en el interior de una capilla palatina, arrodillado frente a un pequeño reclinatorio sobre el que apoya una lectura piadosa. El monarca está rodeado por cortinajes, elementos del mobiliario que facilitaban el aislamiento del soberano con la finalidad de crear un espacio recoleto, al menos en determinados momentos, acorde con los postulados de la *devotio moderna*[8]. Alfonso el Magnánimo, flanqueado por un religioso cisterciense y otro dominico dirige su mirada hacia la imagen de la Madre de Dios, instalada sobre el altar, mientras un obispo oficia la sagrada liturgia[9]. La devoción mariana de Alfonso V el Magnánimo provenía de su padre Fernando de Antequera, monarca que según la *Crónica* del rey don Juan de Castilla rezaba continuamente las Horas de Nuestra Señora [Rosell 1875-1878, 371]. Por otra parte, el día 15 de agosto de 1403, Fernando de Antequera cuando todavía era infante de Castilla había instituido bajo la advocación de la Virgen, la Orden del Grifo y de la Jarra en la iglesia de Santa María la Antigua de Medina del Campo [Torres Fontes 1980, 85-120; Mackay 1987, 2, 949-957; Ruiz Quesada 2011, 71-112].

La reina María Castilla y sus damas asisten a la celebración divina, frente a Alfonso el Magnánimo, rodeadas por una serie de cortesanos y un grupo de religiosos que entonan sus cánticos, agrupados en torno a un atril. Son siete cantores eclesiásticos, el mismo número de religiosos

8. Esta lectura pía contiene una serie de plegarias de Santo Tomás de Aquino y san Agustín que pueden ser recitadas durante y después de la comunión situadas en los folios finales del manuscrito (fols. 416v-426r).

9. En la Corona de Aragón el cargo de capellán mayor del rey recaía tradicionalmente en el abad de Santes Creus, mientras que su confesor era un religioso dominico, véase Ryder 2008a, 105.

que se ocupaban de la capilla personal de Alfonso desde su infancia en tierras castellanas [Ryder 2008b, 412].

La interpolación de la misa dedicada a María se mantiene en un libro de horas caligrafiado en latín con rúbricas en catalán conservado en la Biblioteca de Catalunya (ms. 54). El texto de la misa se inserta entre las horas de Tercia y Sexta [Massó Torrents & i Rubió & Balaguer 1916, 3, 114-115 nº 54; Gudayol 2000, 96-98]. El interior de la letra capital «S», inicio de la antífona del introito (fol. 55v) [Figura 3] acoge la única representación figurativa de este manuscrito: María, en busto, cubre sus rubios cabellos con un manto de color azul. Lamentablemente, fueron recortadas algunas iniciales y faltan folios sueltos de este libro de horas, confeccionado en Cataluña a principios del siglo XV, en consonancia con las pautas representativas del gótico internacional [Planas Badenas 2020a en prensa].

La misa de la Virgen para el sábado, día especialmente dedicado a María, se interpola sin trascendencia icónica entre las horas de Nona y Vísperas en el *Libro de Horas del marqués de Dos Aguas* (Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March, ms. 103, V1-3, fols. 67r-72r)[10] [Figura 4]. El inicio del texto de la misa fue enmarcado por una vistosa decoración marginal que reproduce los motivos ornamentales dispuestos en torno a la única representación figurativa de este manuscrito. Se trata de la Anunciación (fol. 14v) situada en la hora de Maitines[11], imagen que genera un díptico visual con el recto del folio siguiente de notoria belleza[12]. Esta lectura pía

10. La misa de la Virgen fue copiada, sin consecuencias icónicas, en un interesante libro de horas iluminado en el reino de Valencia (Londres, British Library, ms. Add. 18193). La identidad de la persona para la cual fue realizado este manuscrito se ha intentado desvelar a través de un emblema heráldico, situado en el margen inferior del folio 20v. Las armas corresponden a Violante Ferrer, esposa de Jeroni de Vich i Vallterra. No obstante, el hecho de que el folio 20v esté encolado sobre un folio de pergamino, fruto de la manipulación a la que ha sido objeto este manuscrito y que las dimensiones de la escena representada difiera un tanto del resto de imágenes que ilustran este libro de horas, impiden efectuar una afirmación taxativa al respecto [Planas Badenas 2020a, en prensa; 2020b, en prensa].

11. El escaso número de representaciones existentes en determinados libros de horas se ha tratado de justificar, al menos en los Países Bajos, a la luz de la *devotio moderna*. Esta nueva sensibilidad religiosa potenció la existencia de libros de horas caligrafiados en lengua vernácula que fueron ilustrados con escasas imágenes o incluso no recibieron ningún tipo de representación. König 2012, 10-16.

12. Este códice ingresó en la Biblioteca Bartolomé March de Mallorca en la década de los años sesenta. Gimeno 1993, 17.

fue elaborada para una dama, según se desprende de la inflexión femenina legible en la oración mariana «*Obsecro te*» (fol. 90r) [Planas Badenas 2020a en prensa][13]. El emblema heráldico que campea en el folio 14r verifica que fue confeccionado para Isabel Vives Boïl (†1529), esposa de Giner Rabassa de Perellós y Montagut (†1513), barón de Dos Aguas desde 1496[14]. La presencia de las tres peras Perellós, el castillo y el toro de los Boïl, hacen referencia a la unión de estos dos linajes. La existencia de una oración promulgada por el papa Sixto IV (1471-1484) (fol. 91r), constituye una base fundamental para delimitar los límites cronológicos iniciales de este manuscrito. Esta identificación, junto a las analogías estilísticas establecidas con un misal valentino (Valencia, Archivo capitular, ms. 77), propone una fecha de elaboración que gravita en torno a la última década del siglo XV[15].

La misa de la Virgen, en calidad de elemento independiente al conjunto de plegarias que componen un libro de horas, fue caligrafiada en las *Horas Negras* de la Hispanic Society of America (ms. B 251, fols. 57r-63v), asociadas con la reina María de Castilla, esposa del rey Alfonso el Magnánimo [Figura 5]. Este libro de horas que quedó inconcluso a la espera de recibir unas ilustraciones que jamás se llevaron a cabo, pese a la existencia de un espacio destinado a albergarlas, pudo ser realizado en Valencia a raíz de la muerte de Alfonso V de Aragón, en el napolitano castillo del Ovo, el día 24 de junio de 1458. La vinculación con la reina María de Castilla se establece mediante una inscripción tardía situada en el colofón (fol. 142v) y un emblema heráldico con las armas plenas de Castilla, timbradas por una corona regia (fol. 1r). Si resulta un tanto problemático relacionar el emblema castellano con la esposa del Magnánimo porque la heráldica de la reina María, a raíz de su matrimonio con el monarca aragonés, debía someterse a las leyes de la emblemática medieval que obligaban a partir

13. El texto de esta oración contradice la opinión de Francisco Gimeno Blay, investigador que relacionó a esta lectura piadosa con el esposo de Isabel Vives de Boïl. Gimeno 1993, 9.

14. Amparo Villalba en su todavía imprescindible estudio sobre la miniatura valenciana de los siglos XIV y XV ya suponía que uno de los dos consortes, es decir Isabel Vives Boïl o Giner Rabassa de Perellós y Montagut había sido el primer propietario de este libro de horas. Villalba 1964, 180; Narbona Vizcaíno 1988-1989, 111-136.

15. Ana Domínguez había manifestado el mismo criterio, poniendo en tela de juicio opiniones que proponían una fecha de elaboración más tardía para este libro de horas. Domínguez Rodríguez 2000, 9-54.

o demediar su escudo mediante los palos de Aragón y el cuartelado de Castilla-León, el santoral caligrafiado en el calendario reúne un conjunto de conmemoraciones características de la Corona de Aragón que inclinan a pensar que este libro de horas fue realizado en estos territorios. Entre las festividades del calendario destacan san Vicente Ferrer y san Bernardino de Siena, este último, especialmente venerado por Alfonso el Magnánimo[16]. Aparte de los dos santos dominicos se caligrafiaron advocaciones características de la Corona de Aragón: santa Eulalia de Barcelona (12-II), san Félix de Girona (27-VII), santa Tecla (23-IX), san Narciso (29-X), *Passio ymaginis domini* (9-XI) o san Pablo de Narbona (11-XII) [Planas Badenas 1998, 83]. Pese a la fragilidad de estos datos, destaca otra celebración que relaciona a este singular libro de horas con la reina María de Castilla. Se trata de la festividad de la Virgen de la O, o expectación de la Virgen María (18-XII) anotada en el calendario. La reina tuvo gran devoción a esta Virgen porque ella intentó en vano dar un descendiente a Alfonso V de Aragón y porque además, su esposo había nacido ese mismo día. El rey también celebraba su aniversario y desde el año 1454 lo elevó a la categoría de día festivo[17].

El *incipit* de la misa dedicada a la Virgen (fol. 57r) se rodea por una orla realizada con tinta de oro colada desplegada sobre los cuatro márgenes del folio. Por su posición forma un díptico visual con el verso del folio anterior, ámbito bidimensional que quedó vacío. Esta composición dual, inspirada en las aportaciones del libro flamenco, se reproduce en el Oficio de la Cruz (fol. 65r), del Espíritu Santo (fol. 71r) y de Difuntos (fol. 98r) que

16. El primer estudio dedicado a este códice fue una comunicación presentada en el Congreso Español de Historia del Arte (CEHA), celebrado en Valencia en 1996, véase Planas Badenas 1998, 80-86. En paralelo, habían surgido dudas con respecto a la adscripción de este códice a la reina María de Castilla, para relacionarlo –al menos puntualmente– con el monarca castellano Enrique IV, véase Planas Badenas 1996, 140. John O'Neal reproduce información publicada en mi primer estudio dedicada a este libro de horas sin hacer ningún tipo de mención al mismo. O'Neal 2000, 152-153 nº 25; O'Neal 2017, 138-139 nº 42. Teresa Vicens, por su parte, rechaza los vínculos de estas horas con la reina María de Castilla. Vicens 2011, 212-215. No obstante, a raíz de las nuevas aportaciones se ha vuelto a relacionar a este libro de horas con la reina María de Castilla, a pesar de las limitaciones que entraña esta hipótesis. Planas Badenas 2020a, en prensa.

17. La reina tenía muchos objetos decorados con la letra «O». Narbona Cárceles 2014, 613-614.

del mismo modo que la misa dedicada a la Virgen, destinaron un espacio a unas ilustraciones que no fueron ejecutadas [Planas Badenas 1998, 80-86].

La misa dedicada a la Virgen María consta en el libro de horas al uso de Roma conservado en La Haya (Koninklijke Bibliotheeck, ms. 135 J 55, *ca.* 1460), después de haber sido adquirido el día 7 de septiembre de 1988 a un librero de Amsterdam [Storm van Leeuwen 1989, 277-305; Avril 2001, 219-221 nº 18]. Este libro de horas fue realizado en Valencia por un miniaturista que acusa la influencia de Joan Rexach y de Jaume Baçó (Jacomart) los pintores más destacados de la pintura de este período [Doménech & Gómez Frechina 2001]. Este manuscrito destaca por la rareza de su encuadernación ya que conserva la «camisa» original de seda que recubría generalmente las cubiertas de cuero de los códices medievales, de las que han sobrevivido al paso del tiempo escasos testimonios[18]. La escena de la Natividad (fol. 84v) [Figura 6] al frente de la misa, es similar a la misma escena representada en las *Horas Collins* (Filadelfia, Philadelphia Museum of Art, ms. 45-65-4, fol. 13r), perteneciente a las Horas de la Virgen[19], relacionado por Susie Nash con la reina María de Castilla [Nash 2014, 70-95].

Sin traducción icónica y precediendo a los Sufragios de los Santos fueron copiadas tres misas dedicadas a la Natividad de Jesucristo (fols. 156v-157r).

La misa de la Virgen se inscribe en las *Horas de doña Violante* (colección particular) apelativo acuñado por Mara Hofmann, en base a la lectura de una oración de súplica donde consta: «*famula tua Yolant*» (fol. 246v). Esta inscripción, más el estilo de las ilustraciones y la existencia de una serie de oraciones copiadas en catalán, hicieron deducir a Hofmann que fueron realizadas para una dama valenciana llamada Violante o Yolanda[20]. Los

18. Otro testimonio es el denominado *Libro de Horas de doña Violante* (colección particular) sobre el que nos detendremos a continuación. Koninklijke Bibliotheek *et alii* 1994, 44-45; Bearman 1996, 163-187. Un ejemplo de este tipo de cubiertas se reproduce en una Anunciación realizada por Robert Campin y un ayudante que formaba parte de un tríptico (Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, *ca.* 1425) y en las descripciones de algunos inventarios realizados post morten. Reinburg 2012, 78-80.

19. Las *Horas Collins* también poseen una misa dedicada a la Virgen ilustrada con la imagen de la *Virgo Lactans* (fol. 37v). Tanis & Thompson 2001, 78-81 nº 19.

20. Este códice fue subastado en Sotheby's. *Medieval and Renaissance* 2015, 56-59 nº 80. Agradezco a Mara Hofmann la información facilitada referente a este libro de horas. Su generosidad ha permitido profundizar el estudio de este manuscrito.

Sufragios de santa Ana (fol. 253r) y de san Francisco (fol. 255r) poseen dos emblemas heráldicos que se erigen en la única fuente de información para identificar a su promotora[21]. El primer emblema demediado (fol. 253r), hace referencia a las familias valencianas Vilaragut y Centelles, linajes que permanecieron enfrentados durante años, formando parte de dos bandos antagónicos. La primera unión establecida entre miembros de estas familias fue el enlace matrimonial de Joan de Centelles, barón de Almedéjar y Brianda Vilaragut. De esta unión nació una hija llamada Isabel (*ca.* 1460), dama que llevaría estas armas, pero su nombre no coincide con el caligrafiado en una de las oraciones del manuscrito[22]. Además, la secuencia de este escudo partido en palo no sigue el orden Centelles-Vilaragut. Más dudas se ciernen sobre el segundo emblema (fol. 255r), formado por campo de oro con cinco panelas de sinople en sotuer, referente al linaje valenciano Figuerola y las cuatro fajas de argent sobre campo de gules de los Vilaragut, puesto que ha sido imposible adscribirlo a una persona específica[23]. A estas dificultades se suma el hecho de que en la actualidad el códice se conserva en una colección privada, ajena a los cauces habituales de la investigación, circunstancia que obliga a mantener cierta cautela al respecto.

El *Libro de Horas de doña Violante* fue iluminado por tres miniaturistas relacionados con el universo decorativo de la iluminación del libro en el reino de Valencia durante la segunda mitad del siglo XV [*Medieval and Renaissance*

21. Según Hofmann el primer emblema podría hacer referencia a Violante de Centelles y Ángel Cano, señor de la baronía de Coguinas, matrimonio que pudo engendrar una hija con el mismo nombre de la madre, vinculada con el segundo escudo representado. *Medieval and Renaissance* 2015, 56-59 nº 80; Docampo Capilla 2016, 248-252.

22. El libro de limosnas del convento de la Trinidad de Valencia hace referencia a las hijas del matrimonio formado por Antoni de Vilaragut y su esposa Beatriz, de la que se desconoce el linaje. Entre sus hijos consta una Violante de Vilaragut, doncella de la reina María de Castilla en 1446. Una noticia posterior, del año 1460, informa que Beatriz de Centelles, viuda, era religiosa en el monasterio de la Santísima Trinidad de Valencia. Si Beatriz de Centelles coincide con la misma persona que se había desposado con Antoni de Vilaragut, sus descendientes habrían llevado los apellidos Vilaragut y Centelles y existiría una Violante de Vilaragut y Centelles, posible propietaria del libro de horas. López 1943, 509; Mata 1991, 29. Estos datos han sido aportados por María Narbona a la que deseo hacer llegar mi reconocimiento.

23. La amable ayuda ofrecida por Pedro Moreno Meyenhorff ha sido clave para identificar estos emblemas heráldicos. Planas Badenas 2020a, en prensa.

2015, 56-59 nº 80; Docampo Capilla 2016, 250-252]. El códice fue enriquecido con ilustraciones elaboradas por dos artistas flamencos, el Maestro del Libro de Oraciones de Dresde y el Maestro de Eduardo IV, práctica habitual en algunos manuscritos iluminados durante este período, pero que en este caso concreto no descarta la hipótesis de una manipulación posterior [Planas Badenas 2020a, en prensa]. El Maestro del Libro de Oraciones de Dresde interviene en la escena de la Misa de San Gregorio que ilustra la misa de la Virgen (fol. 19r), en concreto las plegarias ante el altar situadas en el inicio del Orden de la misa. La inclusión del Ordinario de la Misa ponía a disposición del laico las oraciones devocionales diseñadas solo para el celebrante, junto con la parte más sagrada del ritual, el Canon, tradicionalmente relacionado con el poder del sacerdocio[24]. La Misa de san Gregorio rememora el milagro acaecido durante la celebración litúrgica oficiada por este papa y padre de la Iglesia en Roma (*ca.* 540-604), según el cual uno de los asistentes dudó de la presencia real de Cristo en la Eucaristía[25]. Con el fin de aplacar esta sospecha, Cristo en persona se apareció sobre el altar haciendo desaparecer todas las dudas existentes en torno a la naturaleza real de la comunión. La representación muestra a san Gregorio despojado de la tiara papal, arrodillado frente al altar en el momento preciso de la transubstanciación. Jesucristo en sintonía con una tipología iconográfica creada a principios del siglo XV en París, emerge del altar ante los religiosos que celebran la misa, sostenido por un ángel, mientras enseña las llagas y los instrumentos de la pasión [Villela-Petit 2004, 245-246; Valero Molina 2009, 333-342]. Hofmann considera que el rostro del ángel que sujeta el cuerpo inerte de Cristo fue retocado por un artista valenciano próximo a Joan Reixach [*Medieval and Renaissance* 2015, 56-59, nº 80]. Las aparentes contradicciones señaladas en este libro de horas se afirman en cuanto que coexiste un segundo texto dedicado a la misa de la Virgen (fol. 232v), precedido por una rúbrica y una plegaria redactada en cata-

24. En ocasiones tenían una o dos oraciones diseñadas para ser pronunciadas durante la elevación de la hostia o después de la comunión del sacerdote. Algunos manuscritos excepcionales incluyen series de oraciones que se leerán durante todo el rito. Reinburg 2012, 192.

25. Según algunas versiones de *La leyenda dorada* este escepticismo fue mostrado por una mujer (*La Leyenda de Oro* 1844, 1, 466). Con respecto a la iconografía de la misa de san Gregorio, véase Domínguez Rodríguez 1976, 757-766; Göttler 2001, 120-142; Walker 2006, 208-240.

lán. En este caso, el texto se ilustra con la Asunción y la Coronación de María, tema iconográfico con el que suele culminar el ciclo de imágenes dedicado a las Horas de la Virgen[26].

Durante la última década del siglo xv fue realizado para una dama un exquisito libro de horas redactado en latín con rúbricas en catalán al uso de Roma, publicado años atrás en un catálogo de ventas de Christie, Manson & Woods, Ltd. de Londres, actualmente conservado en Barcelona (Patrimoni artístic Fundació «la Caixa»)[27]. Este manuscrito que quedó inconcluso, posee numerosas iniciales decoradas acompañadas por decoración floral o incluso con un tipo de ornamentación marginal integrada por flores, pájaros, insectos y figuras humanas que en algunos folios concretos adquieren un carácter naturalista, en sintonía con las propuestas estéticas del Maestro vienés de María de Borgoña, aspecto este último del que se desconocían antecedentes en Cataluña. Las ilustraciones a página completa suman un total de siete y fueron realizadas en grisalla con toques de color azul. Esta técnica tuvo gran difusión en el ducado de Borgoña durante el extenso gobierno de Felipe el Bueno y se extendió hacia otros centros europeos de la mano de artistas de la talla de Antonio de Holanda[28]. Las celebraciones típicamente barcelonesas reflejadas en su calendario (fols. 4v-16r) y en las letanías (fols. 176v-179r) vinculan a este libro de horas con la Ciudad Condal. Posee la Confesión previa a la misa de la Virgen (fols. 104v-105v) a la que sigue la Misa de la Virgen (fols. 106v-116r) ilustrada con la Coronación de la Virgen María (fol. 106v). Este tema con el que suele culminar el Oficio de la Virgen en Completas fue deslizado desde su emplazamiento tradicional para situarse en el actual, de acuerdo con una tendencia observada en otras partes de este manuscrito y en otros libros de horas iluminados en la Corona de Aragón.

Hacia los límites finales del lenguaje formal de los siglos del gótico se adscribe un libro de horas que se ha deseado relacionar con un miembro de la prestigiosa familia Almogàver (Baltimore, Walters Art Gallery, ms W.

26. Esta circunstancia se reproduce en las horas de Nona y Vísperas ilustradas con escenas de la vida de Jesús, temas que no suelen aparecer en el ciclo de las Horas de la Virgen.

27. *The Estelle Doheny Collection*, 1987, 86-87.

28. Un testimonio excepcional de este tipo de técnica son las denominadas *Horas Alfonso* (Nueva York, Pierpont Morgan Library, ms. 854), encargadas seguramente por la reina Isabel la Católica, a raíz de la muerte de su hermano Alfonso de Castilla en 1468.

420, ca. 1515-1520)[29]. Este libro de horas contiene un total de veintiséis folios iluminados a página completa, de los que faltan tres, después de que se extirparan porciones del manuscrito y fueran incorporadas posteriormente. Desde el punto de vista estilístico y de la organización textual depende de las creaciones artísticas elaboradas al norte de los Pirineos [Randall 1987, 135 nº 28; Wieck 1988, 224 nº 118, fig. 103; Planas Badenas 2006, 310-312; 2009, 303]. Una elevada proporción de folios se decoran con un tipo de ornamentación marginal inspirada en motivos franceses, manifiestos en manuscritos iluminados en el Rosellón. Otros se convierten en una traducción vernácula de las aportaciones de los Países Bajos del Sur[30]. Por lo que se refiere a los motivos decorativos de inspiración francesa se establecen analogías estilísticas con un misal al uso de la iglesia de Elna (Médiathèque de Perpignan, ms. 119; *ca.* 1492) decorado con este tipo de ornamentación a raíz del dominio francés sobre el Rosellón por el rey Carlos VIII de Francia (1470-1493). Estas características se reproducen en un libro de horas conservado en Nueva York (Hispanic Society of America, ms. HC: 326/47) caligrafiado con rúbricas en catalán. La encuadernación de este libro de horas fue realizada para Pedro de Aragón, hijo de los duques de Cardona, virrey de Nápoles. Pedro de Aragón, notable bibliófilo, legó este manuscrito al monasterio de Santa María de Poblet, junto a otros códices (*ca.* 1677). Su magnífica biblioteca estaba formada por un elevado número de ejemplares que habían sido recopilados a lo largo de su azarosa vida, en especial durante su estancia en Roma y Nápoles[31].

29. El inventario de Gregori Burgués, procurador real en el reino de Mallorca, redactado el día 13 de noviembre de 1505 describe: «*Item, unes Ores de pregamí, sens tanquadors, scrites de penna, luminades de or, ab diversos imatges, ab diversos officis, e comensen: Salve sancta parens*» (Hillgarth 1991, 2, 483-9).

30. La posición de determinadas oraciones, como por ejemplo, la oración *Salve sancta facies* (fols. 285r-288v), las Horas de la Cruz (fols. 290r-295r) y las del Espíritu Santo (fols. 296r-301r), situadas al final del libro de horas, contrasta con los esquemas habituales adoptados por los libros de horas elaborados al norte de los Pirineos. Esta particularidad, observada en otros libros de horas de la Corona de Aragón, permite afirmar que se trata de una organización textual habitual en estos territorios; véase Planas Badenas 2020a, en prensa.

31. En la actualidad han desaparecido casi la totalidad de estos volúmenes y otros se encuentran dispersos por diferentes bibliotecas, entre los cuales figura el ejemplar de la Hispanic Society of America (ms. HC: 326/47) que no ingresó nunca en la biblioteca del monasterio cisterciense, véase Planas Badenas 2006, 310.

La misa de la Virgen (antífona del Introito para el común de la misa de la Virgen) se inaugura con la escena de Jesús entre los doctores (fol. 125v) [Figura 7], episodio que clausura el ciclo de la infancia Jesucristo, citado en el Evangelio de Lucas (2, 42-52) y en los Evangelios apócrifos [De Santos Otero 1985, cap. XIX, 302]. La miniatura muestra a Jesús en pie, exponiendo sus argumentos a los doctores de la ley, entre ellos la llegada del Mesías. Sus razonamientos quedan reforzados mediante la posición de los dedos, gesto alusivo al cómputo digital, potenciado por el escolasticismo [Chomentovskaja 1938, 157-172]. Esta variante icónica, de la que existen escasos testimonios en los libros de horas, se observa en la hora de Nona del Oficio de la Virgen perteneciente al *Libro de Horas de Juana Enríquez* (Madrid, Real Biblioteca, ms. II/ 2104, fol. 69v, Flandes, *ca.* 1460)[32], y en un libro de horas conservado en la biblioteca del Palau de Peralada (n. reg. 44852), asociado a un taller parisino de finales del siglo XV, aunque en este último ejemplo ilustra la plegaria mariana *Obsecro te* (fol. 21r) [Padrosa & Planas Badenas 2016, 36].

Finaliza nuestro discurso centrado en analizar aquellos libros de horas iluminados en la Corona de Aragón que contemplan una faceta devocional vinculada con la celebración litúrgica: la plegaria dedicada a la misa de la Virgen, dispuesta con el propósito de ser recitada en paralelo al desarrollo del oficio litúrgico. Esta particularidad pone en evidencia la utilización dual de este tipo de lecturas: por una parte la recitación en un lugar retirado e íntimo y por otra, su invocación en el interior de un ámbito religioso en sincronía con la sagrada liturgia oficiada por un sacerdote.

BIBLIOGRAFÍA

Avril, François, «Horas al uso de Roma, Valencia, *ca.* 1460», en Mauro Natale, coord., *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*, Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, vol. XVIII, págs. 219-221.

32. Este libro de horas fue realizado por Willem Vrelant y un colaborador anónimo perteneciente a los Maestros de los Roleos Dorados. Bousmanne 1997; 76, 183-186; 269-270; Clark 1997.

Bearman, Frederick, «The Origins and Significance of Two Late Medieval Textile Chemise Bindings in the Walters Art Gallery», *Journal of the Walters Art Gallery*, 54 (1996), págs. 163-187.

Boespflug, François & Eberhard König, *Les Très Belles Heures de Jean de France, duc de Berry. Un chef-d'oeuvre au sortir du Moyen Âge*, París: Les éditions du Cerf, 1998.

Bosch, Lynette M. F., *Art, Liturgy, and Legend in Renaissance Toledo. The Mendoza and the Iglesia Primada*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press-University Park, 2000.

——, *Manuscript Illumination in Toledo (1446-1495): The Liturgical Books*, Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International. Dissertation Services, 1993, 2 vols.

Bousmanne, Bernard, *Item a Guillaume Wyelant aussi enlumineur: Willem Vrelant, un aspect de l'enluminure dans les Pays-Bas méridionaux sous le mécénat des ducs de Bourgogne Philippe le Bon et Charles le Téméraire*, Turnhout: Brepols, 1997.

Chomentovskaja, O., «Le Comput Digital. Histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne», *Gazette des Beaux Arts*, 2 (1938), págs. 157-172.

Clark, Gregory T., *The Hours of Isabel la Católica and Manuscript Painting in Flanders in time of Philip The Good (1419-1467)*, Madrid: Biblioteca Rara, 1997.

De Santos Otero, Aurelio, ed., «Evangelio de Pseudo-Tomás», *Los Evangelios apócrifos*, Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

Docampo Capilla, Javier, «Talleres nórdicos y clientes hispanos: la llegada de libros de horas flamencos a la Corona de Aragón (siglos XIV-XV)», en Matilde Miquel Juan & Olga Pérez Monzón & Miriam Bueso Manzanares, eds., *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid: La Ergástula, 2016, págs. 235-258.

Doménch, Fernando Benito & José Gómez Frechina, dirs., *La Clave flamenca en los Primitivos Valencianos*, catálogo de exposición, Museo de Bellas Artes de Valencia del 30 de mayo al 2 de septiembre de 2001, Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.

Domínguez Bordona, Jesús, *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933, 2 vols.

Domínguez Rodríguez, Ana, «Aproximación a la iconografía de la Misa de san Gregorio a través de varios libros de horas del siglo XV de la Biblioteca Nacional», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, 4 (1976), págs. 757-766.

——, *Libro de Horas de Isabel la Católica*, Madrid: Testimonio Compañía Editorial, 1991.

——, «Libros de Horas de la Corona de Castilla: hacia un estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte*, 10 (2000), págs. 9-54.

Español, Francesca, «El salterio y libro de horas de Alfonso el Magnánimo y el cardenal Joan de Casanova», *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), págs. 91-114.

Gimeno Blay, Francisco M., *Un libro de horas de la Casa de Dos Aguas (El manuscrito 103-V1-3 de la Biblioteca Bartolomé March de Mallorca*, Valencia: Grupo de Arte y Bibliofilia, 1993.

González Hernández, Olegario, «Fray Hernando de Talavera. Un aspecto nuevo de su personalidad», *Hispania Sacra*, 13 (1960), págs. 157-174.

Göttler, Christine, «Is Seeing Believing? The Use of Evidence in Representations of the Miraculous Mass of Saint Gregory», *The Germanic Review*, 76 (2001), págs. 120-142.

Gudayol, Anna, «Llibres d'hores manuscrits a la Biblioteca de Catalunya», *Miscel.lània litúrgica catalana*, 9 (2000), págs. 85-130.

Hillgarth, Jocelyn N., *Readers and Books in Majorca 1229-1550*, París: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1991, vol. II.

Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional, II (501 a 896), Madrid: Ministerio de Educación Nacional, 1956.

König, Eberhard, *Devotion from Dawn to Dusk. The Office of the Virgin in Books of Hours of the Koninklijke Bibliotheek in The Hague*, Leiden: Nautilus, 2012, págs. 10-16

——, *Vom Psalterzum Stundenbuch. Zwei bedeutende Handscriften aus de 14. Jarhundert, Mit einem Versuch* über *das Phänomen Jacquemart de Hesdin*, Katalog LXXVI, Passau: Heribert Tenschert, 2015.

Koninklijke Bibliotheek *et alii*, *Honderd hoogtepunten uit de Koninklijke Bibliotheek: A hundred highlights from the Koninklijke Bibliotheek*, La Haya: Den Haag Uitgeverij Waanders, 1994.

La Leyenda de Oro, Madrid-Barcelona: Librería de Rezola-Imprenta de Llorens Hermanos, 1844, 2 vols.

Leroquais, Victor, *Les Livres d'Heures manuscrits de la bibliothèque nationale*, París: Bibliothèque Nationale; Mâcon: Typ. Protat Frères, 1927, vol. II.

——, *Les Livres d'Heures manuscrits de la bibliothèque nationale. Supplément aux livres d'heures manuscrits de la Bibliothèque Nationale (acquisitions récentes et donation Smith-Lesouëf)*, París: Mâcon. Protat Frères, Imprimeurs-Éditeurs, 1943.

López, Atanasio, «El franciscanismo en España durante los pontificados de Calixto III, Pío II y Paulo II a la luz de los documentos Vaticanos (Examen del Bullarium Franciscanum)», *Archivo Ibero-Americano*, 2, 3 (1943), págs. 496-570.

López Montilla, María Jesús, *El Libro de Horas. Un libro selecto de devoción privada*, Madrid: La Ergástula, 2012.

Mackay, Angus, «Don Fernando de Antequera y la Virgen Santa María», *Homenaje al profesor don Juan Torres Fontes*, Murcia: Publicaciones de la Universidad de Murcia-Academia Alfonso X el Sabio, 1987, vol. II, págs. 949-957.

Manion, Margaret, «The Princely Patron and the Liturgy: Mass Texts in the Grandes Heures of Philip the Bold» en Stella Panayotova ed., *The Cambridge Illuminations. The Conference Papers*, Londres-Turnhout: Harvey Miller Publishers, 2006, págs. 193-203.

——, «Art and Devotion: The Prayer-books of Jean de Berry», en Margaret M. Manion & Bernard J. Muir, eds., *Medieval Texts and Images. Studies of Manuscripts fromt the Middle Ages*, Sydney: Craftsman, 1991, págs. 177-200.

Manzari, Francesca, «Cum *pictoris ystoriatum* struttura e programme iconografici di tres libri d'ore Lombardi», *Bolletino d'Arte*, 84-85 (1994), págs. 29-70.

——, «Tipologie di strumenti devozionali nella Lombardia del Trecento. I libri d'ore a l'Offiziolo Visconti», en Milvia Bollati, *Il Libro d'Ore Visconti. Commentario al codice*, Módena: Franco Cosimo Panini, 2003, págs. 114-129.

——, «Les livres d'heures en Italie. Réception et difusion d'un livre d'origine septentrionale», *Gazette du livre médiéval*, 45 (2004), págs. 1-16.

Massó Torrents, Josep i Rubió & Jordi Balaguer, «Catàleg dels manuscrits de la Biblioteca de Catalunya», *Butlletí de la Biblioteca de Catalunya*, 3 (1916), págs. 114-115.

Mata, Manuel, *Relación de limosnas para la construcción del monasterio de la Trinidad de Valencia*, Zaragoza: Anubar, 1991.

Medieval and Renaissance Manuscripts. London 7 July 2015, Londres: Sotheby's, 2015.

Nash, Susie, «The Myth of Louis Alincbrot: relocating the triptych with scenes from the life of Christ in the Prado», *Boletín del Museo del Prado*, 32, 50 (2014), págs. 70-95

Narbona Cárceles, María, «Le corps d'une reine stérile. Maria de Castille, reine d'Aragon (1416-1456)», *Micrologus*, *Le Corps du Prince. Nature Sciences and Medieval Societies*, 22 (2014), págs. 599-618.

Narbona Vizcaíno, Rafael, «Los Rabassa, un linaje patricio de la Valencia medieval», *Anales de la Universidad de Alicante. Historia Medieval*, 7 (1988-1989), págs. 111-136.

O'Neal, John, «Horae beatae marie usum curie romane. Libros de horas negro», en *The Hispanic Society of America. Tesoros*, Nueva York: The Hispanic Society of America, 2000, págs. 152-153, nº 25.

——, «Horae beatae marie secundum usum curie romane. Libros de horas negro», en Mitchell A. Codding, ed., *Tesoros de la Hispanic Society of America. Visiones del mundo hispánico*, Madrid-Nueva York: Museo Nacional del Prado-The Hispanic Society of America, 2017, págs. 138-139, nº 42.

Padrosa, Inés & Josefina Planas Badenas, «Bibliofili a Gerona. La biblioteca del Palazzo di Peralada», *Alumina. Pagine Miniate*, 54 (2016), págs. 32-39.

Planas Badenas, Josefina, «El manuscrito de París. Las Miniaturas», en Francisco Rico, dir., & Rafael Ramos, coord., *Libro del caballero Zifar. Códice de París*, Barcelona: Manuel Moleiro, 1996, págs. 137-192.

——, «Entre Flandes y la Corona de Aragón: las horas negras de la Hispanic Society of America», en Joaquín Bérchez & Mercedes Gómez-Ferrer Lozano & Amadeo Serra Desfilis, coords., *El Mediterráneo y el Arte Español*, *Actas del XI Congreso del CEHA*, *Valencia. Septiembre 1996*, Valencia: Comité español de Historia del Arte, 1998, págs. 80-86.

——, «La il·lustració del llibre en el gòtic tardà», *L'Art Gòtic a Catalunya. Pintura III. Darreres manifestacions*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2006, págs. 298-323.

——, «Un preludio del Renacimiento: el libro iluminado durante el período tardogótico en Cataluña», en María del Carmen Lacarra Ducay, coord., *Arte de épocas inciertas: De la Edad Media a la Edad Contemporánea*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2009, págs. 285-340.

——, «Valence, Naples et les routes de la meditérranée: le Psautier-Livre d'Heures d'Alphonse le Magnanime», en Christiane Raynaud, ed., *Des Heures pour prier. Les livres d'heures en Europe meridionales du Moyen* Âge *a la Renaissance*, *Cahiers du Léopard d'Or*, col. dirigida por Michel Pastoureau, 17 (2014), págs. 65-102.

——, «El Salterio-Libro de Horas del rey Alfonso V de Aragón: algunas reflexiones sobre su organización textual y el programa iconográfico que lo ilustra», en Sophie Brouquet & Juan V. García Marsilla, eds., *Mercados del lujo, Mercados del arte. El gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2015, págs. 211-237.

——, «La relación texto-imagen en los libros de horas iluminados en la Corona de Aragón», *Goya*, 2020a, en prensa.

——, «Reinas, aristócratas y religiosas: devoción privada y promoción artística en los límites finales de la Edad Media e inicios del Renacimiento», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 2020b, en prensa.

Planas Badenas, Josefina & Javier Docampo Capilla, *Horae. El poder de la imagen. Libros de horas en bibliotecas españolas*, Madrid: Orbis Mediaevalis, 2016.

Randall, Lilian M.C., «From Cîteaux Ouwards: Cistercian-Related Manuscripts in the Walters Art Gallery», *Studies in Cistercian Art and Architecture*, 3 (1987), págs. 111-136.

Reinburg, Virginia, *French Books of Hours. Making an Archive of Prayer, ca. 1400-1600*, Cambrige: Cambridge University Press, 2012.

——, «Prayer and the Book of Hours», *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*, Nueva York: George Braziller, 1988, págs. 39-44.

Rosell, Cayetano, ed., C*rónicas de los reyes de Castilla desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos Don Fernando y Doña Isabel I*, (Biblioteca de Autores Españoles, t. LXVIII), Madrid: M. Rivadeneyra, 1875-1878.

Rubin, Miri, *Corpus Christi. The Eucaristic in Late Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

Rubió i Lluch, Antoni, *Documents per l'estudi de la cultura catalana mig-eval*, Barcelona: Insitut d'Estudis Catalans, 1921, 2 vols.

Ruiz Quesada, Francesc, «Els primers Trastàmares. La legitimació mariana d'un llinatge», en María Rosa Terés, coord., *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el Quatre-cents*, Barcelona: Cossetània, 2011, págs. 71-112.

Ryder, Alan, *El reino de Nápoles en la época de Alfonso el Magnánimo*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008a.

——, *Alfonso el Magnánimo Rey de Aragón, de Nápoles y Sicilia 1396-1458*, Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2008b.

Saenger, Paul, «Books of Hours and Reading Habits of the Later Middle Ages», *Scrittura e Civiltà*, 9 (1985), págs. 239-269.

Stirnemann, Patricia, *Les Très Riches Heures du duc de Berry*, París: Réunion des musées nationaux, 2004.

Storm van Leeuwn, «The Well-Shirted Bookbinding: On Chemise Bindings and Hülleneinbände», en Ton Croiset van Uchelen & Koert van der Horst & Günter Schilder, eds., *Theatrum Orbis Librorum: Liber Amicorum presented to Nico Israel on the occasions of his seventieth Birthday*, Utrecht: HES Publishers, Forum Antiquariam Bookssellers, 1989, págs. 277-305.

Tanis, James K. & Jennifer A. Thompson, eds., *Leaves of Gold. Manuscript Illumination from Philadelphia Collections*, Filadelfia: Philadelphia Museum of Art, 2001.

The Estelle Doheny Collection from The Edward Laurence Doheny Library St. John's Seminary, Camarillo, California: sold on behalf of The Archdiocese of Los Angeles/ Christie, Manson & Woods International Inc., Nueva York: Christie, Manson & Woods, 1987.

Torres Fontes, Juan, «Don Fernando de Antequera y la románica caballeresca», *Miscelánea Medieval Murciana*, 5 (1980), págs. 85-120.

Valero Molina, Joan, «Ecos de una iconografía francesa de la *imago pietatis* en la Corona de Aragón», en María Concepción Cosmen Alonso & María Victoria Herráez Ortega & Adela María Pellón Gómez de Rueda, eds., *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la baja Edad Media*, León: Universidad de León, 2009, págs. 333-342.

Vicens i Soler, Teresa, «Aproximació al món artístic de la reina María de Castella», en M. Rosa Terés i Tomàs, coord., *Capitula facta et firmata. Inquietuds artístiques en el Quatre-cents*, Barcelona: Cossetània, 2011, págs. 212-215.

Villalba Dávalos, Amparo, *La miniatura valencia en los siglos XIV y XV*, Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1964.

Villaseñor Sebastián, Fernando, «El libro de horas del infante don Alfonso en el contexto de la iluminación tardogótica de la Península Ibérica», *Titivillus. Revista Internacional sobre libro antiguo*, 1 (2015), págs. 89-100.

Villela-Petit, Inés, «Nouvelles dévotions», en Élisabeth Taburet-Delahaye, *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*, París: Éditions de la Réunion des musées nationaux-Librairie Arthème Fayard, 2004.

Walker Bynum, Caroline, «Seeing and Seeing Beyond: The Mass of St. Gregory in the Fifteenth Century», en Jeffrey F. Hambruguer & Anne-Marie Bouché, eds., *The Mind's Eye. Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Lawrenceville: Princeton University Press, 2006, págs. 208-240.

Wieck, Roger S, *Time Sanctified. The Book of Hours in Medieval Art and Life*, Nueva York: George Braziller, 1988.

——, «The Sacred Bleeding Host of Dijon in Books of Hours», *Quand la peinture* était *dans les libres. Mélanges en l'honneur de François Avril*, Turnhout-París: Brepols Publishers-Bibliothèque nationale de France, 2007, págs. 393-404.

——, *Illuminating Faith. The Eucarist in Medieval Life and Art*, Nueva York: The Morgan Library & Museum-Scala Arts Publishers, Inc., 2014.

RESUMEN: En líneas generales se suele afirmar que los libros de horas son el fiel reflejo de la sensibilidad religiosa canalizada a través de la *devotio moderna*. Estas propuestas espirituales, enunciadas por teólogos y moralistas coetáneos, recomendaban el rezo a través de un tipo de oración interiorizada y silenciosa efectuada en un lugar recoleto, con el estómago vacío a determinadas horas del día. Sin embargo, el análisis de un conjunto de libros de horas iluminados en la Corona de Aragón revela la inclusión de oraciones que eran invocadas durante la celebración del oficio litúrgico. La presencia de estas oraciones demuestra que los libros de horas de la Corona de Aragón, del mismo modo que otros libros de horas iluminados más allá de los Pirineos, podían contener un conjunto de plegarias cuya función consistía en ser recitadas a la vez que se oficiaba el culto divino. La existencia de indicaciones precisas sobre las acciones que debía realizar el fiel cuando entraba en el interior de una iglesia ratifica esta función. Con este estudio se pretende analizar, por vez primera, esta faceta un tanto ignorada de los libros de horas iluminados en el Principado de Cataluña y en los reinos de Valencia y Aragón.

PALABRAS CLAVE: Manuscritos iluminados, libros de horas, Corona de Aragón, liturgia.

ABSTRACT: It is generally accepted that the books of hours are primarily the faithful reflection of the religious sensitivity channeled through the *devotio moderna*. These spiritual proposals, enunciated by contemporaneous theologians and moralists, recommended praying through a type of internalized and silent prayer carried out in a secluded place, with an empty stomach at certain times of the day. However, the analysis of a set of illuminated books of hours in the Crown of Aragon reveals the inclusion of prayers that were invoked during the celebration of the liturgy. The presence of these prayers demonstrates that the books of hours of the Crown of Aragon, in the same way as other books of hours, illuminated beyond the Pyrenees, could contain a set of prayers whose function was to be recited while officiating the divine worship. The existence of precise indications about the actions that the faithful should perform when entering inside a church ratifies this function. This study intends to analyze, for the first time, this somewhat ignored facet of the illuminated books of hours in the Principality of Catalonia and in the kingdoms of Valencia and Aragon.

KEYWORDS: Illuminated manuscripts, book of hours, Crown of Aragon, liturgy.

figura 1
«Libro de Horas Zúñiga» finales del siglo XV o principios del XVI, San Lorenzo de El Escorial, Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, ms. Vit. 10, fol. 13r

figura 2
«Salterio-Libro de Horas de Alfonso V de Aragón»,
ca. 1439, Londres, British Library, ms. Add. 28962, fol. 281r

figura 3
«Libro de Horas», principios del siglo XV, Barcelona, Biblioteca de Cataluya, ms. 54, fol. 55v

figura 4
«Libro de Horas del marqués de Dos Aguas», última década del siglo XV, Palma de Mallorca, Fundación Bartolomé March, ms. 103, V1 3, fol. 67r

figura 5
«Horas Negras», ca. 1458, Nueva York, Hispanic Society of America, ms. B 251, fols. 57

figura 6
«Libro de Horas», ca. 1460, La Haya, Koninklijke Bibliotheeck, ms. 135 J 55, fol. 84v

figura 7
«Libro de Horas de la familia Almogàver», ca. 1515-1520, Baltimore, Walters Art Gallery, ms. W. 420, fol. 125v

«ESTORIADAS DE HISTORIAS DE ESTRAÑA MANERA»: LIBROS DE HORAS ILUMINADOS EN LA CORONA DE CASTILLA (1450-1530)

JAVIER DOCAMPO CAPILLA †
(Biblioteca Nacional de España)

La extensión del fenómeno de los libros de horas, los instrumentos devocionales más comunes entre los laicos en la fase final de la Edad Media, no fue uniforme en toda Europa y se centró preferentemente en Francia y en los Países Bajos. En otros países, como Inglaterra o Italia, su desarrollo fue menor y adoptó características específicas [Morgan 2013], mientras que en otras áreas, como los territorios germánicos, el libro de horas se vio eclipsado por otros libros de rezos, como el *liber precum* [Hamburger 2013].

En los reinos hispanos la escasez de estudios generales ha impedido hasta ahora comprender la extensión del fenómeno, lo que ha llevado a insistir en su carácter limitado y restringido[1]. Sin embargo, un primer acercamiento a fuentes literarias nos permite ver que éste no era desconocido en la Castilla de los siglos xv y xvi.

1. En una revisión reciente del estado de la cuestión de los estudios sobre libros de horas se llega a afirmar: «It is regrettable that we were unable to include an overview of Spanish Books of Hours, for no such study exists to date, although production appears to be relatively restricted before the onset of Hispano-Flemish period at the end of fifteenth century» (Hindman 2013, 8).

Así, por ejemplo, la obra maestra de la literatura catalana del siglo xv, el *Tirant lo Blanc*, conoció su edición príncipe en 1490 y una temprana traducción al castellano en 1511 (Valladolid, Diego de Gumiel). En el fol. 79v de esta edición aparece una interesante mención a los libros de horas:

> Después que hubo comido rogó a Diafebus que quisiese ir a palacio y diese unas horas que tenía muy singulares a la Infanta que se hicieron en París con las cubiertas todas de oro macizo con mucha sutileza esmaltadas, cerrábanse con una cerradura de tornillo que sacando la llave no había ninguno que supiese conocer por donde se abrían. Estaban escritas de letra muy singular historiadas de historias de extraña manera muy bien iluminadas que todos los que las veían decían que en aquel tiempo más pomposas horas no se hallarían. Diafebus tomó un pajecico muy bien ataviado y diole las horas que las llevase cubiertas[2].

Varios hechos llaman la atención de este pasaje. En primer lugar, la insistencia en el carácter suntuario del libro, estas «pomposas horas» con unas insólitas cubiertas de oro macizo que llevaban un ingenioso sistema de cierre. Y por otra parte, su peculiaridad, ya que se hallaban escritos en letra «singular» e ilustrados con «extrañas historias». El escritor estaba abundando en el gusto bajomedieval por los objetos de pequeño tamaño, de ricos materiales y exquisitamente ornamentados, que encontraría quizás sus ejemplos más obvios en determinadas obras de orfebrería. Porque en realidad estaba intentando singularizar un tipo de libro que era ya muy corriente en la península ibérica por estas fechas.

Por otra parte, en las pocas ocasiones en que la historiografía se ha acercado al tema ha sido siempre para señalar la escasez de estos libros en Castilla frente a su abundancia en los países del norte de Europa[3]. Ana Domínguez, en más reciente estudio de conjunto sobre libros de horas iluminados en los reinos hispánicos señalaba seis ejemplares para la Corona de Castilla, de los cuales solo cuatro estaban localizados, y seis para la Corona de Aragón [Domínguez Rodríguez 2000]. Aunque, como vamos a ver a continuación, esta cifra puede ser actualmente elevada a más del

2. Actualizamos la ortografía del pasaje. Véase también Pérez Monzón 2016, 287-289.

3. Un estudio pionero fue el de Leturia 1948, especialmente en las págs. 3-16.

doble y todavía pueden aparecer algunos manuscritos nuevos, lo cierto es que el número es sorprendentemente bajo.

Las razones de esta escasez son varias. La principal fue la poca atención que dedicaron a esta tipología los talleres de miniatura hispanos, entregados en esta fase tardía de la iluminación de manuscritos a otras tipologías como libros de coro y ejecutorias de hidalguía, para las que existía una elevada demanda[4].

Por ello, aunque no sabemos si fue causa o efecto, los clientes españoles fueron, muy aficionados a la importación de libros de horas, generalmente iluminados y procedentes por regla general de los talleres flamencos, convertidos en estos momentos en auténticas «factorías», capaces de abastecer a toda Europa de toda clase de objetos, imágenes y libros litúrgicos [Docampo Capilla 2007]. Estos clientes utilizaron también con frecuencia otras modalidades de libros de rezo, especialmente breviarios, en mayor medida que en otras zonas de Europa y el caso de Isabel la Católica es especialmente significativo al respecto [Ruiz 2004].

Pero sin duda la razón más importante de esta escasez de libros de horas fue la persecución de la Inquisición, que debió provocar la destrucción de buena parte de los ejemplares que se conservaban en la península antes de que llegara su prohibición definitiva. Desde mediados del siglo XVI fueron llegando a los tribunales inquisitoriales libros de horas en romance. Los inquisidores los retuvieron, probablemente a causa de los fragmentos de evangelios y epístolas que contenían y que incurrían en la prohibición de traducir las Sagradas Escrituras [Docampo Capilla 2017, 33-36].

El *Cathalogus librorum, qui prohibentur*... ordenado por Fernando de Valdés (Valladolid, 1559) condenaba veinte ediciones latinas y treinta y cuatro en romance. Pero además se introdujo una norma general según la cual se prohibían también «todas las dichas diferencias de Horas en cualquier otra lengua escritas, con todas las demás semejantes o desemejantes» [Valdés 1959, 34]. La censura se acentuó en el *Index et catalogus librorum prohibitorum*…, mandado por el cardenal Quiroga y editado en Madrid en 1583, en el que se condenaban veintiuna ediciones latinas, las mismas que en el índice de Valdés de 1559 a las que se añadía alguna más. Además en

4. Un panorama general de la miniatura castellana en este momento en Villaseñor Sebastián 2009.

este índice se condenaban las «Horas en romance todas, quedando las de latín, salvo aquellas que expressamente estan prohibidas» [Quiroga 1583, 67].

La prohibición se dirigió principalmente a la producción impresa. Los libros de horas manuscritos fueron más respetados, quizá por su mayor valor económico y porque no tenían lógicamente la difusión de los impresos. Sin embargo, muchos de ellos fueron censurados tachando pasajes o cortando hojas de oraciones consideradas inapropiadas. En otros casos simplemente se recordaba la obligatoriedad de utilizar los nuevos libros de oraciones salidos de la ortodoxia trentina. Pueden señalarse numerosos ejemplos, como el *Libro de horas de Alonso Fernández de Córdoba*, revisado en 1573 y conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Vitr/25/3), en el que se encuentra censurada la oración *Obsecro te* y en concreto, el pasaje en el que el fiel suplica a la Virgen que le anuncie previamente su muerte [Gras 2014]; en otro libro de horas de la Biblioteca Nacional (Mss/21547) se tacharon pasajes correspondientes a las oraciones *Obsecro te* y *O intemerata*, así como *Los siete gozos de la Virgen* [Docampo Capilla 1996].

LOS PRIMEROS LIBROS DE HORAS CASTELLANOS: JUAN DE CARRIÓN Y LA MINIATURA HISPANOFLAMENCA

Aunque este artículo se va a centrar en los libros de horas castellanos que podríamos llamar «de lujo», ricamente iluminados y destinados a una clientela adinerada, existió sin embargo un mercado de libros más sencillos, decorados generalmente con una o varias orlas vegetales para marcar el comienzo de las horas de la Virgen y diversas iniciales para señalar las principales partes del libro[5].

Los primeros libros de horas castellanos parecen haber sido iluminados en el taller de Juan de Carrión, el miniaturista más importante de mediados del siglo XV y documentado en los libros de coro de la Catedral de Ávila entre 1470 y 1472[6]. El más antiguo parece ser el llamado *Libro de horas de Londres-Berlín*, porque se encuentra dividido entre ambas ciudades

5. Véase, por ejemplo, el *Libro de horas Pereira* de la Biblioteca del Palacio de Ajuda en Lisboa (52-XII-38), estudiado en Martins 1980.

6. Sobre Juan de Carrión la bibliografía es abundante. El mejor y más reciente estado de la cuestión en Villaseñor Sebastián 2009, 143-154.

(British Library, Add. ms. 50004; Kupfertischkabinett, ms. 78 A 26) [Domínguez Rodríguez 2000, 33-37; Villaseñor Sebastián 2009, 123-126; Wescher 1929, 23l; Bosch 1991, 478-483], aunque se halla incompleto y carece de calendario. La sección de Berlín contiene ocho miniaturas y la de Londres, que formó parte de la colección Dyson Perrins, diez. Todas tienen además orlas de gran riqueza. En el fol. 71r aparece en un borde el nombre «Amise», que ha sido considerado como el de la dama que poseyó o encargó el libro, pero también como el nombre de un miniaturista. Lynette y Bosch distinguió entre las miniaturas del propio Carrión y las de dos discípulos, que denominó Amise y Maestro de la Pasión. Fernando Villaseñor lo data entre 1450 y 1470.

El más ricamente iluminado de estos manuscritos del grupo Carrión es el *Libro de horas del Infante Don Alfonso*, hermano de Isabel la Católica (Nueva York, Pierpont Morgan Library, M 854, 1453-1468) [Villaseñor Sebastián 2015]. La relación con el infante Alfonso se ha podido deducir, tanto por la posible presencia de su retrato en el fol. 15v, que ha sido comparado con su efigie funeraria en la cartuja de Miraflores, como por las armas que aparecen al pie del fol. 34v, que corresponden con las de la casa real de Castilla. La datación de la obra presenta problemas porque, mientras que la miniatura del fol. 15v muestra a Alfonso aún vivo existe otra, en el fol. 161v, en la que aparece un joven muerto de fisonomía similar y una reina rubia cuyas facciones se asemejan a las de su hermana Isabel. Posiblemente, el manuscrito fuera encargado al tiempo que Alfonso era proclamado rey, el 27 de abril de 1465, y debió completarse después de su muerte y la coronación de Isabel en 1474.

Es difícil establecer su posible lugar de ejecución ya que, aunque se iluminó enteramente, faltan en el texto del calendario los nombres de los santos. El manuscrito tiene veinticuatro miniaturas a folio completo, elaboradas en una semigrisalla. Otras ocho pequeñas miniaturas corresponden a los sufragios de los santos, mientras que el inacabado calendario se ilustra con los trabajos de los meses y los signos del zodiaco. Respecto a sus artífices, Lynette y Bosch señaló la intervención de cuatro miniaturistas, mientras que Fernando Villaseñor ha señalado ciertas similitudes con las miniaturas del ejemplar del *Libro del caballero Zifar* conservado en París (Bibliothèque Nationale de France, Espagnol 36), especialmente en los paisajes del fondo y en el tratamiento de los pliegues y de los rostros. Otro elemento singular del libro lo constituye el tipo de orla que bordea

sus páginas que se aleja de las más frecuentes en el taller de Carrión y en el que domina el empleo casi exclusivo del gris azulado con elementos dorados. Los motivos figurativos se reducen al empleo de *putti* así como seres fantásticos y animales (pájaros, monos).

Más complejo desde el punto de vista estilístico es el libro de horas conservado en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona (Ms. 184), debido a la influencia italiana que puede verse en sus páginas y que ha llevado a la historiografía a considerarlo de origen italiano, español o más específicamente, catalán. Pero ha sido Josefina Planas quien lo ha estudiado con mayor detenimiento y lo ha considerado castellano, basándose el tipo de letra gótica redondeada, frecuente en códices de este origen y por la abundancia en el calendario de santos venerados en Castilla[7]. La organización textual también revela una serie de peculiaridades como un oficio de santa Úrsula y las Once mil vírgenes. También hay que señalar la importancia concedida al culto mariano, con la existencia de un oficio dedicado a la Virgen María (fol. 94r-146r) al que se suman dos centrados en los Siete Gozos de la Virgen (fols. 148r-163r) ilustrados con sendos ciclos de imágenes paralelos y la ausencia de los sufragios de los santos, hecho frecuente en los libros de horas meridionales, que también omiten este elemento.

Según Planas el libro de horas es obra de dos miniaturistas castellanos que posiblemente se desplazaron hasta el reino de Nápoles para ofrecer sus servicios a Alfonso el Magnánimo. A la muerte del monarca, acaecida en 1458, estos artistas regresarían a la península ibérica. El más importante de los dos emerge en los primeros folios del manuscrito y a él se deben dos imágenes pertenecientes al Oficio de las Once mil vírgenes, situadas en Vísperas (fol. 14r) y Maitines (fol. 28r) y la decoración marginal formada por frondosas orlas, situadas sobre los márgenes de otros folios. También puede atribuírsele la inicial con el rey David, al frente del ciclo dedicado a los Siete Salmos penitenciales (fol. 184r). Son miniaturas que remiten al lenguaje artístico utilizado por el taller de Juan de Carrión. Este artista trabajó también en el *Libro de horas y Officia varia* (Nápoles, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, ms. I.B. 55) y en un libro de horas encargado por un promotor de habla catalana asentado en Nápoles

7. Planas Badenas & Docampo Capilla 2016, nº 48, 387-392, con toda la bibliografía anterior.

Sustituir por: (J. Paul Getty Museum, Ms. Ludwig IX 12; 83 ML. 108, *ca.* 1460). Un segundo artista realizó un número mayor de miniaturas e incluso colaboró con el primer maestro en algunas. Son escenas complejas y narrativas, pobladas por personajes de pequeño tamaño dispuestas en el interior de construcciones de cierta amplitud o dispuestas en paisajes naturalistas.

Un cuarto libro de horas puesto en relación con el taller de Carrión es el conservado en la Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Vit. 11)[8]. Se trata de un códice heterogéneo formado por tres fragmentos independientes. Su organización textual es asimismo original y abunda en características que parecen comunes a otros libros de horas ilustrados en la península ibérica. Una de las más significativas es la existencia de unas horas dedicadas a Santiago, patrón de España o el hecho de que las horas de la Virgen empiecen en Vísperas en lugar de Maitines para seguir con Completas, Maitines y el resto de las horas. Otro aspecto digno de mención es la ausencia de los sufragios de los santos, aunque quizá esta omisión a la que se suma el Oficio de difuntos, puede deberse a una manipulación posterior a la fecha de ejecución. El calendario, como ya señaló Lynette M. F. Bosch, está adaptado al uso de Córdoba [Bosch 1993, 362].

Según Josefina Planas en el libro intervinieron dos artistas. El más significativo es un miniaturista que pertenece a la órbita de Juan de Carrión y que fue nombrado por Lynette M. F. Bosch como Maestro de la Pasión, a partir de su intervención en la escena del Descendimiento del mencionado *Libro de horas de Londres-Berlín* (Berlín, Kupferstichkabinett, Staatliche Museum, ms. 78 A 26, fol. 24v). A este miniaturista le atribuye la representación del rey David en oración (fol. 79v) y la cabeza de Jesucristo en la escena de la Crucifixión (fol. 104v), aunque creemos que en este caso pude ser el autor de toda la miniatura.

El resto de ilustraciones se atribuyen al llamado Maestro de los árboles redondos, una de las seis personalidades artísticas que intervinieron en el mencionado *Libro del caballero Zifar*. Sus escenas presentan en ocasiones una gran originalidad iconográfica. Es el caso de la Virgen de las Ánimas o del Sufragio (fol. 97v), que ilustra la oración *Obsecro te*, y que es una

8. Planas Badenas & Docampo Capilla 2016, nº 49, 393-397, con toda la bibliografía anterior.

representación de Nuestra Señora, envuelta en una mandorla, entre dos ángeles, que aparece suspendida en el aire levitando sobre las fauces entreabiertas del Leviatán representando al Purgatorio del que asoman numerosas almas que miran hacia lo alto. En el margen inferior de este folio aparece un escudo que se encuentra también en la escena de Pentecostés (fol. 110v) y que se ha llegado a relacionar con Isabel la Católica, en los años anteriores a su unión con Fernando de Aragón (1469), aunque sin bases sólidas.

Dentro de la estética hispano-flamenca pero fuera del estilo del taller de Carrión encontramos algunos ejemplos poco conocidos, especialmente folios sueltos que han ido apareciendo en el mercado o que se encuentran en distintas colecciones. Puede citarse una Presentación en el templo, que apareció en una subasta en Sotheby's en 2010 procedente de la colección de Mortimer Brandt [2010, lot. 18]. Su estilo es inequívocamente castellano y ha sido comparado tanto con las miniaturas de las *Introductiones latinae* de Antonio y Nebrija de la Biblioteca Nacional de España (Vitr/17/1) como con la *Regla de Nuestra Señora de Creaçon* de la Catedral de Burgos. También podemos citar una hoja suelta que procede de la colección Lewis en la Free Library de Filadelfia (Lewis E M 031:1) y que representa una Última Cena. En el catálogo de la biblioteca aparece como «hoja de un libro de horas» pero el verso de la hoja está en blanco por lo que no podemos estar seguros sobre el tipo de códice del que procede. Podría haber formado parte por ello también de un breviario, de un misal o de una regla monástica. El estilo es bastante rudo pero muestra ciertas similitudes con manuscritos procedentes de Toledo.

LOS LIBROS DE HORAS EN GRISALLA

Un capítulo aparte dentro de los libros de horas castellanos que recibieron el influjo del arte flamenco lo constituyen los libros de horas en grisalla. Con el término grisalla se denominan las representaciones monocromáticas surgidas a partir del siglo XIV en las que se renuncia al color de manera total o parcial y se construyen las imágenes mediante gradaciones matizadas de blanco y negro. La grisalla se plasmó en multitud de soportes y de técnicas: frescos, pinturas sobre tabla, textiles, vidrieras y miniaturas. Tuvo un gran desarrollo en la pintura y en la miniatura

flamencas del siglo XV y probablemente a través de este influjo llegó a la miniatura castellana de la época.

Se conserva un interesante grupo de libros de horas castellanos en grisalla, además de algunos fragmentos En Toledo debió realizarse el *Libro de horas Sandoval*, recientemente aparecido en el mercado (París, Les Enluminures) [Hindman 2016, 32-37], probable obra de un discípulo del pintor y miniaturista Jorge Inglés y realizado hacia 1475. El libro presenta un escudo demediado en el fol. 88r, en cuyo lado izquierdo (masculino) están las armas de la familia Sandoval y en el lado derecho (femenino) las de la familia Medrano. Podría ser una adición posterior y así haber pertenecido a Hernando de Rojas Sandoval (m. 1538) y a su mujer Catalina de Medrano (m. 1541) [Layna Serrano 2004, 214 y ss].

El libro está escrito en una letra gótica redonda muy característica de los *scriptoria* castellanos. Su calendario presenta numerosos santos hispanos y particularmente toledanos (Ildefonso, Casilda, Vicente, Sabina y Cristeta, Eugenio). Es posible encontrar también muchos santos franciscanos. Las horas de la Virgen siguen el uso de Roma y, como otros libros de horas españoles que hemos comentado, carece de sufragios de los santos.

La principal característica de las ilustraciones es que están pintadas en una grisalla que imita claramente a los incipientes grabados calcográficos que estaban empezando a ser utilizados también en la ilustración de libros religiosos. No se ha podido comprobar que sean copias exactas de grabados concretos, aunque pueden rastrearse algunas figuras, como la Virgen de la Natividad en estampas de Martin Schongauer, el más imitado de todos los grabadores nórdicos en la Castilla del momento. El estilo de estas miniaturas se presenta cercano a Jorge Inglés, pintor y probablemente miniaturista, al que Sánchez Cantón atribuyó la iluminación de cuatro manuscritos procedentes de la biblioteca del marqués de Salamanca y que se conservan en la actualidad en la Biblioteca Nacional[9]. En uno de ellos (Mss/10212) puede verse el dibujo de dos ángeles flanqueando un escudo inacabado con las armas del marqués cuyo estilo es similar, aunque el dibujo es de mayor calidad. Sin embargo algunas de las figuras como el Cristo del Juicio final muestran unas desproporciones acusadas, difíciles de explicar si pensamos en un pintor de la calidad de Jorge Inglés, sin

9. Son los conservados con signaturas Mss/10134, Mss/10212, Mss/10236 y Vitr/17/4. Sánchez Cantón 1917-1918.

embargo podemos encontrar figuras similares en los manuscritos mencionados (Mss/10236). Podríamos pensar entonces en un discípulo del pintor, cercano a las composiciones y estilemas del maestro, pero menos hábil como dibujante. Hay que recordar que Jorge Inglés trabajó sobre todo en las actuales provincias de Madrid y Guadalajara, que en el siglo XV pertenecían a la archidiócesis de Toledo; por ello la presencia de un calendario de Toledo es coherente con la atribución.

Recientemente ha aparecido en el comercio otro interesante libro, denominado como *Libro de horas Pidal*, que también puede ser relacionado con Juan de Carrión y su taller (Basilea, Jörn Günther) [2016, nº 9, 26-29]. Contiene dieciocho miniaturas a página completa, además de dos iniciales historiadas, y ha sido fechado hacia 1460-1470. El calendario abunda en santos venerados en Flandes, pero las miniaturas son inequívocamente castellanas. Están pintadas de nuevo en una semigrisalla, en las que los ropajes de las figuras son todos grises mientras que los paisajes o los escenarios arquitectónicos están coloreados. Son muy características las orlas, decoradas con flores y hojas de un gris azulado oscuro, muy cercanas a las del *Libro de horas del Infante Alfonso*. Como las miniaturas se hayan insertadas en el libro es posible que nos encontremos ante un libro realizado en un taller flamenco al que un cliente español encargase estos folios al taller de Carrión y los insertase.

Además de estos libros completos han ido apareciendo también en el comercio distintos fragmentos en grisalla que parecen proceder de libros de horas castellanos. Una hoja incompleta fue vendida en Sotheby's en 2010 y representa al rey David en oración, un tema habitual para ilustrar el comienzo de los Salmos penitenciales [2010, lot. 7]. La escena está realizada en una semigrisalla, con toques dorados, especialmente en las orlas que, con su densa decoración vegetal, son inequívocamente castellanas. La grisalla se combina también con el azul en el paisaje, siguiendo modelos del taller de Willem Vrelant, algunos de los cuales pudieron llegar a la península en fecha temprana, como el *Libro de horas de la reina Leonor de Portugal* [Custodio 2010]. Es probable que al mismo libro de horas perteneciera una serie de seis miniaturas, estas carentes de las orlas, que hace unos años se hallaban en manos del anticuario Jörn Günther [2006, nº 43].

LA LLEGADA DE LA INFLUENCIA DE LA ESCUELA GANTE-BRUJAS

La influencia de la miniatura flamenca en Castilla conoció una nueva fase con la extensión del estilo de la llamada escuela Gante-Brujas, sobre todo gracias a la importación de importantes libros de esta escuela, que introdujeron las características orlas en trampantojo y un nuevo tratamiento de las escenas figurativas [Docampo Capilla 2007]. El primero y más interesante de los libros de horas castellanos que recibió esta influencia fue el *Libro de horas Zúñiga* (El Escorial, Vit. 10)[10]. El libro fue regalado a Felipe II por Alonso de Zúñiga y Sotomayor, marqués de Gibraleón. La pertenencia del libro de horas a la familia Zúñiga viene avalada por la presencia de dos emblemas heráldicos situados en el margen inferior de los fol. 2r y 97v (banda transversal de sable en campo de plata orlado con cadenas de oro) que fueron repintados sobre un escudo anterior. En origen el libro de horas no fue elaborado para Alonso porque en dos ocasiones (fols. 225r y 230r) aparece un «famulo tuo Guterrio», por lo que es probable que el primer comitente fuera Gutierre de Sotomayor y Zúñiga, III conde de Belalcázar, muerto en la Guerra de Granada en 1484.

El calendario, realizado para la diócesis de Toledo, se ilustra con las tareas agrícolas y los signos del zodíaco. El libro cuenta con las horas hebdomadarias, es decir las horas para cada día de la semana, cada una ilustrada con una miniatura a página completa (fols. 4v-96v), que no son habituales en los libros de horas realizados en los territorios de la Corona de Castilla y adonde debieron llegar por influencia flamenca. Las horas de la Virgen están decoradas con el habitual ciclo de la infancia y las horas de la Cruz con una escena de Crucifixión (fol. 67v). La Pasión según san Juan se ilustra con dos imágenes: Jesús atado a la columna (fol. 237v) y la Oración en el Huerto (fol. 238r).

El libro de horas es probablemente la obra maestra de la miniatura castellana del momento. En él puede apreciarse la intervención de un miniaturista principal, de extraordinaria calidad, tanto por su cuidado dibujo, su rico colorido y su extraordinaria habilidad en las representaciones

10. Planas Badenas & Docampo Capilla 2016, nº 50, 398-404, con toda la bibliografía anterior.

del paisaje y en las composiciones. Se trata de un artista muy cercano a la miniatura flamenca y sobre todo a la obra de Willem Vrelant, hasta el punto de que puede plantearse la hipótesis de que se trate de un miniaturista flamenco que trabajase en Castilla. Sería el autor de la mayoría de las miniaturas aunque pudieron colaborar con él otros artistas de menor calidad (rey David del fol. 200v) o de un estilo algo diferente (Entierro del fol. 23v).

La decoración marginal del libro constituye un verdadero compendio de la variedad estilística que presentaba la miniatura de la época. Por un lado, encontramos las tradicionales orlas castellanas de decoración vegetal sobre fondo blanco, en las que se mezclan también animales o *putti*. Estas orlas en ocasiones reciben la influencia francesa y aparecen en ellas campos compartimentados en dorado o incluso algunas exclusivamente con fondo dorado. Pero las orlas más interesantes, debido al carácter innovador que presentaba para la época, son aquellas que presentan elementos en trampantojo (flores, hojas de acanto, insectos, etc.) proyectadas sobre un fondo monocromo. Son las orlas de la llamada escuela de Gante-Brujas y tuvieron un enorme éxito en la miniatura del siglo XVI.

Es probable que este libro de horas fuera realizado en Toledo durante los últimos años del siglo XV o a principios del siguiente, en una fase inmediatamente anterior a la actividad de Bernardo de Canderroa, el principal miniaturista toledano de comienzos del siglo XVI, cuya obra más importante será el *Misal Rico del cardenal Cisneros* (Madrid, BNE, Mss/1504-1519).

Las llamadas *Horas Atalaya* son otro importante libro de horas en el que también aparecen las orlas Gante-Brujas. En paradero desconocido hasta fechas recientes, se conservan en el Philadelphia Museum of Art (1945-65-17). Fueron iluminadas, o al menos escritas, en Salamanca, ya que en su fol. 467r puede leerse: «*Salmanticae scripsi*». En el fol. 15r aparece además un escudo de armas que ha sido identificado con el de la familia Manuel, condes de Atalaya. La siguiente pista que tenemos sobre su historia parte de un exlibris del príncipe de Torella, título que corresponde a la familia napolitana de los Caracciolo, muy vinculada a España. A continuación figuró en las bibliotecas de tres importantes bibliófilos. En primer lugar, estuvo en la colección de Robert Hoe (1839-1909),

hombre de negocios y fabricante de aparatos de impresión[11]. Cuando sus libros fueron subastados entre 1911 y 1912 el libro debió ser adquirido por sir Alfred Chester Beatty (1875-1968), otro hombre de negocios americano, aunque nacionalizado británico, y fundador de la Chester Beatty Library de Dublín. Antes de morir Chester Beatty se deshizo en sucesivas subastas de parte de su colección de manuscritos iluminados occidentales y en una de ellas figuró este manuscrito [Sotheby's 1933, lot. 55, 113-114]. En esta subasta el libro fue comprado por Maggs Bros. Y allí fue donde debió comprarlo el tercero de los bibliófilos, Philip Sheridan Collins (1864-1945), que desarrolló su carrera profesional como editor[12]. Su colección de diecisiete manuscritos iluminados, la mayoría libros de horas, fue donada por su viuda en 1945 al Philadelphia Museum of Art.

La ilustración del libro consiste en once miniaturas a página completa y veinte iniciales historiadas, la mayoría con figuras de santos correspondientes a los sufragios. Después de un calendario sin iluminar, las horas de la Virgen despliegan el primer conjunto de miniaturas a página completa. Siguen el llamado ciclo francés, con la única peculiaridad de emplear la Huida a Egipto (fol. 85v) para Completas en vez de la Coronación de la Virgen, mucho más usual. La ilustración del resto de oficios se resuelve con cinco miniaturas a página completa.

Todas estas miniaturas parecen obra del mismo artista. Se encuadran mediante un filete dorado en un rectángulo con las esquinas superiores biseladas. El dibujo de las figuras es de cierta corrección, aunque se trata de personajes estáticos y estereotipados. Tan solo la escena de la Matanza de los Inocentes consigue transmitir un cierto dramatismo (fol. 75v). Los rostros son todos muy similares, reducidos prácticamente a dos modelos, uno para los personajes femeninos, otro para los personajes masculinos y barbados. Los escenarios, en cambio, y especialmente los arquitectónicos (por ejemplo la Anunciación, fol. 14v o la Presentación en el templo, fol. 69v) son bastantes torpes y los fondos de paisaje decididamente estereotipados. La gama cromática es la habitual, aunque con una presencia destacada del azul y el rojo.

11. Hoe part. II, nº 2502, 397.

12. Zigrosser 1962, 34; Tanis 2001, 10. Véase además la única referencia a este manuscrito en este último catálogo en la pág. 118, nota 5.

Es difícil señalar un lugar para la realización de las miniaturas. La primera opción es, lógicamente, Salamanca, el lugar donde el códice fue escrito. Sin embargo, la miniatura salmantina de este momento es un tema prácticamente sin estudiar, aunque no parezca que tuviera un desarrollo similar al de otros centros castellanos, a pesar de la demanda de manuscritos que lógicamente debió provocar la Universidad. El único conjunto importante de manuscritos iluminados existente en la Salamanca de finales del siglo XV señalado hasta la fecha han sido los códices de Diego de Anaya, fundador del Colegio de San Bartolomé en Salamanca, pero en él no parece que hubiera manuscritos iluminados en talleres de la ciudad [Villaseñor Sebastián 2012, 114-129]. Otra opción es rastrear similitudes estilísticas con miniaturas realizadas en talleres burgaleses en fechas algo anteriores como la mencionada *Regla de Nuestra Señora de la Creaçon*, conservada en la Catedral de Burgos. El propio catálogo del Philadelphia Museum of Art señala Burgos como lugar de realización, aunque sin proporcionar mayores explicaciones al respecto[13].

Otro libro de horas castellano de este momento en el que aparecen las orlas Gante-Brujas fue vendido en Sotheby's en 2007 [Sotheby's 1968, nº 61, 156-159]. La escritura, en la habitual letra gótica rotunda y la iluminación apuntan claramente a un origen hispano. Sin embargo, el calendario no incluye santos hispanos, sino más bien italianos. El manuscrito cuenta con una miniatura a página completa con la Visitación, aunque deben faltar al menos otras dos, y siete miniaturas pequeñas. El catálogo de la subasta sugería que el comitente de la obra pudo ser alguien implicado en la administración española en los reinos de Nápoles, Apulia y Calabria y que encargaría el libro a su regreso a España. Sin embargo, encontramos similitudes con algunos de los manuscritos hechos para Isabel la Católica, por ejemplo en las orlas, a base de pequeños tallos vegetales azules y dorados similares a los que aparecen en el *Breviario* Vitr/18/8 de la Biblioteca Nacional, o en el caso de las escenas figuradas con las que aparecen en el Misal Vit. 8 de El Escorial, un códice poco estudiado hasta la fecha, con el que comparten tipos humanos similares, un mismo gusto por las composiciones abigarradas y un sentido similar del paisaje.

13. Accesible solo *in situ*.

EL CANTO DEL CISNE: TOLEDO EN EL SIGLO XVI

Los últimos libros de horas manuscritos castellanos fueron realizados en Toledo en la primera mitad del siglo XVI, lo que se explica porque la ciudad imperial se había convertido en este momento en el más importante centro castellano de iluminación de manuscritos. Ya hemos citado el *Misal Rico de Cisneros*, documentado entre 1504 y 1518, como la obra más importante de las realizadas en este momento. Su principal miniaturista, Bernardino de Canderroa, realizó también un libro de horas que se encuentra en la Hispanic Society of America (ms. HC: 380/567) [Planas Badenas 2001].

El libro contiene una ilustración abundante, aunque centrada en iniciales y orlas, sin miniaturas a página completa, lo que parece que fue común en estos libros de horas toledanos. El calendario contiene abundantes santos hispanos y se decora con los signos del zodiaco. Las horas de la Virgen contienen, con variantes, la habitual secuencia en torno a la vida de María con la sorprendente ausencia de la Anunciación, quizá recortada. A continuación oficios del Espíritu Santo, de la Santa Cruz y de Difuntos, con iconografías habituales y los Siete Salmos penitenciales, con una inicial con el rey David. Del resto de ilustraciones destacan las imágenes hagiográficas de los Sufragios de los Santos. Las orlas siguen el modelo de elementos vegetales y figurativos en trampantojo de estirpe flamenca. La atribución a Canderroa se basa en la comparación estilística con sus obras documentadas, particularmente el *Misal Rico de Cisaneros* y el *Misal del Infantado*.

Canderroa también colaboró con otros miniaturistas más jóvenes en el *Breviario de Carlos V* (Escorial, RBME, vit. 4-7). Uno de esos miniaturistas, al que hemos llamado Maestro del Breviario de Carlos V [Docampo Capilla 2000] iluminó un libro de horas que se conserva en la Biblioteca de la Universidad de Uppsala (C 514) [Högberg 1916, 377-474, 424-429; Domínguez Bordona & Ainaud de Lasarte 1962, 211; Uppsala 1980, nº 12, 17-18] hacia el segundo cuarto del siglo XVI. El rasgo más destacado del mismo, y hasta lo que sabemos único, es que está escrito en latín y español, de manera que a cada frase latina sigue su traducción española. No conocemos ningún otro ejemplo, ni en español ni en ninguna otra lengua vernácula.

Esta duplicidad de lenguas hace que la secuencia de textos sea breve y se limite a las horas de la Virgen, el Oficio de difuntos, los Salmos penitenciales, Letanías y dos oraciones: padrenuestro y avemaría. La decoración se concentra en las iniciales historiadas que abren las distintas horas de la Virgen, además de una inicial decorada con una flor al comienzo de los Salmos penitenciales. Sin embargo, solo los fols. 1r y 15v llevan orlas decoradas, la primera en estilo italiano, la segunda en estilo flamenco, mientras que los demás folios iluminados quedan rodeados de un marco moldurado liso.

Un conjunto interesante de libros de horas fue realizado en Toledo para Isabel de Portugal, esposa del emperador Carlos V, varios de los cuales se han conservado. El más importante se conserva en la Huntington Library de Los Ángeles, (HM 1162) [Dutschke 1989, 497-501; Kren & McKendrick 2003, nº 151, 470-471]. La pertenencia a la esposa del emperador Carlos V se sustenta en la aparición del escudo de armas de ambos en los fols. 10v y 48v, a lo que se suma un índice en español al comienzo del libro en el que se especifican «Las devociones que la reyna catholica acostumbrava a rezar por la mañana». También remite a un cliente hispano el calendario, en el que abundan los santos ligados a Toledo: Ildefonso «*archiepiscopi toletani*» (23 enero, en rojo), Julián «*archiepiscopi toletani*» (8 marzo), Hermenegildo «*regis castelle*» (13 abril), Eugenio «*archiepiscopi toletani*» (15 noviembre, en rojo) y Leocadia (9 diciembre, en rojo).

El libro debió ser realizado en un taller toledano, probablemente el mismo en el que se realizó el *Breviario de Carlos V*, con el que guarda numerosas similitudes. La escritura es una gótica redonda muy parecida en ambos, así como la decoración a base de grutescos dorados sobre fondos rojos y azules y clípeos azulados. Por último, en las dos únicas miniaturas españolas del libro de horas puede identificarse a dos de los miniaturistas que trabajaron en el *Breviario*. Así es posible que Juan Correa de Vivar realizara el Cristo que bendice del fol. 10v, mientras que el autor anónimo que hemos llamado Maestro del Breviario de Carlos V se encargaría del Abrazo de san Joaquín y santa Ana del fol. 28v.

Sin embargo, la característica más sobresaliente de este libro de horas fue la inclusión en el mismo de quince miniaturas procedentes del taller del flamenco Simon Bening (*ca.* 1483-1561), que fueron pegadas y adaptadas sobre el códice español. Las miniaturas no fueron encargadas con este fin, ya que tienen un tamaño mucho más pequeño y su iconografía

no se adapta bien a los textos a los que acompaña. Pueden proceder de otro manuscrito o haber formado parte de una obra como el *Políptico Stein* (Baltimore, Walters Art Museum). El conjunto del manuscrito español con las miniaturas flamencas puede ser fechado entre 1526, año en que Isabel contrajo matrimonio con Carlos V, y comienzos de los años treinta, momento en el que el mencionado taller toledano se hallaba trabajando en la segunda parte del *Breviario de Carlos V*.

Como señalábamos, el ciclo de miniaturas sigue la vida de Cristo y la Virgen desde la Anunciación hasta la Ascensión y se distribuye a lo largo de los textos del libro sin seguir la iconografía habitual. Estas miniaturas fueron adaptadas por los iluminadores españoles de dos maneras. En unos casos se añadieron simplemente una serie de grutescos dorados sobre fondos rojos y azules, sistema que llega a su máxima expresión en el doble folio que abre Laudes en las horas de la Virgen (fols. 48v-49r), en el que los roleos se acompañan de una serie de clípeos en una grisalla azulada y del escudo de armas antes mencionado.

En otras miniaturas, sin embargo, los miniaturistas españoles prologaron el paisaje circundante produciendo un efecto extraño. En el caso de los interiores (como la Anunciación del fol. 34v) se prolonga el paisaje que se ve a través de las ventanas mientras que el marco de la miniatura flamenca funciona como un plano de corte del interior. En los exteriores en cambio (como en la Ascensión del fol. 151v) el paisaje puede prolongarse por los cuatro lados y el marco funciona entonces como una especie de ventana.

En un estilo más avanzado se realizaron las diminutas *Horas de Isabel de Portugal*, que fueron de la colección Doheny [Christie's 1987, part II, nº 175, 104-105]. Están escritas en la habitual gótica rotunda y contienen trece miniaturas a página completa y veinte viñetas, todas ellas en grisalla. Su origen toledano queda atestiguado no solo por el estilo de las miniaturas sino también por los santos del calendario. Las orlas han sido sustituidas de manera definitiva por marcos decorados en la parte superior con *putti*, roleos, guirnaldas, etc. Aunque en el catálogo de la subasta se señala la cercanía de su estilo con los cuadros del pintor Antonio Comontes, las miniaturas parecen más próximas al estilo de los iluminadores Diego de Arroyo y Francisco de Buitrago.

Recientemente aparecieron en el mercado dos hojas sueltas también iluminadas en Toledo hacia 1530 que pertenecieron a un libro de oraciones de la emperatriz Isabel («helysabeth hyspaniarum regina») [Christie's 13

June 2012, lot 4]. Es posible que se traten de restos de un libro de horas. Es interesante señalar dos aspectos, por un lado la combinación de dos estilos, uno puramente flamenco en una orla en la que predominan las hojas de acanto sobre fondo amarillo y otro que supone la adaptación castellana de los *candelieri* italianos, en un conjunto muy cercano a la iluminación de numerosas ejecutorias de hidalguía. Por otro lado, se trata de oraciones personalizadas, que la reina rezaba cuando se levantaba y se acostaba, dentro del proceso de personalización y alejamiento de los estándares litúrgicos que sufrieron los libros de horas.

Fuera de Toledo apenas se realizaron libros de horas manuscritos en talleres castellanos. Recientemente se ha estudiado un singular libro de horas conservado en el Tesoro de la basílica del Pilar de Zaragoza, llamado tradicionalmente *Libro de horas de santa Isabel*, aunque la heráldica ha demostrado que debió realizarse para don Rodrigo Enríquez de Castro Osorio, II conde de Lemos [Casorrán Berges & Lafuente Rosales & Naya Franco 2017]. Es de muy pequeño tamaño y constituye un buen ejemplo de libro joya, con encuadernación de orfebrería y bien conservado. Ha sido datado hacia 1525 y considerado obra de un taller gallego. Sin embargo, pensamos que es más probable que se realizase en algún taller castellano, quizá de Valladolid, donde se puede situar la encuadernación. En cualquier caso el diminuto tamaño de las miniaturas y su escasa calidad hace difícil señalar un foco concreto.

BIBLIOGRAFÍA

Avery, Victoria & Melissa Calaresu & Mary Laven, eds., *Treasured possessions: from the Renaissance to the Enlightenment*, Londres: Philip Wilson Publishers, 2015.

Bosch, Lynette M. F., «Iluminación en Ávila y Segovia durante el siglo XV: los libros litúrgicos del grupo Juan de Carrión», *Archivo Español de Arte*, 256 (1991), págs. 478-483.

——, «El taller de Juan de Carrión. Los libros seculares», *Archivo Español de Arte*, 264 (1993), págs. 353-371.

Casorrán Berges, Ester & Carlos María Lafuente Rosales & Carolina Naya Franco, «El libro de horas del II conde de Lemos en el Tesoro del Pilar, tradicionalmente conocido como de santa Isabel de Portugal», *Ars & Renovatio*, 5 (2017), págs. 3-39.

Christie's, *The Estelle Doheny Collection*, Londres: Christie's, 1987.

Custódio, Delmira Espada, *A luz da grisalha. Arte, liturgia e história no Livro de Horas dito de D. Leonor (bnp il. 165)* [en línea], Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010. Dissertação de Mestrado. <http://run.unl.pt/handle/10362/5551>.

Docampo Capilla, Javier, «Un libro de horas inédito: el ms. 21.547 de la Biblioteca Nacional y sus miniaturas», *Archivo español de arte*, 273 (1996), págs. 69-84.

——, «El Breviario de Carlos V: estudio del códice y sus miniaturas», *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 145 (2000), págs. 28-39.

——, «La importación de manuscritos iluminados y su influencia en la miniatura de la Península Ibérica: 1470-1570» en Joaquín Yarza, ed., *La miniatura medieval en la Península Ibérica*, Murcia: Nausicaä, 2007, págs. 255-313.

——, «Horas scriptas/horas de enprenta: producción y comercio de libros de horas en la Península ibérica», en Manuel José Pedraza, dir., Yolanda Clemente San Román & Nicolás Bas Martín, eds., *Del autor al lector: el comercio y distribución del libro medieval y moderno*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, págs. 15-36.

Domínguez Bordona, Jesús & Juan Ainaud de Lasarte, *Ars Hispaniae. Miniatura, grabado y encuadernación*, Madrid: Plus-Ultra, 1962, vol. XVIII.

Domínguez Rodríguez, Ana, «Libros de Horas de la Corona de Castilla: hacia un estado de la cuestión», *Anales de Historia del Arte*, 10 (2000), págs. 9-54.

Dutschke, Consuelo, *Guide to Medieval and Renaissance Manuscripts in the Huntington Library*, San Marino: Huntington Library, 1989, vol. II.

Gras, Samuel, «Un livre d'heures à l'usage de Rome conservé à la Bibliothèque nationale d'Espagne», *Art de l'enluminure*, 50 (2014), págs. 2-27.

Günther, Jörn, *Collecting miniatures (Brochure nº 9)*, Hamburg, Jörn Günther, 2006.

——, *In Pursuit of Masterpieces: a Selection of Illuminated Manuscripts and Early Printed Books*, Basilea: Jörn Günther, 2016.

Hamburger, Jeffrey, «Another perspective: the book of hours in Germany», en Sandra Hindman & James Marrow, eds., *Books of Hours Reconsidered*, Londres-Turnhout: Harvey Miller, 2013, págs. 97-152.

Hindman, Sandra, «Books of hours: state of the research», en Sandra Hindman & James Marrow, eds., *Books of Hours Reconsidered*, Londres-Turnhout: Harvey Miller, 2013, págs. 5-16.

——, «Treasuring the medieval past: a primer on collecting Books of Hours», *Fine Books & Collections*, autumn (2016), págs. 32-37.

Hoe, Robert, *Catalogue of the library of Robert Hoe of New York: illuminated manuscripts, incunabula, historical bindings, early English literature, rare Americana, French illustrated books, eighteenth century English authors, autographs, manuscripts, etc.*, Nueva York: The Anderson Auction Company, 1912.

Högberg, Paul, «Manuscrits espagnols dans les bibliothèques suédoises», *Revue Hispanique*, 36 (1916), págs. 377-474.

Kren, Thomas & Scott McKendrick, *Illuminating the Renaissance: the Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*, Los Ángeles: The J. Paul Getty Museum, 2003.

Layna Serrano, Francisco, *Historia de la villa de Atienza*, Guadalajara: Aache, 2004, (reedición de 1949).

Leturia, Pedro, «Libros de horas, Anima Christi y ejercicios espirituales en S. Ignacio», *Archivum Historicum Societatis Iesu*, 17 (1948), págs. 3-49.

Martins, Mário, *As Horas de dona Ana e Josefa Pereira*, Lisboa: Biblioteca da Ajuda, 1980.

Morgan, Nigel «English books of hours», en Sandra Hindman & James Marrow, eds., *Books of Hours Reconsidered*, Londres-Turnhout: Harvey Miller, 2013, págs. 65-95.

Morgan, Nigel, & Stella Panayotova & Suzanne Reynolds, *A catalogue of Western Book Illumination in the Fitzwilliam Museum and the Cambridge Collegues, Part 2: Italy and the Iberian Peninsula*, Londres: Harvey Miller Publishers, 2009-2017, vol. II.

Pérez Monzón, Olga, «La lectura en la Baja Edad Media: el sepulcro de Martín Vázquez de Arce y su poética visual», *Goya: revista de arte*, 357 (2016), págs. 286-307.

Planas Badenas, Josefina, «Bernardino de Canderroa y un libro de horas de la Hispanic Society of America», *Goya: revista de arte*, 281 (2001), págs. 67-78.

Planas Badenas, Josefina, & Javier Docampo Capilla, *Horae, el poder de la imagen: libros de horas en bibliotecas españolas*, Madrid: Orbis Medievalis, 2016.

Quiroga, Gaspar de, *Index et catalogus librorum prohibitorum*, Madrid: Alphonsum Gomezium Regium Typographum, 1583.

Ruiz, Elisa, «Los breviarios de la Reina Católica: un signo de modernidad», en *III Jornadas Científicas sobre Documentación de la época de los Reyes Católicos*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2004, págs. 221-248.

Sánchez Cantón, Francisco Javier, «Maestre Jorge Inglés, pintor y miniaturista del marqués de Santillana», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1917, págs. 99-105 y 1918, págs. 27-31.

Sotheby's, *Catalogue of the Renowned Collection of Western Manuscripts the Property of A. Chester Beatty*, Lenders: Sotheby's, 1933.

——, *Western Manuscripts and Miniatures, Including the Ottheinrich Bible (4 December 1968)*, Londres: Sotheby's, 1968.

——, *Western Manuscripts and Miniatures, 6 July 2010*, [en línea], Londres: Sotheby's, 2010.<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2010/western-manuscripts-and-miniatures-l10240/lot.18.html>.

Uppsala universitetsbibliotek, *Medeltida bokillustrationer i Universitetsbibliotekets Handskrifter utställning i Uppsala universitetsbibliotek maj-september 1980* (*Mediaeval Book Illustrations in Manuscripts of the University Library: Exhibition Catalogue with Summaries in English*), Uppsala: Offset Center AB, 1980.

Valdés, Fernando de, *Cathalogus librorũ, qui prohibẽtur mandato illustrissimi & reuerend. D.D. Ferndinandi de Valdes Hispaleñ*, Valladolid: quorum iussu & licentia Sebastianus Martinez Excudebat, 1559.

Villaseñor Sebastián, Fernando, *El libro iluminado en Castilla durante la segunda mitad del siglo XV*, Segovia: Caja Segovia, 2009.

——, «Los códices iluminados de Diego de Anaya, fundador del Colegio de San Bartolomé en Salamanca», *Goya: Revista de arte*, 339 (2012), págs. 114-129.

——, «El Libro de Horas del infante don Alfonso en el contexto de la iluminación tardogótica de la Península Ibérica», *Titivillus: Revista Internacional sobre Libro Antiguo*, 1 (2015), págs. 89-100.

Wescher, P., «An illuminated manuscript by Juan de Carrión», *The Burlington Magazine*, 320 (1929), pág. 231.

Tanis, James R. «Collecting illuminated manuscripts in Philadelphia», *Leaves of gold: manuscript illumination from Philadelphia collections*, Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2001, págs. 5-13.

Zigrosser, Carl, «The Philip S. Collins Collection of Mediaeval Illuminated Manuscripts», *Philadelphia Museum of Art Bulletin*, 58, 275 (1962), págs. 3-34.

RESUMEN: Los libros de horas fueron los libros de oraciones para laicos más comunes en toda Europa entre los siglos XV y XVI. En la península ibérica su extensión fue menor debido a tres factores: la poca atención que dedicaron a esta tipología los talleres de miniatura hispanos, la abundancia de importaciones, sobre todo desde los talleres flamencos y, por último, la persecución de que fueron objeto por parte de la Inquisición. Sin embargo, es posible señalar un notable conjunto de unos catorce libros de horas castellanos iluminados entre 1450 y 1530 aproximadamente, a los que hay que añadir algunos fragmentos sueltos. El conjunto más temprano está formado por un grupo de libros de horas que pueden relacionarse con el taller de Juan de Carrión, el más importante miniaturista castellano del tercer cuarto del siglo XV. Su estilo, derivado de las experiencias flamencas se prolonga en una serie de manuscritos en grisalla. El estilo de la llamada escuela Gante-Brujas, con sus características orlas en trampantojo, se introduce en la miniatura castellana a finales de siglo XV y llega también a varios libros de horas, entre los que destacan las *Horas Zúñiga*, obra maestra de la miniatura castellana en el cambio de centuria. Ya en el siglo XVI el

foco fundamental está en Toledo, donde se llevan a cabo varios libros importantes destinados a clientes destacados, como la emperatriz Isabel.

PALABRAS CLAVE: Libros de horas, Manuscritos iluminados castellanos, Miniatura gótica, Miniatura renacentista.

ABSTRACT: Books of hours were the most common prayer books for lay people in Europe between fifteenth and sixteenth centuries. In the Iberian Peninsula their extension was smaller due to three factors: the little attention paid to this typology by Hispanic illumination workshops, the abundance of imports, especially from the Flemish workshops and, finally, the persecution they suffered by the Inquisition. However it is possible to study an interesting set of around fourteen Castilian books of hours illuminated between 1450 and 1530 approximately to which it is possible to add some cuttings. The earliest set consists of a group of books of hours that can be related to the workshop of Juan de Carrión, the most important Castilian miniaturist of the third quarter of the 15th century. His style, derived from Flemish experiences, is prolonged in a series of manuscripts in grisaille. The style of the so-called Ghent-Bruges school, with its characteristic borders in trompe l'oeil, is introduced into the Castilian miniature at the end of the 15th century and also arrived to several books of hours, especially the *Zúñiga Hours*, the masterpiece of the Castilian miniature in the change of century. In the sixteenth century the main focus was Toledo, where several important books were produced for outstanding clients, such as the Empress Isabella of Portugal.

KEYWORDS: Books of hours, Castilian illuminated manuscripts, Gothic miniature, Renaissance miniature.

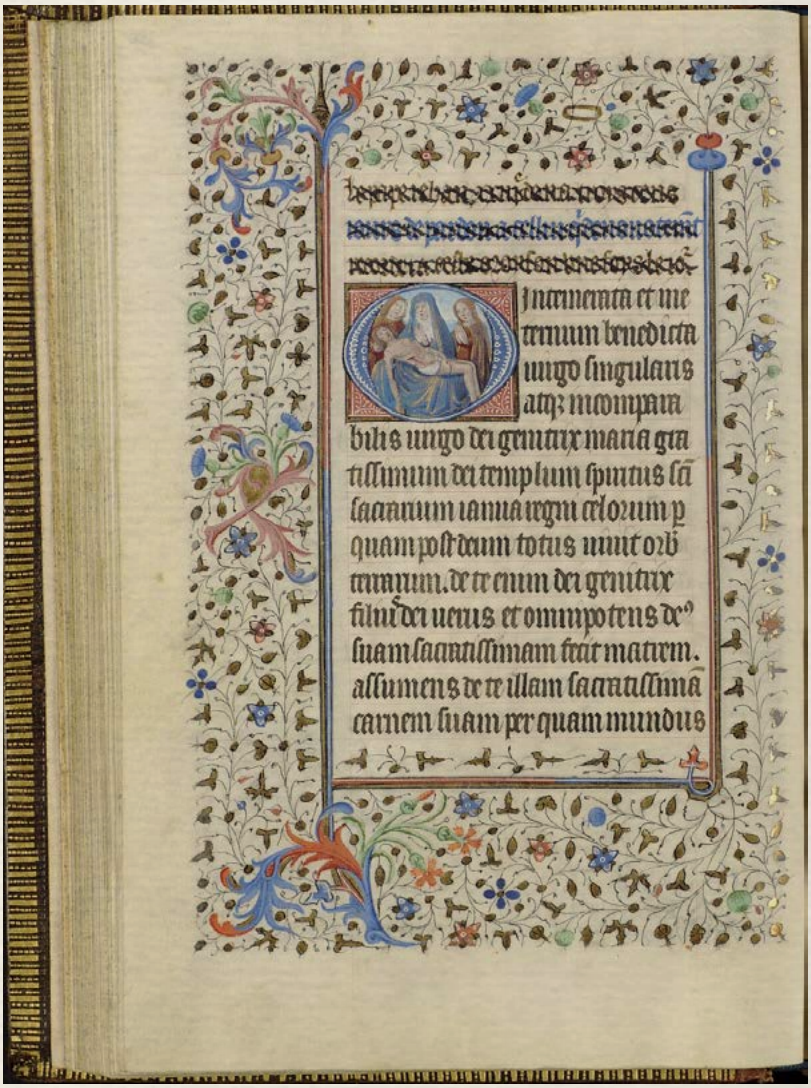


figura 1
«Libro de horas Velasco», Madrid, Biblioteca Nacional de España, Mss/21547, fol. 27v
© Biblioteca Nacional de España

figura 2
«Libro de horas de Londres-Berlín», Londres, British Library, Add. ms. 50004, fols. 27v-28
© The British Library

figura 3
«Libro de horas Pidal», Basilea, Jörn Gunther
© Dr. Jörn Günther Rare Books

figura 4
«Libro de horas bilingüe», Uppsala, Biblioteca de la Universidad
© Uppsala universitetsbibliotek

CITAS Y EVOCACIONES EN LOS DISCURSOS VISUALES: A PROPÓSITO DEL BIZANTINISMO A FINALES DE LA EDAD MEDIA

SONIA CABALLERO ESCAMILLA
(Universidad de Granada)

El calificativo «primitivo» fue empleado asiduamente por la historiografía del siglo XIX para referirse a las creaciones artísticas no occidentales que estaban conformando las grandes colecciones de los imperios coloniales. Así, piezas de origen africano eran tildadas de «primitivas» por ser valoradas en función de su mayor o menor aproximación al concepto de mímesis. Desde esta perspectiva, las obras anteriores al Renacimiento, tales como las creaciones bizantinas, románicas, góticas, también han sido consideradas «primitivas» por no ofrecer espacios creíbles que sirvieran de marco a personajes de apariencia tridimensional. De ahí el uso de expresiones como «primitivos flamencos», «primitivos españoles» o «primitivos italianos» para poner de relieve el carácter arcaico de las representaciones. Este calificativo solo es comprensible en un contexto académico en el que el dominio de la perspectiva y el volumen eran habilidades necesarias para alcanzar un reconocimiento. Por tanto, el concepto «primitivo» no lleva implícita la idea de antigüedad sino más bien un menor dominio y habilidad técnica. Así es como lo utiliza Gombrich en su estudio titulado *La preferencia por lo primitivo* [Gombrich 2003]. Las corrientes retrospectivas que a lo largo

de la historia han pretendido retomar formas del pasado solamente han sido tildadas de «primitivas» en el caso de no presentar la imitación de la naturaleza como fin último; sin embargo, cuando los referentes han sido Grecia y Roma, caso del Neoclasicismo, el concepto de arcaísmo está ausente y es sustituido por el de clasicismo.

La ruptura que se estableció con el tradicional concepto de belleza en la época bajoimperial romana, tendría consecuencias fundamentales en las formas de creación posteriores y sería percibida y valorada de muy diferente manera en función del período histórico, comprobando así que las formas están al servicio de intenciones de índole política, religiosa, moral, etc., más que en función de un simple gusto estético. En este sentido se puede establecer un paralelismo con los diferentes *modos* que, según Cicerón, debían emplearse en un discurso con el fin de adaptarse al tipo de audiencia [Llorens Moreno 2004, 292 y ss.]. Al fin y al cabo, las imágenes y las palabras no dejan de ser instrumentos al servicio de la comunicación que provocan reacciones similares: de persuasión, miedo, júbilo, admiración, rechazo…

La tendencia cíclica a mirar hacia atrás en el uso de un vocabulario artístico no es una cuestión que dependa únicamente de un gusto sino que a menudo, y en el caso que pretendemos analizar, la recuperación de unas determinadas formas de expresión pretende traer consigo unos valores, actitudes y creencias que habían caído en desuso y que eran defendidos por determinados sectores de la sociedad.

El caso que nos ocupa lo demuestra. El bizantinismo que se aprecia en las obras plásticas de la Baja Edad Media europea no debe considerarse como un simple gesto de añoranza estética sino como un medio de propagar visualmente una ortodoxia religiosa identificada con la Iglesia «primitiva». El adjetivo es utilizado aquí con toda la intención, pues determinadas corrientes de la Iglesia católica estaban impulsando esa mirada al pasado, con el fin de recuperar una piedad y unos valores que a su juicio habían quedado diluidos en su presente. En este sentido, cuando hablamos de reforma pensamos inconscientemente en la luterana, pero no debemos olvidar que anteriormente ya se habían alzado voces reformistas en el seno de la Iglesia católica y que fueron en algunos casos silenciadas y acusadas de herejía. En el caso italiano destaca la figura de fray Girolamo de Savonarola y en España algunas corrientes espirituales de carácter místico que apostaban por una religiosidad vivida en primera

persona, como ocurrió con sor María de Santo Domingo, la beata de Piedrahita, apoyada por el cardenal Cisneros. No queremos pasar por alto el calado de las ideas del fraile ferrarense en España [Benavent i Benavent 2004], y concretamente en el círculo de Cisneros. Tampoco está de más recordar que precisamente el cardenal Cisneros supuso una vía de entrada del pensamiento savonaroliano en España, pues fue él quien promovió la traducción de uno de los textos de Savonarola, el comentario al salmo *Miserere mei, Deus*, presente entre los libros que pertenecieron a los Reyes Católicos y, por extensión, en las grandes bibliotecas nobiliarias de la época. Por tanto, la revalorización de la Iglesia primitiva, entendida esta como la auténtica, la más depurada y ejemplar a la vista de sus defensores, está en la base del éxito que el bizantinismo y el lenguaje de los iconos tienen como opción estética en el siglo XV en contraposición al modelo sensual que ofrecía el Renacimiento. Italia y España son dos claros ejemplos.

UNA MIRADA ATRÁS EN LA RELIGIOSIDAD Y EN EL ARTE

La influencia que tuvo el pensamiento savonaroliano en la España bajomedieval y moderna tiene pleno sentido si se atiende a la corriente reformadora que surgió en el seno de las órdenes mendicantes desde el siglo XIV, como consecuencia del abandono de los principios originales instaurados por sus fundadores. En España, la reforma contó con el apoyo de los Reyes Católicos y el cardenal Cisneros y se dio tanto en los conventos masculinos como en los femeninos [Pérez Vidal 2012, 802; García Oro 1971, 164-165]. El método empleado en la recuperación de valores perdidos no fue homogéneo entre todos los religiosos. Algunos eran partidarios de vivir su fe de una manera más rigorista, como es el caso de la beata de Piedrahita, cuya forma de practicar su religiosidad fue firmemente respaldada por Cisneros y los Reyes Católicos superando varios procesos[1]. La simpatía de Jiménez de Cisneros por el movimiento impulsado por la beata se tradujo en la promoción de traducciones de la obra de fray Jerónimo de Ferrara, como la *Devotísima exposición sobre el psalmo Miserere mei Deus,* de 1511, con las armas del cardenal. Cisneros

1. Para conocer más detalles sobre el personaje véase Sanmartín Bastida 2012; 2013, 141-160.

compartía con Savonarola el deseo de recuperar el espíritu de pobreza y austeridad de la Iglesia primitiva, apostando por una espiritualidad libre de vanidad y grandilocuencia, basada en la oración íntima y afectiva. Él mismo fue militante del movimiento reformista, cuando ingresó en la rama franciscana de la Observancia. A partir de este momento cambió su nombre original –Gonzalo– por el de Francisco, el fundador de la Orden, y se trasladó a un convento fundado por fray Pedro de Villacreces –pionero de la reforma franciscana en el siglo XIV– en La Salceda con el fin de vivir una vida eremítica[2]. Dicho convento fue el primero de la Observancia en España. La Observancia apostaba por una vuelta a los principios originales de la Regla, dejando a un lado las glorias mundanas. De ello se deduce que, en sus primeros pasos como franciscano, la meditación, la oración y el rigor estuvieron presentes en sus prácticas religiosas. Las conexiones de las reformas emprendidas en España con las de otras zonas se hacen especialmente evidentes, como es el caso de Italia. Los frailes reformadores italianos pusieron el acento en la pobreza, la vuelta a la sencillez y la pureza, basándose en el ideal de santa Catalina de Siena, que se convirtió en un referente para los seguidores de la reforma en lo que atañe a la vida contemplativa y la imitación de Cristo. Uno de los ejemplos más conocidos es la imitación, que de la santa italiana, practicó sor María de Santo Domingo [Sanmartín Bastida 2013, 141-160], la beata de Piedrahita. Uno de los responsables de que su vida y obras tuvieran una amplia influencia en la espiritualidad del siglo XVI fue Jiménez de Cisneros[3], quien mandó traducir e imprimir su biografía y parte de su obra. Él fue quien encargó a fray Antonio de la Peña la traducción de la *Vida de Santa Catalina,* escrita por su confesor Raimundo de Capua, y la *Obra de las epístolas y oraciones* [Martín Abad 1991, 63-64] de la santa italiana.

Junto a santa Catalina de Siena, fray Jerónimo de Ferrara, más conocido como Savonarola, fue la segunda figura clave en la reforma espiritual de la Iglesia. De hecho, santa Catalina también lo fue para él. Preocupado

2. La bibliografía sobre Cisneros es demasiado amplia como para acotarla en una simple nota. Cito a continuación algunas referencias clásicas e imprescindibles: Pérez 2014; García Oro 2005; Muñoz Fernández 2017, 69-83. Sobre el gusto artístico de Cisneros, véase Martínez-Burgos 2017, 147-163.

3. Si bien, la devoción hacia santa Catalina de Siena había surgido antes de la difusión de sus textos por parte del cardenal Cisneros. Sus obras se rastrean en algunas bibliotecas nobiliarias del siglo XV. Jiménez Moreno 2012, 295-310.

por recuperar la sencillez en la vida cristiana, la oración contemplativa y la austeridad, ejerció una gran influencia en el grupo de sor María de Santo Domingo, que gozaba del favor y la protección del rey, algunos nobles –como el II duque de Alba Fadrique Álvarez de Toledo[4]– y Cisneros [Sastre Varas 2018, 128 y ss.]. Como consecuencia de su rigor extremo y de sus ideas de carácter profético y visionario en la más pura línea savonaroliana, la religiosa fue procesada en cuatro ocasiones. En el cuarto proceso declaró lo siguiente:

> Que hun día comulgando, vio en visión a nuestro Señor, y vio hun fraile que le dixo que era fray Gerónymo de Ferrara, el qual trahía una asusenya y una palma en la mano; y después de su raptu dixo ella, deposante, a su confesor fray Diego de Vitoria la visión del dicho fray Gerónymo, y que según su gloria devería ser canonizado; y el dicho su confesor le dixo, a su parecer, que era condenado por la Iglesia [Sastre Varas 2018, 132].

De esta visión se deduce la atracción que la figura del fraile ejerció en la espiritualidad española de principios del siglo XVI, como también el número de obras del ferrarense impresas en España. A través de sus obras, como la *Simplicidad de la vida cristiana*, critica el Renacimiento italiano como sinónimo de corrupción, lujo, paganismo, sensualidad y defiende la vuelta a la Iglesia primitiva:

> [...] ya referimos que las principales operaciones de los cristianos son la oración y la meditación, o sea, la contemplación de la divinidad; y esto requiere la máxima atención por la altitud de la excelencia divina, o bien por la debilidad de nuestro intelecto. Estas operaciones, por tanto, no pueden ser hechas por un hombre intensamente ocupado en las cosas exteriores. De modo que quien no ama la simplicidad exterior ni ama vivir con sencillez, sino que quiere poseer bellos aposentos, vestidos, libros, y rodearse de muchos objetos, necesita entonces tener una gran cantidad de dinero que, como es bien sabido por todos, no puede obtenerse ni conservarse sin un gran esfuerzo y dedicación. De lo que se

4. En su biblioteca se encontraban algunos títulos que demuestran su interés por las nuevas corrientes reformadoras, como la vida de santa Catalina y «un libro pequeño de Santa Ángela», quizás Ángela de Foligno, visionaria italiana de quien Cisneros también mandó imprimir una versión en latín en 1505, *Liber qui dicitur Angela de Fulginio*, y en 1510 en romance, *Libro de la bienve[n]turada Sancta Ángela [d]e Fulgino.* Véase Bustos Táuler & Sanmartín Bastida 2016, 273-290.

> sigue que los tales no pueden dedicarse a las oraciones y meditaciones de lo divino y, por consiguiente, no pueden vivir al modo cristiano [Forte Monge 2005, 129].

Savonarola consideró que una de las principales ocupaciones del cristiano debía ser la oración interior, la meditación y la contemplación. Formaba parte del discurso proclamado por los fundadores de las órdenes mendicantes, santo Domingo y san Francisco respectivamente, que pretendían recuperar los ideales apostólicos de pobreza y predicación evangélica. Uno de sus principales objetivos fue la conversión y, desde el siglo XIII, ambas órdenes se habían extendido hasta regiones que pertenecían a la esfera de influencia bizantina [Derbes & Neff 2004, 450], como Dalmacia, Bosnia y Serbia, entre otras. Las imágenes jugaron un papel muy importante en esa labor, como se aprecia en las diferentes leyendas que surgieron tanto en Occidente como en Oriente. Asimismo, son numerosas las historias de imágenes que hablan a santos de las órdenes en el transcurso de sus oraciones, como es el caso del propio santo Domingo o san Pedro Mártir, entre otros. Me interesa especialmente una de las variantes sobre la historia de la conversión de santa Catalina de Alejandría, según la cual un ermitaño había regalado a la santa una imagen de la Virgen con el Niño que provocó en ella su conversión a la fe cristiana. Una tradición que tuvo su correspondiente reflejo en la iconografía, como se aprecia en la tabla atribuida al Maestro de la Leyenda de santa Catalina con escenas de la vida de la santa, conservada en los Museos Reales de Bellas Artes en Bruselas[5], o en el *Libro de Horas de Engelberto de Nassau* atribuido al Maestro de María de Borgoña[6]. La obra relacionada con esta conversión se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York[7]. Se trata de un pequeño mosaico fechado en el siglo XIV catalogado como una probable producción realizada en Constantinopla. En el reverso, una inscripción le otorga la importancia de ser la imagen que motivó la conversión de santa Catalina al cristianismo. Mientras que en la pintura se muestra a la santa arrodillada ante una representación de la Virgen con el Niño de cuerpo entero, el mosaico devocional nos muestra el busto. Las dos tienen en común

5. Por su formato y medidas, está catalogada como ala de un retablo y fechada en torno a 1480 (inv. 12102).

6. Bodleian Library, Universidad de Oxford (Ms. Douce 219, fol. 40r).

7. Icono portátil con la Virgen Eleusa (Número de acceso: 2008.352), h. 1300, Museo Metropolitano de Nueva York.

un bizantinismo remarcado que nos permite establecer una conexión entre ortodoxia religiosa, conversión y lenguaje bizantino. Este último se compone de una serie de convencionalismos que le hacen reconocible fácilmente y que debieron de utilizarse de forma cíclica como instrumento de protección y evangelización en controversias religiosas que surgieron en diferentes períodos históricos, como es el caso de las Cruzadas frente a los turcos, la Cruzada organizada por Rodrigo Jiménez de Rada frente a los almohades o la guerra de Granada, ambas en solar hispano. Precisamente, en relación con la primera, Felipe el Bueno, duque de Borgoña, pretendió ser un caballero cruzado. En 1455, en el «Banquete del Faisán» celebrado en Lille, se comprometió a ser partícipe de una cruzada organizada con el fin de liberar la ciudad de Constantinopla de los turcos, pero no llegó a emprenderse debido a la muerte del papa Pío II en 1464 [Hidalgo Ogáyar 2009, 53]. No obstante, Felipe el Bueno no renunció a su deseo de convertirse en un caballero cruzado y, después de la victoria de los turcos en Constantinopla, anhelaba dirigirse a los Santos Lugares para convertirse en un adalid de las Cruzadas, como habían hecho previamente sus antecesores, como Godofredo de Bouillón, que se convirtió en gobernador del reino de Jerusalén. Precisamente, para ensalzar su figura como nuevo cruzado, el duque de Borgoña encargó la redacción de las *Crónicas de las Cruzadas* con importantes iluminaciones realizadas por Dreux Jean, que mostraban escenas bélicas de exaltación del duque de Borgoña [Hidalgo Ogáyar & Sáez 2004]. Ese espíritu de lucha frente a los enemigos de Cristo influyó también en la proliferación de pinturas bizantinizantes en las colecciones de los duques de Borgoña y nobles como Jean de Berry. Aparecen calificadas con las expresiones «a la manera griega» o «muy antiguas». Un caso paradigmático fue el de la *Madonna de Cambrai*, una réplica italiana del siglo XIV de una Virgen Eleusa bizantina que fue adquirida por Jean Allarmet y entregada a la Catedral de Notre-Dame de Grâces de Cambrai. Era considerada como un original de san Lucas. El éxito que alcanzó esta imagen se pone de manifiesto en el número de copias encargadas en el territorio de los antiguos Países Bajos. Uno de sus más distinguidos devotos fue Felipe el Bueno, quien promovió la realización de varias copias del icono después de la caída de Constantinopla para generar un clima de fervor religioso que favoreciera un ambiente de cruzada.

El ánimo de cruzada reinaba también en la Península Ibérica. La guerra entre los reyes cristianos y el islam estuvo respaldada por las

bulas de cruzada concedidas por diferentes papas [Goñi Gaztambide 1958] y recibió un reconocimiento similar a la lucha que se estaba librando en Oriente[8]. No es extraño que el mismo espíritu que llevó a los constantinopolitanos a colgar iconos marianos en las murallas de la ciudad cada vez que recibían un asedio, al papa Gregorio Magno a procesionar un icono bizantino por las calles de Roma ante una amenaza eventual o a la devoción por parte de Felipe el Bueno a una imagen de origen bizantino en un ambiente de cruzada, existiera en la Península Ibérica, en la dilatada guerra que enfrentó a cristianos y musulmanes. Tampoco es desdeñable que el icono de la *Salus Populi Romani* fuera el elegido por Francisco de Borja para la evangelización de los moriscos [Franco Llopis 2008, 152], ni que las advocaciones de Nuestra Señora de Gracia, Virgen del Popolo, Virgen de la Antigua o Nuestra Señora de la Victoria fueran tan frecuentes en la historia de la *Reconquista*[9]. Creemos que la recuperación de modelos del pasado tildados de arcaicos por la historiografía, debe entenderse como una opción instrumental dentro de los diferentes modos de hacer, de igual modo que en la oratoria, el discurso se configura y articula en función del fin y del receptor.

La polisemia de las imágenes cobra sentido cuando nos referimos a los iconos de tradición bizantina: usos devocionales, taumatúrgicos y defensivos se cuentan entre los más comunes pero también constituyeron instrumentos al servicio de la evangelización así como signos de identidad y afirmación religiosa.

La notable presencia de *Tablas de Greçia* entre las posesiones de reyes y nobles en la época de los Reyes Católicos constata el éxito de esta producción.

La apariencia medievalizante en los albores de la Edad Moderna fue apreciada por los contemporáneos que se referían a ellas como «antiguas» o «viejas», un calificativo que les otorgaba autoridad y legitimidad. Su estilo simple y depurado entroncaba con la vuelta a los orígenes que proponían las facciones reformadoras de la Iglesia, tanto por parte de los religiosos como por los laicos en el marco de la devoción privada.

8. La bibliografía sobre el tema de las cruzadas es inabarcable. Sobre el uso del espíritu de cruzada como elemento legitimador en la España medieval, y concretamente en el reinado de Enrique IV, véase Echevarría Arsuaga 2004, 143-156.

9. Sobre el papel de la Virgen en este contexto, véase Pereda 2007.

DEL CAMPO DE BATALLA A LA INTIMIDAD DEL ORATORIO: EVOCACIONES DE LO BIZANTINO EN EL SIGLO XV

El número de *Tablas de Greçia* registrado en los inventarios reales nos permite conocer el gusto de la clientela hispana por este tipo de obras, que solían ser representaciones italianas de originales bizantinos.

En el legado pictórico de la reina Isabel la Católica a la Capilla Real de Granada, Sánchez Cantón contabilizaba hasta ocho ejemplares, algunos de los cuales se pueden contemplar hoy en la capilla regia. Por ejemplo, en las listas de pinturas que procedían del cargo de Mendieta, puestas a la venta en la almoneda de Toro en 1505 después de la muerte de la reina, se incluye un apartado titulado: *Lienços, tablas de deuoción [de] Mendieta*. Un total de treinta y nueve integraban el conjunto, entre las que cabe destacar: «Otro lienço que tiene a Nuestra Señora con su Hijo en los braços que es de Greçia en un ducado» [Zalama Rodríguez 2008, 55].

Por otro lado, en la entrega que se hizo a Juan Velázquez el 11 de junio de 1505, en un arca del cargo de Sancho de Paredes, se anotaba lo siguiente: «Otro retablito fecho en tres pieças que tiene en la de en medio a Nuestra Señora, de Greçia, e a las puertas a san Miguel e a san Juan evangelista, apreçióse en cuatro reales» [Zalama Rodríguez 2008, 56].

Juana I de Castilla tuvo en su haber alguna de estas piezas. Es interesante señalar que en el inventario de Carlos V en Simancas aparecen como «viejas»: «otro rretablo griego de Nuestra Señora con su Hijo en los braços» y «una tabla de Nuestra Señora con dos ángeles que le ponyan la corona», con Dios Padre en lo alto. Juan Luis González García señalaba que posiblemente el calificativo fuera empleado como sinónimo de anticuado y medievalizante más que como una alusión a sus condiciones de conservación [González García 2010, 164 y 173]. Lo mismo cabe decir de las imágenes marianas que han sobrevivido con la advocación de Virgen de la Antigua [Pereda Espeso 2007, 145-249]. Quizás, la pintura conservada en la Catedral de Sevilla sea la más conocida de una serie muy numerosa. La intervención milagrosa de estas imágenes en los enfrentamientos entre cristianos y musulmanes está presente en la misma toma de la ciudad de Sevilla por parte de Fernando III, quien recibió el apoyo de la Virgen de la Antigua para conseguir la victoria; también en la elocuente expresión

«imagen contra moros» con la que era conocida la obra [Pereda Espeso 2007, 177]. Los fondos de oro, la rigidez o el hermetismo en las expresiones son elementos identificativos del lenguaje bizantino, y a ellos se recurría en el campo de batalla, en la política de conversiones pero también en el marco de la devoción privada. Las corrientes reformadoras de la Iglesia apostaban por la vuelta a la espiritualidad y simplicidad del pasado, haciendo especial hincapié en el peso de la oración como vía para llegar a Dios. Franciscanos y dominicos fueron representantes de la reforma eclesiástica y responsables además de la difusión de los modelos bizantinos desde Oriente a Occidente [Derbes & Neff 2004]. Miembros de estas órdenes fueron los confesores de reyes y nobles, guías espirituales que les marcaban lecturas, modos de conducta y un gusto estético acorde con las prácticas religiosas basadas en la oración de raíz medieval. Los títulos de las bibliotecas conocidas nos hablan al respecto: meditaciones, contemplaciones, textos de visionarios, destacando los escritos de santa Catalina y la *Exposición sobre el salmo Miserere mei*, de Savonarola [Caballero Escamilla 2019, 55-70], presente entre los fondos de los Reyes Católicos y Cisneros, por citar solo dos ejemplos. Creo que debemos establecer una relación entre la influencia de Savonarola en España, la reforma religiosa y el éxito de los modelos artísticos «conservadores» a finales de la Edad Media y en los albores de la Edad Moderna en España. De ahí la presencia de iconos «de Grecia» en las colecciones de reyes y nobles, símbolos a su vez de ortodoxia y convicción religiosa.

La popularidad que alcanzaron en la España del siglo XV la *Salus Populi Romani* de Santa María la Mayor o la *Madonna del Popolo* en la iglesia de Santa María del Popolo, ambas en Roma, está atestiguada por el número de copias que se enviaron a España como consecuencia de una compra o un regalo. La tradición atribuía su autoría al evangelista san Lucas y por tanto fueron consideradas como reliquias. Este reconocimiento se aprecia en el hecho de que fueron insertadas en las calles centrales de retablos realizados entre los siglos XVI y XVIII, una práctica documentada en Italia [Paolichi 2015-2016, 55-79] y España en las mismas fechas. Se cumple así con uno de los dictados del Concilio de Trento de potenciar el uso de imágenes y reliquias. Los iconos de tradición bizantina reunían esta doble condición: eran representaciones de la Virgen con el Niño pero también objetos sagrados al ser copias de un original atribuido a san Lucas.

Antoniazzo Romano y otros artistas como Melozzo da Forlì se especializaron en las copias de iconos bizantinos. En el conjunto de pinturas conservadas entre las que pertenecieron a la reina Isabel se pueden contar varias, entre las que destacamos los ejemplares de la Catedral y la Capilla Real de Granada[10], entre otros.

El origen del mito de una autoría santa surgió a raíz de la crisis iconoclasta en el Oriente bizantino. El uso de imágenes en el culto quedaba así legitimado al presentarse san Lucas como el primer retratista de la Virgen. Este origen milagroso les otorgaba una serie de propiedades mágicas para repeler todo tipo de amenazas: epidemias, invasiones, catástrofes naturales, etc.

Durante el reinado de los Reyes Católicos las imágenes también fueron motivo de controversia religiosa entre judíos, cristianos y musulmanes [Pereda Espeso 2007]. Y, al igual que en Oriente, sus funciones fueron amplias y variadas, con un papel activo en el campo de batalla a manera de *palladium*, un símbolo de rectitud religiosa, una herramienta para la conversión y un complemento para la oración y meditación que se proponía desde las corrientes reformadoras de la Iglesia. Los títulos de las bibliotecas reales y nobiliarias se corresponden con la estética medievalizante que ofrecían estos iconos y la «vuelta a los orígenes» que se propagaba desde la esfera eclesiástica. La práctica de una oración mental y la contemplación, así como la *imitatio Christi* fueron defendidas en los círculos mendicantes y así lo transmitieron a través de su labor como confesores de las principales familias. Cisneros fue el responsable de la traducción y difusión de la vida y algunas obras de santa Catalina de Siena. Ya hemos comentado la devoción profesada a la santa italiana por la beata de Piedrahita y su círculo pero fue conocida antes en ambientes de espiritualidad reformada, como es el caso de la duquesa de Plasencia, Leonor de Pimentel, que en la década de los setenta y ochenta, por inspiración de frailes dominicos, organizó un cenáculo religioso y poseyó «un libro de sermones de santa Catalina» entre otros libros dedicados a la meditación y la oración [Jiménez Moreno 2012, 303][11].

10. Hemos analizado este conjunto recientemente, véase Caballero Escamilla 2019, 55-70.

11. Así aparece en un asiento de la entrega de bienes que pertenecieron a la duquesa Leonor de Pimentel y que dejó a su hija María de Zúñiga: «Que dio el dicho mayordomo

La relación entre la reforma espiritual fomentada por los mendicantes y el *revival* bizantino, que se observa en el arte de la Península Ibérica a finales del siglo XV y comienzos del siguiente, están íntimamente unidos.

LA ICONOGRAFÍA DE LA VIRGEN DEL POPOLO EN EL SIGLO XV HISPANO

La *Madonna del Popolo*, de la basílica homónima en Roma, fue uno de los iconos más venerados en la Edad Media[12], alcanzando además un aura sagrada debido al poder taumatúrgico que se le atribuía frente a cualquier amenaza, ya fuese en forma de epidemia o de invasión de un enemigo; en este sentido, también era invocada para mantener alejados a los turcos. El cardenal de origen valenciano Rodrigo de Borja, después papa con el nombre de Alejandro VI, fue un fiel devoto de la imagen y ejerció un mecenazgo artístico en la citada basílica. A través de él llegarían piezas a España, alguna de las cuales se conserva, como es el caso de la *Madonna* expuesta en el Hospital de San Marcos de Gandía procedente del convento de Santa Clara en la misma localidad, donde ingresó cuando su propietaria María Enríquez de Luna, nuera del pontífice, entró en la clausura [Company 1984, 29-30]. La Virgen del Popolo actuaba como escudo protector frente a los turcos en el imaginario romano, una creencia asociada a la tradición bizantina que consideraba los iconos como un «seguro de vida» frente al infiel [Belting 2009, 83]. En este caso, el perfil sagrado de su supuesto artífice –el evangelista san Lucas– aumentaba sus poderes milagrosos. Las victorias de los Reyes Católicos frente al islam fueron celebradas en Roma durante todos los años que duró la campaña. Se oficiaban dos misas, una en la iglesia de Santa María del Popolo y la otra en la iglesia de la nación española en Roma, Santiago de los Españoles, delante del papa y el colegio cardenalicio. La celebración por las victorias granadinas incluía

[Martín Ruiz de Medina] a la duquesa, mi señora [María de Zúñiga, una de la hijas de Leonor Pimentel], un libro de sermones de santa Catalina [...]», (Jiménez 2012, 303, nota 18).

12. En la última restauración se ha descubierto la firma que ha permitido atribuir la obra con seguridad a Filippo Rusuti, véase Tomei 2018, 15-33.

también una procesión en la que se mostraban símbolos de la monarquía e imágenes de Santiago [Fernández de Córdoba Miralles 2005, 288-289].

Como no podía ser de otro modo, la devoción hacia esta imagen también se manifestó en la España de la segunda mitad del siglo XV y del XVI, tanto en el ámbito de la Corte como entre las élites sociales, laicas y religiosas.

Un ejemplo que lo demuestra es la apenas conocida copia de la *Madonna del Popolo* recientemente expuesta al público en el museo de la Capilla Real, que debió de pertenecer a la reina Isabel y que consideramos obra del taller romano de Antoniazzo Romano, al igual que la *Virgen de los Perdones*[13], insertada en un retablo dieciochesco presidido por Santiago Matamoros en una de las capillas de la catedral granadina. Esta última fue un regalo del papa Inocencio VIII a la reina con motivo de la toma de Granada [Caballero Escamilla 2014] y su exposición enfatiza su condición de imagen y reliquia.

Pero además, dos largas inscripciones a ambos lados del retablo, nos proporcionan los mismos y otros datos añadidos: los Reyes se la dieron al arzobispo Hernando de Talavera; se ganaban cien días de perdón cada vez que se rezara un determinado número de avemarías delante de la imagen; es copia de la de Roma; fue la primera que se colocó en el altar mayor de la catedral cuando estaba en la Alhambra y desde allí se llevó a la iglesia del monasterio de San Francisco «que fue la matriz adonde se celebraron las primeras missas delante de la imagen». La fecha que se señala es 1492[14]. La información aquí referida es tan rica que podemos reconstruir el marco histórico y religioso en el que se acogieron este tipo de imágenes. Desde luego ignoramos si todos los datos son verídicos pero sí nos permiten conocer la tradición asignada a la imagen, vinculada a la toma de la ciudad de Granada y la victoria sobre los musulmanes, así como

13. Esta advocación debe relacionarse con las indulgencias que se concedían por orar delante de estas imágenes, un hecho que pone de manifiesto su valor espiritual. Su vinculación con los modelos bizantinos, aunque no exclusivamente, se aprecia también en un relicario conservado en el monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar, patronato de los Fernández de Velasco, condestables de Castilla, con una miniatura en cobre de Nuestra Señora del Popolo. Bajo esta imagen se lee lo siguiente: «Esta "Ymagen es de Perdones", de las que truxo el Condestable de Roma». La miniatura se ha atribuido al pintor alemán Segismundo Laire y fue una de las seis que bendijo el papa Sixto V en 1586. Véanse Barrón García 2004, 250-251; 2009; Vélez Chaurri & Echeverría Goñi 2011, 38.

14. Las inscripciones completas en Russo 2015, 32.

su procedencia del entorno de la corte papal. Algunos datos sí pueden ser constatados, como el hecho de que Inocencio VIII asignara a la soberana la Rosa de Oro y las diferentes sedes que ocupó la catedral. El papa era continuador de una costumbre que ya habían adoptado otros pontífices, como es el caso de san Gregorio, quien a finales del siglo VI utilizó también un icono, el de la *Salus Populi Romani,* como un instrumento que aseguraba la victoria sobre el enemigo [McAlister Blazer 1995, 32-33]. No es de extrañar pues, que junto a la Rosa de Oro, como símbolo de defensa de la fe, se enviara el icono que amparaba y aseguraba el triunfo. Al igual que en la Ciudad Eterna, también en Granada presidió las misas de celebración por el evento según una tradición que recogen los historiadores locales. El descubrimiento de la copia custodiada por la Capilla Real confirma que la reina tuvo varios en su haber, probablemente enviados desde la corte papal o cardenalicia o bien traídos por clérigos de su entorno a su regreso de la ciudad de Roma. El carácter bizantinizante de estas imágenes favoreció el uso del calificativo de «antiguas» para referirse tanto a las pictóricas como escultóricas[15]. Este mismo término se aplicaba a la pintura de la Virgen sevillana que según la tradición había asistido al rey Fernando III en la toma de la ciudad de Sevilla frente a los musulmanes, cuyo estilo orientalizante está fuera de toda duda.

Otras copias de la *Madonna del Popolo* desembarcaron en España procedentes de Roma. Conocemos más ejemplares expuestos a modo de reliquias en las calles centrales de trípticos y retablos que nada tienen que ver con la obra desde el punto de vista estilístico y que demuestran el valor y significado de lo *arcaico* en este momento histórico. Citaremos dos: uno de ellos formó parte de un tríptico encargado por don Esteban de la Hoz para su capilla funeraria en el monasterio de Santa María de la Hoz en Sebúlcor (Segovia), hoy conservado parcialmente en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y fechado en el último cuarto del siglo XV [Franco Mata 2002, 43-46; 2011-13, 69-72]. Conocemos la identidad del promotor gracias a la presencia de tres escudos en la parte inferior de las pinturas custodiadas por el museo madrileño. El personaje en cuestión ocupó varios cargos notables en la carrera eclesiástica y fue elegido pronotario apostólico bajo el pontificado de Alejandro VI. Residió en Roma varios

15. Sobre la fusión de ambas advocaciones «del Popolo» y «Antigua» véase Caballero Escamilla 2014; 2015.

años, donde le sobrevino la muerte en 1496. Su vinculación al entorno del papa que había demostrado una especial devoción por la *Madonna del Popolo* y su estancia en la ciudad del Tíber, le permitieron encargar una copia de la pintura romana, tal y como indican dos inscripciones visibles en las alas exteriores del tríptico: «Esta ymagen de Nra. Señora enbió de Roma el señor protonotario Don Esteban de la Hoz que sancta gloria aya». La obra completa se componía de las siguientes pinturas: cuando el tríptico estaba abierto se mostraba la asunción de María Magdalena en el lado izquierdo, una tabla dedicada a san Juan Bautista en el derecho y en el centro una copia del icono venerado en Santa María del Popolo. Dos tablas correspondientes al arcángel san Gabriel y la Virgen respectivamente, constituían la parte exterior de las alas del tríptico cuando se cerraba. En la parte inferior de estas últimas figuran tanto el escudo del promotor como las referidas inscripciones. En la actualidad solo se exponen tres de las tablas, las dos que conforman la escena de la Anunciación en los laterales y la correspondiente a la Magdalena en el centro. La tabla con san Juan Bautista y la Virgen del Popolo están en paradero desconocido[16].

La segunda pieza que queremos destacar es el retablo de la Virgen del Popolo conservado en la Catedral Vieja de Salamanca. Presenta la forma de un lucillo, porque en su día ocupó el fondo del arcosolio del canónigo Pedro Imperial en la Capilla de Santa Catalina[17], en la panda sur del claustro del templo salmantino. La predela, las calles laterales, el ático y la arquitectura del retablo presentan un estilo propio del primer tercio del siglo XVI muy diferente a la pintura que lo preside desde la calle central, una copia del icono romano que pudo comprar Pedro Imperial en Roma y que, por su carácter bizantino, contrasta con los aires renacentistas del retablo en el que se inserta. Teniendo en cuenta que en los libros de actas capitulares de la catedral consta que este canónigo estuvo en activo durante el primer tercio del siglo XVI es bastante factible que él mismo ordenara exponer el icono romano en una posición preeminente como si de una reliquia se tratase, adelantándose así a las prácticas contrarreformistas.

16. No obstante, en la sala correspondiente del Museo Arqueológico Nacional se puede ver una reconstrucción del aspecto original que mostraba el tríptico abierto. También en Franco Mata 2011-2013, 70.

17. Agradecemos esta información al profesor Mariano Casas Hernández (Universidad de Salamanca).

La devoción hacia esta imagen por parte de otras dignidades de la Iglesia de Salamanca se hace también patente en la pintura situada en el fondo del arcosolio del fundador de la Capilla Dorada en la Catedral Nueva de Salamanca, Francisco Sánchez de Palenzuela. Pese a ser un espacio fechado en el primer tercio del siglo XVI, la arquitectura y la imaginería desplegada en sus muros denuncian un marcado estilo tardogótico. Una elección consciente que inclina la balanza hacia lo *moderno* y no hacia lo *antico* y que enlaza con una corriente conservadora común tanto a la Observancia religiosa como a determinadas manifestaciones artísticas que han sido tildadas de «arcaicas» o «primitivas» por mostrar una estética medievalizante en los albores de la época moderna. El fundador de la capilla había residido en Roma desde 1504, decantándose por el modelo gótico y no por el clásico [Castro Santamaría & Brasas Egido 1993, 118; Castro Santamaría 1994, 281-294][18]. En esa estancia pudo adquirir la pintura de la Virgen del Popolo, que no solo delataría la devoción de Sánchez Palenzuela por la Virgen sino también su probable connivencia con la reforma eclesiástica que, como estamos viendo, en términos artísticos, resultaba conservadora[19].

En conclusión, estamos en condiciones de admitir que el «arcaísmo» que se observa en algunas manifestaciones artísticas de la tardía Edad Media, obedece a motivos que van más allá de un gusto estético, tampoco ausente. Las copias precisas o réplicas, como las diferentes vírgenes del Popolo citadas, portaban las mismas facultades que la original, pero otras veces no era necesaria una reproducción exacta del prototipo, bastaba con evocarlo recurriendo a elementos habituales en el modelo: los fondos dorados son una de las notas definitorias de lo bizantino, aunque no son indispensables. Precisamente, los «primitivos» flamencos recuperan iconografías de origen oriental representadas en entornos diferentes, como el varón de dolores en el marco de la Misa de San Gregorio o diferentes tipos marianos que remiten a las vírgenes hodigitrias o eleusas del modelo bizantino. Véanse asimismo las numerosas copias de la *Salus Populi Romani*

18. Martínez Frías, Pérez Hernández & Lahoz 2007, concretamente las fichas de Lahoz (32-37) y Pérez Hernández (38).

19. Sobre las consecuencias de la reforma en la arquitectura, tanto en la creación de espacios como en la persistencia de modelos austeros, véanse Pérez Vidal 2012; Gómez-Chacon 2017.

realizadas en la segunda mitad del siglo XVI y primera del XVII con fondos neutros y oscuros que les otorgaban un aire más manierista, en lugar del dorado bizantino. Se podían copiar imágenes en su totalidad o reproducir aspectos parciales: el uso del pan de oro, la rigidez, la falta de expresión en los rostros…; son características inherentes al arte del cristianismo primitivo y su recuperación estaba motivada por el significado simbólico que llevaban implícitas. Richard Krautheimer planteó esta misma cuestión en el campo de la arquitectura medieval, señalando que el sistema de copia en la época medieval no siempre consistía en imitar total y exactamente un prototipo sino que se elegían de forma selectiva unas partes y se combinaban en la copia de un modo distinto al original. A propósito de las copias medievales de la Anástasis, comentaba lo siguiente: «el modelo contiene, por así decirlo, un repertorio de elementos excepcionales, de los cuales se deben elegir unos pocos, mientras que otros pueden o no ser seleccionados». A veces no existían paralelismos formales, tan solo bastaba con una advocación para hacer presente el prototipo. Así, en lo que atañe a la cuestión que nos ocupa, el uso reiterado del calificativo «antigua», «vieja», de «Grecia» para aludir a ciertas imágenes en los siglos XV y XVI, tenía también connotaciones de tipo espiritual; en ocasiones la similitud con el original era incuestionable, en otras, más difícil de percibir por un espectador actual. No nos cabe duda de que la tendencia medievalizante –que la historiografía actual tacha de arcaica, conservadora, trasnochada– que se observa en España y otros lugares de Europa cuando ya había entrado en escena el Renacimiento, no responde a motivos meramente formales o materiales, sino que debe ser entendida en un contexto general de recuperación de valores del pasado[20].

20. Resulta reveladora la huella medieval que se observa en el contexto religioso y cultural del siglo XVI, tanto en la devoción contemplativa como en los textos, y así lo manifiestan varios estudios que presentan a Santa Teresa de Jesús como una continuadora de las prácticas de las visionarias medievales, véanse Sanmartín Bastida 2013b, 275-289; Lahoz 2015, 61-93.

BIBLIOGRAFÍA

Barrón García, Aurelio, «Patrimonio artístico y monumental: el legado de Juan Fernández de Velasco y familiares» en Nicolás López Martínez & Emilio González Teherán, coords., *El monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar. Fundación y patronazgo de la Casa de los Velasco*, Burgos: Asociación de amigos de Santa Clara, 2004.

——, «La colección artística del Oratorio de María Girón, duquesa de Frías, en 1608», en Congreso Internacional Imagen Apariencia. Noviembre 19, 2008 - noviembre 21, 2008, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2009.

Belting, Hans, *Imagen y culto*, Madrid: Akal, 2009.

Benavent i Benavent, Júlia, *Savonarola y España,* Alcira: Centro Francisco Tomás y Valiente, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004.

Bustos Táuler, Álvaro & Rebeca Sanmartín Bastida, «Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba y su inventario de libros (1531): una biblioteca patrimonial», *Revista General de Información y Documentación*, 26.1 (2016), págs. 273-290.

Caballero Escamilla, Sonia, «De la Edad Media a la Edad Moderna: los Reyes Católicos, el arte y Granada», en José Policarpo Cruz Cabrera, coord., *Arte y cultura en la Granada renacentista y barroca: la construcción de una imagen clasicista*, Granada: Universidad de Granada, 2014, págs. 225-260.

——, «Las imágenes como *palladium* en el contexto de la Reconquista: el caso de Granada», en Lucía Lahoz & Manuel Pérez Hernández, coords., *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José Mª Martínez Frías*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, págs. 79-90.

——, «Las pinturas italianas de la reina Isabel en Granada y el significado de lo arcaico», en David García Cueto, ed., *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, págs. 55-70.

Castro Santamaría, Ana, «Un recinto funerario en los comienzos de la modernidad: la Capilla Dorada de la Catedral de Salamanca», en Jesús Pradells Nadal & José Ramón Hinojosa Montalvo, coord., *1490, en el umbral de la modernidad: el Mediterráneo europeo y las ciudades en el tránsito de los siglos XV-XVI*, 1994, vol. II, págs. 281-294.

Castro Santamaría, Ana & José Carlos Brasas Egido, «La Capilla Dorada (1513-1525). Catedral Nueva. Salamanca», en *Las Edades del Hombre. El Contrapunto y su Morada*, Valladolid: 1993, págs. 117-122.

Company, Ximo, «Una probable "Virgen con el Niño" de Antoniazzo Romano en Gandía», *Archivo Español de Arte*, 65 (1984), págs. 29-30.

Derbes, Anne & Amy Neff, «Italy, the Mendicants Orders and the Bizantine Sphere», en Helen C. Evans, ed., *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 2004, págs. 449-462.

Echevarría Arsuaga, Ana, «Enrique IV de Castilla, un rey cruzado», *Espacio, Tiempo y Forma*, serie III, H. Medieval, 17 (2004), págs. 143-156.

Fernández de Córdoba Miralles, Álvaro, «Imagen de los Reyes Católicos en la Roma Pontificia», *En la España Medieval*, 28 (2005), págs. 259-354.

Franco Llopis, Borja, «Evangelización, arte y conflictividad social: la conversión morisca en la vertiente mediterránea», *Pastoral misionera*, 1 (2008), págs. 377-392.

Franco Mata, Ángela, «Tres tablas góticas procedentes de un retablo realizado por el Maestro de Santa María de la Hoz», en *La herencia del pasado* (I). *Últimas adquisiciones del Museo Arqueológico Nacional (2000-2001)*, Madrid: Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2002, págs. 43-46.

——, «Sistemas de acopio de arte medieval en grandes museos», *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 29-31 (2011-2013), págs. 65-107.

Forte Monge, Juan Manuel, ed., Girolamo Savonarola, *La simplicidad de la vida cristiana*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2005.

García Oro, José, *Cisneros y la reforma del clero español en tiempos de los Reyes Católicos*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Instituto «Jerónimo Zurita», 1971.

——, *Cisneros. Un cardenal reformista en el trono de España (1436-1517)*, Madrid: La Esfera de los Libros, 2005.

Gombrich, Ernst H. *La preferencia por lo primitivo. Episodios de la historia del gusto y el arte de Occidente*, Barcelona: Debate, 2003.

Gómez-Chacón, Diana Lucía, «Arte y reforma dominicana en el siglo xv: nuevas perspectivas de estudio», *Erasmo: revista de historia bajomedieval y moderna*, 4 (2017), págs. 87-106.

González García, Juan Luis, «Saturno y la reina "impía". El oscuro retiro de Juana I en Tordesillas», en Miguel Ángel Zalama Rodríguez, dir., *Juana I en Tordesillas: su mundo, su entorno*, Valladolid: Ayuntamiento de Tordesillas, 2010, págs. 164-184.

Goñi Gaztambide, José, *Historia de la Bula de Cruzada en España*, Vitoria: Editorial Seminario, 1958.

Hidalgo Ogáyar, Juana, «La imagen de la guerra en los manuscritos iluminados del siglo xv», en Miguel Cabañas Bravo & Amelia López-Yarto & Wifredo Rincón García, coords., *Arte en tiempos de guerra*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de Historia, 2009, págs. 51-62.

Hidalgo Ogáyar y Sáez, Carlos, *Las Crónicas de las Cruzadas. Libro de estudios que acompaña al facsímil del manuscrito 2533 conservado en la Biblioteca Nacional de Viena*, Madrid: Club Bibliófilo Versol, 2004.

Jiménez Moreno, Arturo, «El *Diálogo* de Santa Catalina de Siena en una biblioteca nobiliaria castellana del siglo XV», en Pedro Cátedra, dir., *Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV. Contextos literarios, cortesanos y administrativos*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, págs. 295-310.

Lahoz, Lucía, «Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales», en Mariano Casas Hernández, ed., *Teresa*, Salamanca: Cabildo Catedral de Salamanca, 2015, págs. 61-93.

Llorens Moreno, Núria, «Qu'est-ce que "le primitif"? Gombrich y «La preferencia por lo primitivo», *Locus Amoenus*, 7 (2004), págs. 291-300.

Martín Abad, Julián, *La imprenta en Alcalá de Henares: 1502-1600*, Madrid, 1991. vol. I.

Martínez-Burgos García, Palma, «El mecenazgo artístico de Cisneros. Gusto y manera *ad modum Yspaniae*», en *Cisneros. Arquetipo de virtudes, espejo de prelados,* catálogo de la exposición, Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017, págs. 147-163.

Martínez Frías, José María & Manuel Pérez Hernández & Lucía Lahoz, *El Renacimiento en Salamanca. Tradición y renovación*, Salamanca: La Gaceta Regional de Salamanca, 2007.

McAlister Blazer, Amber, «From Icon to Relic: The Baroque Transformation of the Salus Populi Romani», *Athanor*, 13 (1995), págs. 31-42.

Muñoz Fernández, Ángela, «Cisneros y las Reformas religiosas de su Tiempo», en *Cisneros. Arquetipo de virtudes, espejo de prelados*, catálogo de la exposición, Toledo: Cabildo Primado Catedral de Toledo, 2017, págs. 69-83.

Paolicchi, Anita, «La devozione alle icone medievali riscritta dal Concilio di Trento», *Mise en Abyme. International Journal of Comparative Literature and Arts*, II/2-III/1 (2015-2016), págs. 55-79.

Pereda Espeso, Felipe, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400*, Madrid: Marcial Pons, 2007.

Pérez, Joseph, *Cisneros, el Cardenal de España*, Madrid: Taurus, 2014.

Pérez Vidal, Mercedes, «Observancia y rigorismo. Consecuencias de la reforma de la orden de predicadores y de algunos movimientos rigoristas en la liturgia y arquitectura de los monasterios de dominicas de la "Provincia de España"», en Natalia Fernández Rodríguez & María Fernández Ferreiro, coords., *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, Salamanca: Universidad de Salamanca, Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012, págs. 801-812.

Russo, Giovanni, «Un contributo per la'attività di Antoniazzo Romano copista sacro. Alcuni casi ignoti o poco conosciuti di copie della Madonna del Popolo», *Bollettino d'Arte*, serie VII, 27 (2015), págs. 19-46.

Sanmartín Bastida, Rebeca, *La representación de las místicas: Sor María de Santo Domingo en su contexto europeo*, Santander: Real Sociedad Menéndez Pelayo, 2012.

——, «La construcción de la santidad en María de Santo Domingo: la imitación de Catalina de Siena», *Ciencia Tomista*, 140, 450 (2013a), págs. 141-160.

——, «Santa Teresa y la herencia de las visionarias del Medievo: de las monjas de Helfta a María de Santo Domingo», *Analecta Malacitana*, 36, 1-2 (2013b), págs. 275-289.

Sastre Varas, Lázaro, «Encanto de lo toscano. Traducciones de dominicos españoles de la espiritualidad de dominicos toscanos», en Antonio Bueno García, ed. lit., *La traducción en la orden de predicadores*, Granada: Comares, 2018, vol. I, págs. 171-193.

Tomei, Alessandro, «Da san Luca a Filippo Rusuti: l'icona della *Madonna con il bambino* in Santa Maria del Popolo» en Simonetta Antellini & Alessandro Tomei, eds., *Filippo Rusuti e la Madonna di San Luca in Santa Maria del Popolo a Roma. Il restauro e la nuova attribuzione di un capolavoro medievale*, Milán: Silvana Editoriale, 2018, págs 15-33.

Vélez Chaurri, José Javier & Pedro Luis Echeverría Goñi, «Un importante legado de dos clérigos en Estavillo (Álava). Los orantes y un cuadro romano de la Virgen del Pópolo», *Ars Bilduma*, 1 (2011), 27-38.

Weinstein, Donald & Júlia Benavent & Inés Rodríguez, eds., *La figura de Jerónimo Savonarola y su influencia en España y Europa*, Florencia: SISMEL edizioni del Galluzzo, 2004.

Zalama Rodríguez, Miguel Ángel, «La infructuosa venta en almoneda de las pinturas de Isabel la Católica», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, 74 (2008), págs. 45-66.

RESUMEN: Los términos «primitivo», «conservador» o «arcaico» son recurrentes en la historiografía artística para definir aquellas obras que suponen una vuelta atrás en lo que al estilo se refiere, contrastando con la tendencia general de su época. En la segunda mitad del siglo XV y primeros decenios del XVI, cuando comenzaban a introducirse las primeras formas del Renacimiento italiano en España, asistimos a la par a una recuperación del modelo bizantino, visible en las numerosas pinturas que copian o evocan antiguos iconos. De la misma manera que en un texto se puede homenajear a través de una cita, en pintura, el uso de oro en los fondos, de iconografías del Oriente cristiano por parte de pintores españoles, o la llegada de réplicas de originales bizantinos procedentes de Italia,

no responde simplemente a un gusto estético sino a la necesidad de apropiarse y beneficiarse de las propiedades de un determinado modelo. La llamada a la «vuelta a los orígenes» por parte de las corrientes de reforma espiritual de la Iglesia coincide plenamente con este fenómeno, pero también la práctica de una espiritualidad basada en la meditación y la oración y la controversia religiosa entre cristianos, musulmanes y judíos. Precisamente, uno de los puntos de confrontación giraba en torno a la imagen, fundamental para los cristianos, rechazada en el ámbito religioso por las demás confesiones. Centrándonos en el caso de la *Madonna del Popolo*, analizamos los motivos de su popularidad en el reinado de los Reyes Católicos, los escenarios en los que estuvo presente y las conexiones que pudo tener con la reforma religiosa.

PALABRAS CLAVE: Primitivo, Bizantinismo, Savonarola, Cisneros, *Madonna del Popolo.*

ABSTRACT: The terms «primitive», «conservative» or «archaic» are recurrent in artistic historiography, in order to define the works that entail a step backwards in terms of style, contrasting with the general tendency of their period. During the second half of the 15th century and the first decades of the 16th century, when the first echoes of the Italian Renaissance arrived to Spain, at the same time the Byzantine model was recovered, which is visible in many paintings that copy or recall ancient icons. In the same way as we can pay tribute by citing a text, in painting, the use by Spanish painters of gold in backgrounds, or the Christian East iconographic models, or the arrival of copies of Byzantine paintings coming from Italy, it doesn't simply respond to aestethic reasons, but to the need of appropriating and benefiting from the properties of a specific model. The call for «going back to the origins» on the part of spiritual reformist currents inside the Catholic Church coincided completely with this phenomenon, but it also coincided with spiritual practices based on meditation, prayer and the religious controversy between Christians, Muslims and Jews. Precisely, one important point of contention was the use of images, which was fundamental for Christians, but rejected by the other religions. Focusing on *Madonna del Popolo* images, we will analyse the reasons for their popularity during the Catholic Kings' reign, the sceneries where they were present, and the connections they could have had with the religious reformation.

KEYWORDS: Primitive, Byzantinism, Savonarola, Cisneros, *Madonna del Popolo.*

EL HUSO Y LA PLUMA: EL PAPEL DE LOS GRABADOS EN LA CREACIÓN DE LA ICONOGRAFÍA DE SANTA TERESA DE JESÚS COMO ESCRITORA MÍSTICA

MARIANO CASAS HERNÁNDEZ
(Universidad de Salamanca)

PROBABLEMENTE LA IMAGEN MÁS DIFUNDIDA QUE DE LA SANTA ABULENSE ha trascendido hasta nuestros días es su representación como escritora mística. Dentro de la evolución iconográfica experimentada por la carmelita desde el sevillano retrato de fray Juan de la Miseria hasta la actualidad puede señalarse como la opción preferida que condesa su experiencia vital, en ocasiones complementada con referencias al asunto de la transverberación. De hecho, su producción escrita emerge como uno de los pilares básicos que la sitúan entre lo más granado de los escritores españoles de todos los tiempos y se encuentra en la base de su consideración como maestra en las cuestiones del espíritu. Semejante consideración cristaliza en su nombramiento como doctora *honoris causa* por la Universidad de Salamanca en 1922 y es sancionada institucionalmente al superarse el escollo del *obstat sexus* de Pío XI en 1967 como la primera mujer que comparte el estatus de los doctores de la Iglesia universal, reconocimiento finalmente otorgado por Pablo VI en 1970 [Llamas 2007, 197-208].

La construcción de la imagen de la santa abulense es producto de un largo recorrido que termina conformándose a partir de la conjunción de la verónica teresiana, por un lado, junto con una serie de atributos consuetudinarios, por otro, añadidos y permutados al compás de los intereses de las acentuaciones semánticas que el conjunto deseaba proyectar, elocuente testimonio de la relevancia de la expresión plástica como dispositivo de la difusión de las ideas. En este contexto, los grabados que han acompañado la publicación de sus obras o que han servido como alimento y acicate a la cándida piedad popular, se convirtieron en uno de los medios más adecuados para su eficacia publicitaria[1].

EL PROBLEMA DEL RETRATO REALIZADO POR FRAY JUAN DE LA MISERIA

Durante la estancia de Teresa de Jesús en su convento de Sevilla en 1576, el padre Gracián aprovecha la ocasión para conseguir un retrato de la carmelita. Lejos de ser una mera ocurrencia pasajera fundada en la vanagloria de un sujeto que desea dejar constancia de una presencia efímera, Gracián perseguía un bien mayor que cada vez se constataba con mayor certeza ante el crecimiento de la estima social hacia la fundadora: la creación de un «verdadero retrato», esto es, una verónica teresiana.

La existencia de los verdaderos retratos en la creación artística es fundamental en cuanto al valor real que poseen como portadores del aspecto concreto de los individuos figurados y, por ende, partícipes singulares de las virtudes y características sobrenaturales que aquellos poseían en vida. Son muy conocidos los casos de las verónicas cristológicas o mariológicas– representantes en un principio más que del sentir de la Iglesia universal, de la autoridad de una comunidad local– que con posterioridad asumirían las consideraciones de réplicas de los retratados, quienes habían consentido

1. La obra de Moreno Cuadrado resulta indispensable para el estudio del grabado teresiano. Ha sido concebida en cuatro volúmenes. Se trata, hasta el momento, del mejor y más completo trabajo sobre esta temática en particular. *Cf.* Moreno Cuadrado 2016; 2017; 2018; 2019. Otra mucho más general y con un carácter diferente: Pinilla Martín 2013. Véase también como intento de aproximación: Gutiérrez Rueda 2012. Una síntesis muy acertada del tema en Díaz Moreno 2018.

voluntariamente, cuando no originado milagrosamente, la creación de su imagen. La imagen además comparte con el original su misma potencia sobrenatural que a través de él se vehicula, al cual no solo *remite,* sino que también *presenta* y *representa*.

Gracián impone como penitencia a Teresa de Jesús que se dejara retratar por fray Juan a sabiendas de que suponía la única fórmula práctica para vencer las reticencias de la carmelita[2]. La obligación de la obediencia mortificadora supuso la excusa perfecta para que la voluntad de la abulense cediese al empeño solicitado por su entorno inmediato. En este sentido, conviene señalar la solicitud del retrato por las mismas religiosas, conforme el relato de María de San José, quienes veían en él un alivio de la necesaria ausencia de la reformadora tras el preciso retorno de esta a Castilla. Aquí radica una de las funciones primordiales del retrato, la evocación continua y el recuerdo permanente del sujeto reproducido. A esta característica será preciso retornar más adelante.

Fray Juan de la Miseria, conforme señala Pacheco, había recibido formación en la escuela de Alonso Sánchez Coello en el Reino de Nápoles, donde vio la luz [Palomino Velasco 1744, 39]. El discreto dominio del oficio pareció al carmelo descalzo más que suficiente para realizar diversos proyectos en cuanto ingresó en sus filas. Frente a maestros mejor dotados coetáneos, la calidad de las obras de fray Juan no logran alcanzar una calidad plástica notable, por lo que el acento se pone sobre el hecho de ser capaz de reproducir los motivos más que en la pericia técnica que los materializa. Los arquetipos iconográficos y la «verdad» de la figuración relatada se imponen. Él mismo no renuncia a intentar focalizar su atención y empeño en lograr captar la realidad de lo que intenta plasmar, tal y como el propio Gracián relata en sus *Escolías* con el suceso de Pastrana, donde se le encarga una imagen de Cristo atado a la columna para el altar del capítulo y se vale de una religiosa a la que ata fuertemente para reproducir el sufrimiento del Salvador durante ese episodio. La tortura de la carmelita cesó ante la irrupción de la priora Isabel de Santo Domingo, quien le recriminó duramente la acción. Hasta aquí todo resulta puramente

2. «Porque una de las cosas que más daño puede hacer en monasterios que siguen perfección, es la entereza de los súbditos en su propio parecer, especialmente en negocios de salud o flaqueza, y no se dejar llevar con sinceridad en lo que la obediencia ordenare» (Gracián 1981-1982, 371).

anecdótico si no se tiene en cuenta la apostilla final en la que Gracián indica que pese a las recriminaciones de la superiora fray Juan no logra comprender el motivo de ese comportamiento, y no ve ningún mal en lo obrado, dejando expedito que aquello era necesario para que «la pintura saliese al natural». Es decir, en el producto final se concitan por un lado la imaginación del pintor y la verdad última que el motivo encierra, captada a través de elementos vividos, donde se contiene la realidad del hoy y del ayer en un *continuum*.

El retrato refleja al ser humano en su realidad efímera, fijando en los trazos de la materia pictórica su apariencia física, para perpetuarla en el futuro. Una apariencia que, a mayores, tendrá que transformarse en una suerte de presencia espiritual en la inmanencia y atemporalidad en sus efectos. La obra de fray Juan reproduce (con mayor o menor acierto) un retrato lo más fiel al original y, además, tomado del natural en vida. Intenta ser mimético, aunque, no exento jamás, por mucho que el pintor se empeñe en ello, de producir en él una realidad que muestra discontinuidad asintótica al haber sido imprescindible el tamiz de la mirada/interpretación del autor.

LA IMAGEN DE UNA IMAGEN

Bajo la inicial resistencia de Teresa, motivada por la perpetuación de su figura en el mundo [Gracián 1905, 229], se encuentra una posición fuertemente arraigada en la misma comprensión de las primitivas comunidades y que, en definitiva, aflorará con diferente intensidad a lo largo de la historia impulsando actuaciones aicónicas o, incluso, iconoclastas. André Grabar indica cómo se pone en boca del propio apóstol Juan un reproche a uno de sus más cercanos seguidores, Licomedes, que había convertido en objeto de veneración la imagen del evangelista. Las palabras transmitidas en el relato apócrifo son rotundas: «lo que acabas de hacer es pueril e imperfecto: has pintado el retrato de un muerto» [Grabar 1994, 120-122]. La opción del desprecio por el mundo sensible y la apariencia temporal denuncia la concepción de la verdadera naturaleza de lo que es importante y lo que no es, del ser real de lo que todo dimana y de la sombra chinesca que engaña. El neoplatonismo del planteamiento es claro y encontramos en Plotino un apoyo con su propio testimonio respecto de

este tipo de pensamiento, considerando que ya es carga suficiente soportar la imagen que la propia naturaleza ha dado como para tener que permitir que exista y se prolongue en el tiempo la imagen de una imagen, incluso más duradera que la primera [Porfirio 1982, 129]. Obsérvese cómo la vida y muerte se funden en particular unidad, dado que un retrato no es la simple plasmación de lo que fue, o la representación de una esencia (lo que era ser) sino, sobre todo, el recuerdo para la audiencia de cada tiempo de la presencia de quien dejó de ser y por tanto, en último término, memento de una cierta forma de su misma presencia.

Las reticencias de Teresa[3] quizás deriven de la relación que ella mantuvo con las imágenes sagradas como apoyo para lograr alcanzar otra realidad superior[4], mientras que el retrato común, al que también se encontraría acostumbrada al ver a los grandes personajes de los linajes que frecuentaba dispuestos en los interiores de sus propias moradas, pudieran parecerle vehículo contrario a la modestia debida en la profesión de clausura, circunstancia que sus hermanas descalzas no se plantean siquiera al ser totalmente diferente el punto de partida. Ellas desean obtener un retrato de la que es su referente y fundadora, no el de una religiosa concreta para lucimiento propio, cuanto el de aquella que las origina y anima y a la que no van a volver a ver más. Gracián, a buen seguro, dado el alcance de su inteligencia, persigue la elaboración del que habrá de transformarse en verónica teresiana para que sirva en el horizonte inmediato de la Orden.

La vera efigie de Teresa realizada en Sevilla se convirtió en el referente necesario en lo que respecta a la representación de su auténtico aspecto físico. El verdadero retrato será siempre el modelo al que los pintores y escultores tendrán que acudir para la figuración lo más verosímil posible de la realidad del efigiado. Es decir, a falta de la presencia física, el cuadro sevillano se va a convertir en su testigo fidedigno[5].

Y en este sentido, el mismo cuadro de Sevilla va a experimentar una serie de añadidos que acompañarán todo el proceso de beatificación y canonización, incluyendo una serie de atributos y detalles que convertirán

3. La modestia es uno de los pilares básicos de toda consideración del santo en el Siglo de Oro y se asocia también a su retrato. *Cf.* Portús 1999, 169-188.

4. Véase la teoría de la imagen en Santa Teresa en Lahoz 2015, 80 y ss.; 2018, 173-191.

5. Véanse en los ciclos teresianos. *Cf.* Dobado 2015, 161-207.

a la religiosa Teresa de Jesús en la versión gráfica de su carrera hacia los altares [Barcia y Pavón 1909, 10]. Pacheco recogerá el ejemplo concreto de la carmelita para referirse a cómo es preciso representar a un santo, rehuyendo de la imaginación y recurriendo a un verdadero retrato cuando exista:

> Mientras se hallare retrato verdadero de algún santo que se haya hecho muerto o vivo, o por algún camino, o se supieren las señas de su rostro por la historia o información de quien le conoció, se ha de dar a todo lo dicho más crédito que a la imaginación; y así, es gran consuelo seguir muchos retratos que de los santos de nuestros tiempos se tienen en veneración: como el de Santa Teresa de Jesús hecho por mano de fray Juan de la Miseria [Pacheco 1644, 590].

El modelo a seguir desde la desaparición física de Teresa será el lienzo sevillano de 1576, a pesar de la poca pericia del fraile pintor que la retrató. Sin embargo, su relevancia no reposaba sobre la maestría o fidelidad visual, cuanto sobre el haber sido realizado del natural, recoger las características físicas que la identificaron, como los lunares/verrugas y la adecuación del resultado final con el recuerdo de quienes la conocieron y trataron en vida, como era el caso de María de San José. El retrato no responde a la nostalgia derivada de una ausencia, ni a la suplencia de una pérdida, ni siquiera al recuerdo permanente del figurado, sino que supone el mantenimiento de la persona representada en el mundo, una presencia constante y continua en una doble dirección, del sujeto retratado (*in effigie*) y de la audiencia que lo contempla (en su propio siglo). En definitiva, se trata de un medio de difuminar las fronteras entre el ser y el no-ser temporal.

Como toda fisionomía sagrada, incluyendo el «retrato» que se convierte en «verónica» de fray Juan de la Miseria, existe una infinita distancia que separa el producto final y el modelo, más allá de la pericia técnica del pintor. Es habitual encontrar como característica que en su propio tiempo es considerada prueba irrefutable de la acción mistérica de lo trascendente, la irreproductividad del prototipo, incluso por el propio autor de este. Dicha incapacidad absoluta de reproducción siempre existe para marcar la diferencia entre el original y la copia, unos eslabones más en esta permanente aproximación asintótica entre el sujeto y su imagen[6].

6. Ocurre lo mismo con las verónicas del propio Cristo. *Cf.* Belting 2009, 277-299.

Del modelo sevillano comienzan a realizarse múltiples copias[7]. Semejante acción no resulta extraña, al encontrar en aquel la voluntad de representación auténtica de la retratada, del individuo concreto de Teresa, dejando constancia expresa de que la nueva efigie fabricada se trataba de una figuración de un individuo concreto y real, con sus rasgos característicos, en claro contraste con toda la tradición anterior de ascendencia medieval, en la que los retratos solían ceñirse más a rasgos universales que a individuos concretos.

A la obra de Juan de la Miseria se le fueron añadiendo una serie de elementos a medida que se avanzaba tanto en la consideración general de la santidad de Teresa como en el proceso de beatificación (24 de abril de 1614). Los elementos pintados *a posteriori* refuerzan la imagen visual de la beatitud y el motor de su acción. De este modo, el halo y la paloma del Espíritu Santo son las figuraciones añadidas que completan y complementan la iconografía con nuevas semánticas, orientando su lectura y declarando manifiestamente con ello sus intenciones. Téngase en cuenta que este es un proceso común a las imágenes que formarán parte de una función activa y pública en el ámbito del creer, en el que se funden especialmente las ideas y proyecciones que encarnan en el juego de presencias, remitencias e intervisualidades [Figura 1].

La edición de las obras de la carmelita preparada por fray Luis de León [Figura 2] en Salamanca en 1588, contiene un grabado en el que se reproduce la efigie teresiana con el dibujo de la paloma que representa a la tercera persona de la Trinidad. La data de este detalle permite construir la teoría de que esa figuración se añade en el original sevillano en un momento situado en el arco cronológico entre 1582 y 1588. Diversos testimonios de los testigos que declaran durante el proceso de beatificación refieren el conocimiento de representaciones de la santa que ya tenían también la «traducción» gráfica del Espíritu Santo, en un intento consuetudinario que señala la inspiración y asistencia divina en la totalidad de sus obras (escritos y acciones). Otro de los signos visuales que expresan la consideración beatífica hace acto de aparición antes de la sanción oficial de la Iglesia, y así es constatada también la existencia de retratos de Teresa con el halo de santidad incorporado. No extrañan estas circunstancias, dado que sancionan tempranamente de un modo visual la percepción

7. Véase Moreno Díaz 2018, 307-325.

y consideración popular de la carmelita. De hecho, no se trata de un fenómeno aislado. Quienes mueren en «olor de santidad» suelen recibir muestras de veneración por parte del grueso popular antes de culminar el largo proceso canónico y de la declaración oficial eclesiástica. En el espacio temporal que nos ocupa, queda lejana la praxis de subida a los altares por aclamación directa del pueblo fiel, y es precisa la consecución de un complejo procedimiento dependiente del papa, desde Gregorio IX (1234), y de la Congregación para las Causas de los Santos desde Sixto V (1588) [Kaziri 2014, 401-433]. De hecho, esta práctica debió de persistir hasta obligar al pontífice Urbano VIII a emitir el conocido *Decreto de non cultu* que prohibía cualquier ejercicio de veneración que recibían los Siervos de Dios por la sola devoción popular, sin haber sido sometido previamente a la aprobación de la Iglesia.

CUESTIÓN DE LEMA: *MISERICORDIAS DOMINI IN AETERNUM CANTABO Y AUT PATI AUT MORI*

El versículo del Salmo 88 ha sido escogido para acompañar a la figuración de la santa abulense. Un lema suele resumir en su formulación las intenciones, el objeto, la actuación, la comprensión vital, etc., de aquella persona que lo ostenta. Estas palabras fueron seleccionadas por considerarlas adecuadas para expresar la particularidad vital de Teresa, como expresa el *Proceso Remisorial in specie* de 1609-1610, algunos testimonios del proceso de beatificación y el título original del libro de la Vida, intitulado «De las misericordias de Dios».

Del mismo modo suele acompañar en ciertas figuraciones la expresión *aut pati aut mori,* incorporada sobre las páginas abiertas de un volumen, en el interior de una filacteria (en ocasiones enredada en torno a una cruz), en el papel sobre el que escribe la santa o en un lugar destacado cercano. No se trata de una alternativa al Salmo 88, sino un elemento complementario que se encuentra vinculado directamente con ella. La determinación tomada en la narración de Vida 40, 20 justifica por sí sola la existencia del mote propio de Teresa, entendido como aceptación y oblación en clave proactiva de todos los aconteceres de su propia existencia: «Señor, o morir o padecer; no os pido otra cosa para mí».

Se puede encontrar un mayor desarrollo en esta consideración en el VIII aviso espiritual, en el que trata el asunto «Para sacar fruto de las persecuciones»: «Morir y padecer han de ser nuestros deseos» [VIII, 3]. Lo que pudiera parecer un cambio poco significativo en la formulación supone un plus de sentido que la hermenéutica de Palafox finalmente de modo audaz evidencia:

> La Santa en este lugar mudó la disyuntiva en conyuntiva; porque como dá documento de paciencia, pone a la vista el daño con el remedio: y en esta vida no solo es pena el morir, sino el padecer también al vivir para morir.
> De suerte que primero se padece, y después se muere: y de toda esta pena de morir y padecer, de padecer y morir, es el remedio que sea por Dios no solo el morir, sino también el padecer, y holgarnos de padecer y morir por Dios: y mas quando sabemos, que no seremos tentados de la fidelidad de el Señor, sino según aquello que podremos tolerar [Palafox y Mendoza 1658, 333].

El mote se convierte así ya no solo en divisa representativa de la santa, sino en asunto de meditación, de cuya utilidad se han servido no pocos autores espirituales en sus respectivas obras ya fuera dirigido a la materia de paciencia, ya fuera a la de la mortificación, ya fuera a la de penitencia…, por lo que se ofrece en la obra plástica de manera directa al fiel como motivo de su propia consideración y ejercicio.

En el grabado que J. Wierix realiza en 1582 [Figura 3] utiliza como base la figuración derivada de la verónica teresiana sevillana, realizada del natural y no desde la imaginación del pintor. Pero introduce tres nuevos atributos: el huso, en primer término, el libro y la pluma sobre una mesa, en el fondo de un espacio interior. En el primer caso se trata de un recurso que señala una labor que aparta a la religiosa de estar inmersa en el ocio, principio de toda suerte de peligros y tentaciones, como señalan los tratadistas espirituales contemporáneos y que con ingenio logra plasmar, pongamos por caso, Pérez de Moya:

> La ociosidad es orin del ingenio, sentina de todos los males: porque quando a esta ociosidad se abre la puerta, a todos los vicios entran de tropel por la casa. Mira hermano que en ocio y abundancia, se dosordena (sic) la razón: date al trabajo porque ultra de que la mocedad ociosa acarrea la vejez arrepentida: grandes ingenios si estan ociosos se ocupan en maldad [1584, 141].

La carmelita, mediante el huso se puede mantener en una actividad honesta que no le aparta de acompañar con una meditación recogida. Las constituciones señalan que hilar es una de las actividades recomendadas a las descalzas, precisamente por no impedir la concentración en los asuntos divinos, o mejor, por ser un cauce que ayudaba a vehicular la dirección del pensamiento hacia Dios: «Su ganancia no sea en labor curiosa, sino hilar o coser, o en cosas tan primas que ocupen el pensamiento para no le tener en Dios» [*Constituciones* 2, 2]. La aparición del atributo en el retrato de la santa implica esta aseveración en su actividad centrada en la condición religiosa, insistiendo en la dirección del pensamiento y en el fin/meta del mismo.

En cuanto al libro y la pluma asociados a la verdadera efigie, indica la actividad escritora, otra de las dimensiones en las que se insiste con los nuevos objetos incorporados al grabado. El mote, en una filacteria, sobremonta este espacio íntimo interior.

El resultado es una solución iconográfica teresiana que aúna en un constructo visual su actividad intelectual y manual, su vida de piedad, la ordenación continua de su pensamiento a Dios, la inspiración del Espíritu Santo en todo su obrar y decir, su verdadero retrato (aunque el resultado final sea más en intención que en reproducción verosímil) e, incluso, una especial inclinación hacia la vida introspectiva-eremítica del interior de la celda en la imagen y una mención a la labor apostólica de las fundaciones, abierta al mundo en el texto, una leyenda elocuente que acompaña al grabado[8].

LA SANTA ESCRITORA

Quizás una de las representaciones más repetidas en las artes visuales sea, precisamente, la de la santa escritora en plena actividad de inspiración por el Espíritu Santo. Una de las figuraciones más tempranas (exceptuando la edición italiana de *La Vida* de 1599 o las de Collaert de 1613 y 1630) aparece en el frontispicio del volumen preparado en 1623 en la imprenta de Pedro Cabarte de Zaragoza, titulado *Los libros de la Santa Madre Teresa de Jesús* [Figura 4].

8. Es interesante esta dualidad teresiana en clave de continuidad con lo que agudamente señala Rodríguez-San Pedro 2016, 299-315.

En el interior de un escudo, sostenido por ángeles mancebos, aparece la carmelita en el interior de clausura, sentada a una sencilla mesa. Parece entregada a la labor de la escritura, bajo el influjo directo del Espíritu Santo. Mas sobre la mesa, colocada en primer término entre el espectador y la religiosa, se incorporan un crucifijo, un libro y una calavera, los símbolos tradicionales de los *memento mori* y de las consideraciones salvíficas de la *vanitas* ante la fugacidad de la vida, la banalidad de los bienes y placeres del mundo, la pequeñez del saber humano y la realidad de la muerte. En el otro extremo de la pared aparecen las disciplinas, elocuente testimonio encaminado hacia la mortificación de la carne y hacia la praxis de la vida de ascesis. Ambos atributos, cráneo y flagelo también señalan gráficamente el lema teresiano del «o morir o padecer», en un intento de plasmación visual articulada. La inscripción que acompaña en la parte inferior, declara a Teresa como maestra de perfección, incidiendo en el ideal de desarrollo de la vida religiosa. En este sentido el grabado se convierte en un precedente de las soluciones gráficas posteriores, como las de los trabajos de Arnold van Westerhout de 1716 o de Juan Bernabé Palomino de 1752, con los que mantiene razonables fluencias o, en el caso de su paso a pintura, pongamos por caso, un lienzo del siglo XVIII perteneciente a la Universidad Pontificia de Salamanca en el que se transforma y muta el sentido primigenio del retrato [Figura 5]. En él llama la atención la figura de la Santa, despojada ya de la verónica teresiana, porque no se trata tanto de la figuración de un individuo concreto, cuanto de un tipo iconográfico, una visión idealizada y modélica que se ha convertido y elevado en modelo/arquetipo/patrón/estándar de un ideal. También llama la atención el «bodegón» que se despliega sobre la mesa, de la misma manera que en el grabado comentado de la edición de Zaragoza, un verdadero repertorio de objetos simbólicos que se leen en clave de *vanitas* y de *memento mori*:

> Lienzo, pues, en el que se deja leer como pocos, todo el grave contrapunto barroco de la transitoriedad y fugacidad del tiempo, de la conciencia de lo efímero, de la melancolía y el desengaño. Pareciera entonces que la Santa antes de fijar en el Libro de la Vida estuviera recordando las «consideraciones» que ya había dictado Fray Diego de Estella en su tratado «Sobre la Vanidad y desprecio del mundo»… bella mirada a lo divino entregada ya a la vida contemplativa [Ramos Domingo 2018, 364].

El protagonismo del discurso desarrollado no reposa en lo representado, cuanto en la audiencia que se sitúa frente al lienzo y es rápidamente sumida por el argumento, convirtiendo a la santa escritora en retórica efectiva de aire postrimero.

LA SANTA ESCATOLÓGICA

En un retrato conventual que figura la ya conocida iconografía de escritora mística inspirada por la acción del Espíritu Santo se esconde un subrayado concreto que apunta hacia otra consideración que trasciende la consuetudinaria solución tipológica [Figura 6].

La obra introduce un elemento que transforma sustancialmente el sentido del lienzo, puesto que en la filacteria donde habitualmente se desarrolla el texto del Salmo 88, 2 aparece otra leyenda bien distinta: *O momentum aquo pendet aeternitas*. Latina exclamación reubicadora que sitúa a la audiencia ante el instante del tránsito de la muerte, siguiendo la estela de la literatura espiritual que incidirá en este asunto durante largo tiempo, del tenor siguiente:

> *Omni momento,*
> *O homo memento*
> *mortalis momento*
> *a quo pendet aeternitas* [Lusitano 1615, 132v].

> Este es aquel momento, en que estriva toda una eternidad, o de penas y tormentos sin mezcla de algún bien, o de gozos inefables sin resabio de algún mal. *O momentum a quo aeternitas*! [De Calatayud 1748, 98].

> Sólo Dios es el que puede ayudarte y socorrerte, hallándote en este desamparo, hasta que des el último aliento y se te arranca el alma: que es aquel momento, de que hablan con tanta exclamación algunos: O momento, de que depende una gloria, o una pena eterna! *O momentum aquo eternitas*!… De solo Dios, y de los que fueran de su vando, (sic) podrás ser ayudado, o pecador! [Pascual 1698, 262].

Como se desprende de la inteligencia última del texto, Santa Teresa se torna así ya no solo en maestra de vida –si del momento de la muerte depende la eternidad, de los años de la vida depende el instante de la

muerte– sino también en particular intercesora para afrontar el tránsito y recalar ante la presencia de Cristo.

Para abundar en ello, a mayores, podemos reconstruir la inscripción del marco, que concatena dos citas de la Biblia. Una, del Cantar de los Cantares 5, 2: *Ego dormio et cor meum vigilat (Vox dilecti mei pulsantis).* Yo duermo, pero mi corazón vela. Es la voz de mi amado que llama. Otra, del Evangelio de Mateo 25,12 tras la parábola de las vírgenes prudentes y las necias: *Vos vigilate (itaque) quia nescitit diem, nec(quae) horam (qua Dominus veniet).* Velad porque no sabéis ni el día ni la hora. Ambas, elocuentemente, apelan al espectador a mantener una adecuada preparación y a permanecer pertrechado en todo momento para afrontar el instante de la muerte y lograr salir victorioso de él. Textos, en definitiva, que alcanzan una particular resonancia en un contexto de vida religiosa de clausura femenina no carmelita al que pertenece la obra y que nos habla del potente cariz magisterial y devoto que su ejemplo y mediación alcanzó en los conventos de religiosas pertenecientes a otras ramas espirituales.

FECUNDIDAD NUTRICIA ESPIRITUAL: *DE SPIRITUALIS MATER A MATER SPIRITUALIUM*

La escultura de Filippo della Valle para la basílica de San Pedro del Vaticano forma parte de las treinta y nueve imágenes que se disponen en los pilares del templo romano que representan a los santos fundadores y reformadores de las órdenes y congregaciones religiosas. El proyecto fue iniciado en 1688 y se completó con las últimas efigies incorporadas en el XVIII, momento en el que se agrega también la de Santa Teresa, bajo el concreto pontificado de Benedicto XIV. Su reproducción en grabado fue abundante.

La imagen aúna los atributos de escritora en pleno proceso de inspiración, mas sin incorporar la presencia de la paloma figurativa del Espíritu Santo, y como atributo junto a ella un ángel que sostiene una pequeña flecha y un corazón ardiente, en referencia al episodio de la transverberación [Figura 7].

La inscripción inferior recoge la siguiente leyenda: *S. TERESIA SPIRIT. MATER FUNDATRIX NOVAE REFORMAT. ORDINIS DISCALC. B. M. DE MONTE CARMELO*, que puede ser desarrollada en la siguiente dirección: *Sancta*

Teresia Spiritualis mater et fundatrix nova reformationis ordinem Discalceatorum Beatae Mariae de Monte Carmelo. Esta interpretación merece una llamada de atención sobre los títulos de Teresa: *Spiritualis mater et fundatrix nova reformationis*… Aquí se encuentra uno de los sentidos e interpretaciones de la inscripción: Madre espiritual y fundadora de la nueva reforma de Descalzos. La misma leyenda fue interpretada también como un nuevo título que se difundió con otra lectura. El mismo Pablo VI en la homilía del domingo 27 de septiembre de 1970, en el acto de proclamación de Teresa de Jesús como doctora de la Iglesia universal decía lo siguiente:

> No en vano la estatua de la fundadora Teresa colocada en esta basílica lleva la inscripción que tan bien define a la Santa: Mater spiritualium. Todos reconocían, podemos decir que con unánime consentimiento, esta prerrogativa de Santa Teresa de ser madre y maestra de las personas espirituales.

Como se puede inferir, lo que *a priori* pudiera asemejarse a una confusión o desarrollo similar de la abreviatura latina vaticana se revela una interpretación a mayores, interesada y consciente, que incide en el magisterio universal de la carmelita en los caminos del espíritu cuyas lecciones sirven al consagrado más adelantado en la senda de la oración (independientemente de cual sea el propio carisma) o al común de miembros de la Iglesia que cultivan activamente el estado y salud de su alma. En este sentido, el lienzo de la Universidad Pontificia de Salamanca, realizado por Juan Cellino Perotti en 1940 [Figura 8] se convierte en un ejemplo de la perduración del tipo iconográfico estándar, tomado de las estampas de la época, que inciden en la pedagogía religiosa de tipo ascético, pietista y devoto. Y que toma especial realce si se realiza para una casa de formación religiosa, más aún para una Universidad Pontificia fundada en 1940, que recogería la tradición de las Cátedras de Derecho Canónico y Teología que habían sido expulsadas de la Universidad de Salamanca con los gobiernos liberales del XIX. No extraña, por tanto, la nueva dimensión que toma la figura de la Santa como verdadera maestra (en las cuestiones del espíritu) para la audiencia que iba a ocupar mayoritariamente las cátedras y las aulas y que cuajaría el cuerpo de la Iglesia traspasando ampliamente los límites físicos de la península.

CONCLUSIÓN

Por un lado hemos constatado cómo se concitan en la representación de la reformadora en la variante iconográfica de escritora mística la verónica teresiana de fray Juan de la Miseria (ese intento de figuración concreta de la fisionomía individual de Teresa que sagazmente supo ponderar y lograr el padre Gracián) y cómo, por otro, a esta se le van a ir incorporando una serie de elementos y atributos que modelan y ofrecen nuevas claves de lectura que modifican lo que en un primer momento sería la representación anamnética de un sujeto concreto para elevarla al ámbito de lo tipológico, donde los rasgos identitarios personales se transforman por el intelecto en aras de un modo de figuración sacral al servicio de unos contenidos conceptuales concretos. El constructo final mezcla esa dimensión «real» por una parte y esa dimensión idealizada y fuertemente semantizada que sitúa la iconografía de Santa Teresa escritora mística en las coordenadas intelectivas que le son propias en su magisterial condición y en las estrategias discursivas empleadas para su difusión. Acción en la que los grabados tuvieron un papel relevante como vehículos *mass-media* difusores de las ideas que portaban, apoyados, además, por la percepción popular de los poderes taumatúrgicos de los efigiados [Portús & Vega 1998].

BIBLIOGRAFÍA

Barcia y Pavón, Ángel Mª, «El retrato de Santa Teresa», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 20 (1909), págs. 1-15.

Belting, Hans, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid: Akal, 2009.

De Calatayud, Pedro, *Exercicios espirituales para los eclesiásticos y ordenandos*, Valladolid: Imprenta de la Buena Muerte, 1748.

Díaz Moreno, Félix, «Santidad en cobre. La iconografía teresiana en sus estampas», en Mariano Casas Hernández, coord., *Vítor Teresa*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 2018, págs. 330-347.

Dobado Fernández, Juan, «Los ciclos pictóricos de Santa Teresa de Jesús: redescubriendo su iconografía» en *Teresa de Jesús, Maestra de Oración, Libro de*

estudios, catálogo de exposición, Valladolid: Las Edades del Hombre, 2015, págs. 161-207.

Grabar, André, *Les voies de la création en la iconographie chrétienne*, París: Flammarion, 1994.

Gracián, Jerónimo, «Escolías a la vida de Santa Teresa compuesta por el Padre Ribera» *Ephemerides Carmeliticae*, 32 ((1981-1982), págs. 343-430.

——, *Peregrinación de Anastasio,* Burgos: 1905.

Gutiérrez Rueda, Laura, *Gracia y hermosura. Ensayo de iconografía teresiana*, Madrid: Editorial de Espiritualidad, 2012.

Kaziri, Pierre, «Estudio histórico-jurídico de las pruebas en las causas de canonización», *Revista Española de Derecho Canónico*, 71 (2014), págs. 401-433.

Lahoz, Lucía «Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales» en Mariano Casas Hernández, coord., *Teresa*, Salamanca: S.I.B. Catedral de Salamanca, 2015, págs. 61-95.

——, «Santa Teresa: el imaginario, la imagen y la imaginería» en Mariano Casas Hernández, coord., *Vítor Teresa*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 2018, págs. 170-193.

Llamas Martínez, Enrique, «Santa Teresa de Jesús, primera doctora de la Iglesia», *Anales de la Real Academia de Doctores de España*, 11 (2007), págs. 197-208.

Lusitano, Aegidio, *Hortulus animae tripartitus*, Lisboa: Petrum Crasbeeck, 1615.

Moreno Cuadrado, Fernando, *Iconografía de Santa Teresa: (I) La herencia del espíritu de Elías*, Burgos: Grupo Editorial Fonte-Monte Carmelo, 2016.

——, *Iconografía de Santa Teresa: (II) Las series grabadas*, Burgos: Grupo Editorial Fonte-Monte Carmelo, 2017.

——, *Iconografía de Santa Teresa: (III) De las visiones a la vida cotidiana*, Burgos: Grupo Editorial Fonte-Monte Carmelo, 2018.

——, *Iconografía de Santa Teresa: (IV) Iconografía de los reformadores descalzos y la estampa alegórica*, Burgos: Grupo Editorial Fonte-Monte Carmelo, 2019.

Pablo VI, *Homilía del santo padre Pablo VI. Proclamación de Santa Teresa de Jesús como doctora de la Iglesia*, [en línea], Ciudad del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana. <http://www.vatican.va/content/paul-vi/es/homilies/1970/documents/hf_p-vi_hom_19700927.html>].

Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Sevilla: Simón Fajardo, 1644.

Palafox y Mendoza, Juan de, ed., *Cartas de la seráfica y mística doctora Santa Teresa de Iesus*, Zaragoza: Diego Dormer, 1658, vol. I.

Palomino Velasco, Antonio Acisclo, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles*, Londres: Henrique Woodfall, 1744, vol. I.

Pascual, Miguel Ángel, *El oyente preservado y fortalecido en una misión practicada*, Valencia: Diego de Vega, 1698.

Pérez de Moya, Juan, *Comparaciones o similes para los vicios y virtudes*, Alcalá: Juan Gracian, 1584.

Pinilla Martín, Mª José, *Iconografía de Santa Teresa de Jesús*, tesis doctoral, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2013.
Porfirio, *Vida de Plotino*, Madrid: Gredos, 1982.
Portús Pérez, Javier, «Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 54 (1999), págs. 169-188.
Portús Pérez, Javier & Jesusa Vega, *La estampa religiosa en la España del antiguo régimen*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 1998.
Ramos Domingo, José, «Santa Teresa escritora» en Mariano Casas Hernández, coord., *Vitor Teresa*, Salamanca: Diputación de Salamanca, 2018, pág. 364.
Rodríguez-San Pedro Bezáres, Luis Enrique, «La dualidad de Teresa de Jesús y el proyecto de jesuitas descalzos», *Hispania Sacra*, 68 (2016), págs. 299-315.

RESUMEN: Los grabados constituyeron uno de los formatos más idóneos a la hora de potenciar y difundir postulados ideológicos. La figura de Teresa de Jesús experimenta un tratamiento diferente a medida que su iconografía se creaba y configuraba para servir a las necesidades de la propaganda y el avance de los sucesivos procesos de beatificación y canonización. El trasvase desde el ámbito teórico al iconográfico se acompasa intencionadamente con la introducción de elementos visuales en las representaciones plásticas mientras se hacen desaparecer otros y se desarrollan actitudes y puestas en escena. En el presente trabajo se analiza la formación, transformación y evolución de la iconografía de la carmelita como *escritora mística*, teniendo en especial consideración el papel que en el proceso desempeñaron los grabados.

PALABRAS CLAVE: Teresa de Jesús, Grabados, Iconografía, Escritora mística.

ABSTRACT: The engravings were one of the most suitable formats to disseminating ideological postulates. The figure of Teresa de Jesus undergoes a different treatment as her iconography was created and configured to serve the needs of propaganda and the advancement of successive processes of beatification and canonization. The transfer from the theoretical to the iconographic field is intentionally accompanied by the introduction of visual elements in the representations while others disappear, and attitudes and staging are developed. In this paper, the formation, transformation and evolution of the *mystical writer* iconography is analyzed, with special consideration given to the role played by the engravings in the process.

KEYWORDS: Teresa de Jesus, Engravings, Iconography, Mystical writer.

figura 1
Retrato de Santa Teresa realizado por fray Juan de la Miseria en el convento descalzo sevillano

figura 2
Grabado de la Santa integrado en la edición príncipe de las obras preparada por fray Luis de León en Salamanca

figura 3
Grabado realizado por Wierix en 1582

figura 4
Detalle del frontispicio de la obra editada por Pedro Cabarte en Zaragoza

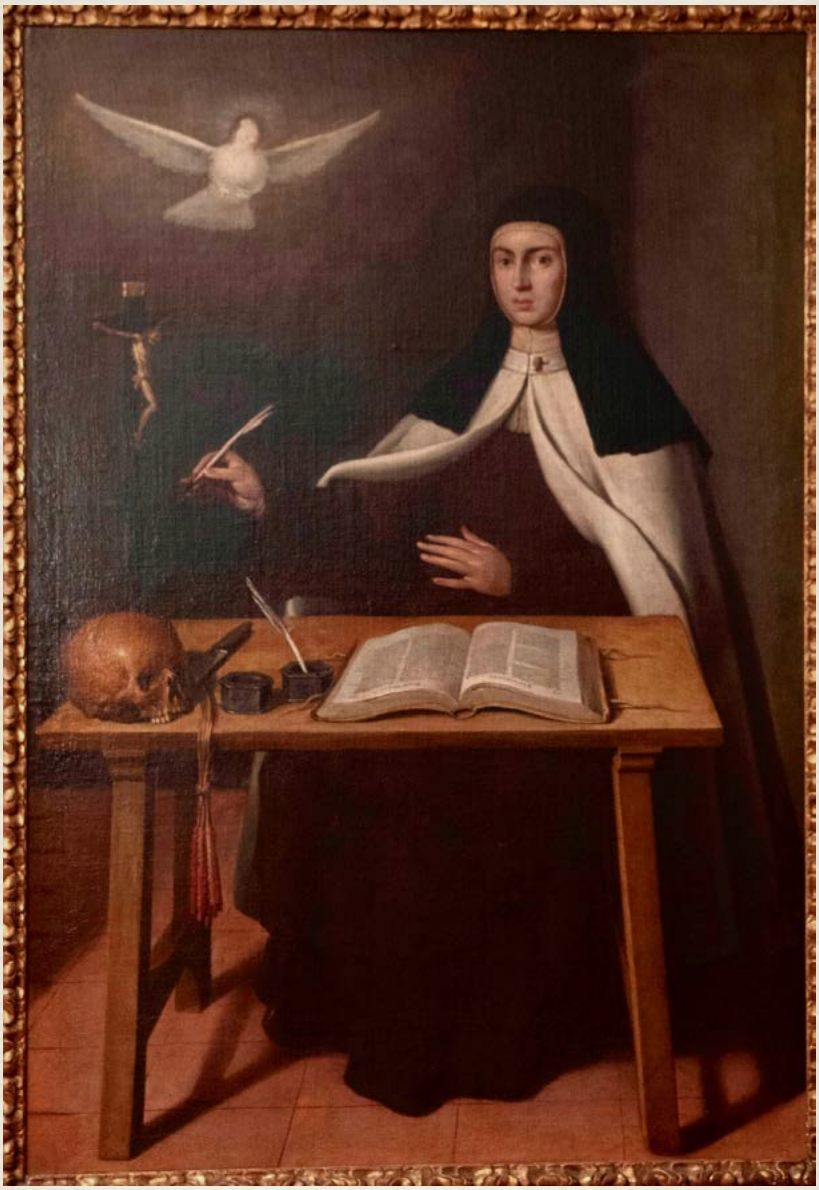


figura 5
Santa Teresa escritora. Universidad Pontificia de Salamanca

figura 6
Santa Teresa escritora. Monasterio de la Purísima Concepción (Salamanca)

figura 7
Grabado de la escultura de Filippo della Valle en la basílica de San Pedro del Vaticano. Convento PP. Carmelitas de Alba de Tormes (Salamanca).

figura 8
Mater Spiritualium. Universidad Pontificia de Salamanca

LA MANO COMO HERRAMIENTA VISUAL MNEMOTÉCNICA: LOS DIAGRAMAS DE CÓMPUTO DEL MS. O-II-10, RBME[*]

LAURA FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
(Universidad Complutense de Madrid)

In sola enim memoria omnis utilitas doctrinae consistit[1]

El ms. o-ii-10 de la real biblioteca del monasterio de el Escorial (RBME) es un compendio científico formado por diversos tratados de astronomía destinados principalmente al cómputo temporal. Se trata de un manuscrito de cuidada factura, probablemente realizado en el entorno parisino a finales del siglo xiii, inicios del siglo xiv, copiado en una sofisticada escritura gótica libraria con iniciales con decoración de filigrana de elegante trazado, y enriquecido con un interesante aparato icónico.

El compendio responde a la tipología de misceláneas científicas que surgieron fruto del interés por la astronomía matemática desarrollada a partir de finales del siglo xii con la inclusión de la enseñanza de la astronomía en el currículo universitario. Se trata de compendios articulados con una lógica interna y con un planteamiento intelectual

* Grupo de Investigación UCM: *Arte y Cultura Científica: imágenes, objetos y espacios del conocimiento.*

1. Hugo de San Victor, *De tribus maximis circumstatiis gestorum*, 1130. *Cf.* Green 1943, 484.

definido. Autores como Johannes de Sacrobosco, Robert Grosseteste, Thebit ben Qurrah, o la teoría planetaria tradicionalmente adscrita a Gerardo de Cremona, se encuentran recogidos en nuestro manuscrito, así como en otros códices realizados a lo largo del siglo XIV con los mismos propósitos[2].

En el caso del códice escurialense, además del valor científico de sus contenidos, su interés resulta especialmente señalado debido a un factor determinante: la incorporación de las notas marginales de un mismo lector durante más de veinte años.

Uno de los textos que forman parte del códice es el de las *Tablas toledanas*, fuente fundamental para el desarrollo de las *Tablas alfonsíes*. Las tablas astronómicas de Alfonso X llegaron al entorno parisino a principios del siglo XIV y allí fueron asimiladas y adaptadas dando lugar a las llamadas *Tablas alfonsíes parisinas,* convirtiéndose a partir de ese momento en la obra de referencia científica en territorio europeo[3]. Entre los astrónomos responsables de dicha adaptación se encontraba Johannes de Muris (Jehan des Murs), destacado maestro del entorno parisino [Gushee 1969; Poulle 1973; 2005]. El manuscrito escurialense objeto principal de este trabajo le perteneció al menos a lo largo de veinticinco años, entre 1321 y 1344; él fue el fiel lector que durante años vertió sus comentarios en los márgenes de la obra. El libro formó parte de su biblioteca personal y en él anotó múltiples reflexiones evidenciando una compleja y sofisticada labor científica; incluyó sus propios cálculos y observaciones astronómicas, información de utilidad para realizar horóscopos, aspectos musicales,

2. Entre los manuscritos conservados que comparten estructura y contenido con el Ms. O-II-10 se encuentra el Ms. 2662 de la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca, una obra del siglo XIV que contiene prácticamente la misma secuencia de textos e imágenes que encontramos en el códice escurialense, y que, como este, se encuentra ampliamente anotado por varias manos que lo utilizaron para estudiar astronomía a través de sus páginas, véanse Cordoliani 1954; Beaujouan 1983-1984, 174-178; Pedersen 1983-1984, I, 288-289; Santander 1985, 1055-1059; Juste 2018. Otros manuscritos con el mismo esquema computístico son Brujas, Stedelijke Openbare Bibliotheek, Ms. 522, y Berlín, Staatsbibliothek zu Berlin, Ms. lat. fol. 610.

3. Sobre la problemática de las *Tablas alfonsíes* y su difusión en otros territorios europeos la bibliografía se ha visto incrementada notablemente en los últimos años. Sirvan a modo de referencia imprescindible estos títulos: Dreyer 1920; Toomer 1968; Poulle 1984; 1988; North 1996; Chabás & Goldstein 2003. Por lo que respecta a la tradición manuscrita e impresa véase Fernández Fernández 2005; 2013, 325-341.

así como cuestiones prácticas tales como transacciones financieras, una jugada de ajedrez o los libros que había prestado a otros colegas, información especialmente relevante por los nombres y títulos de obras que proporciona. Las notas reflejan lugares diferentes, unos pagos realizados a la Sorbonne en París, referencias a Évreux, donde observó dos eclipses, o Fontevrault, lugar en el que calculó la latitud de la ciudad a solicitud de la abadesa Leonor [Gushee 1969, 4-5; 1998, 352-360; Pedersen 2002, 114; Husson 2016, 47]. Lo llevó consigo en sus viajes convirtiéndose en su espacio de trabajo[4], formando parte de la construcción de su pensamiento científico y de su legado intelectual[5].

El registro de libros prestados aparece en los fols. 223v y 225v (mayoritariamente), y nos muestra una nutrida lista de personajes que integraban el contexto intelectual de Jehan des Murs, así como de las obras científicas que circulaban en ese momento[6]. Este documento nos plantea un panorama de préstamo de ejemplares entre individuos, así como una circulación libraria mucho más amplia de la que en ocasiones hemos considerado, construyendo una realidad de bibliotecas particulares de profesionales de diferente naturaleza que sin duda tuvieron también mucho que aportar a la construcción del marco intelectual y productivo del libro en la Edad Media [Figura 1].

Con respecto a las numerosas anotaciones presentes a lo largo de todo el manuscrito, cuando el padre Antolín lo catalogó en 1913 ya apuntó la particularidad de dichas anotaciones, pero el primer investigador que señaló la autoría de las notas y la íntima relación entre Jehan des Murs y

4. Tomo prestada la expresión «the manuscript page as working space» de Husson 2016, 59.

5. «These notes undoubtedly reflect John's intention not only to keep a memory of these computations for himself but also to position them where they would be understandable by any later competent reader of the codex. This suggests that John of Murs was probably not only writing solely for himself. He wanted his notes, computations and observations, to be remembered in the long term» (Husson 2016, 49).

6. El padre Antolín creyó ver en este listado de personajes una lista de monjes, 1913, 211. Lawrence Gushee afirma que «of the two dozen or slightly more individuals listed, ten can be identified with reasonable certainty and another half dozen with considerable reserve» (1998, 356). Además de préstamos librarios también están recogidos algunos préstamos de instrumental científico, véase Gushee 1969, 12.

el manuscrito escurialense fue Guy Beaujouan en 1962, sembrando un fértil campo de reflexión para otros historiadores de la ciencia[7].

LOS TRATADOS DE CÓMPUTO Y LOS DIAGRAMAS EN FORMA DE MANO

Al inicio del manuscrito encontramos un conjunto de tratados de cómputo de fuentes diversas. El primero es el del computista Gerlando, seguido de un texto de Balduino de Marrochio y varias interpretaciones del texto de Beda, uno de los autores más relevantes en esta materia gracias a su obra *De temporum ratione* [Jones 1997; Wallis 2004]. Todos ellos tienen como elemento común el uso de diagramas de cómputo con forma de mano, cuya superficie es utilizada para ubicar información en las diferentes partes de los dedos con el objetivo de ser memorizada de manera más eficiente.

El diagrama con forma de mano se convirtió en una herramienta mnemotécnica, en la fórmula que permitía al lector que dispusiera de las claves interpretativas adecuadas, interiorizar el contenido, y poder reproducirlo a partir de la mera contemplación de su propia mano.

La imagen así concebida era por lo tanto un elemento mediador del conocimiento teórico, proporcionaba las referencias necesarias para grabar los datos en la memoria del lector y al mismo tiempo actuaba como un señuelo que permitiera recordar el contenido cuando fuese necesario, invocando la imagen mental guardada en la memoria. Era un agente activo en el proceso cognitivo, y por lo tanto un recurso esencial en el aprendizaje.

Este valor de la imagen como recurso mnemotécnico ha sido una constante en la literatura científica desde la Antigüedad [Troncarelli 1986]. Tal y como planteó Weitzmann en su clásica obra sobre la relación del texto y la imagen en el libro antiguo, los textos de contenido científico hicieron uso del aparato icónico para explicar y ampliar el contenido

7. Este manuscrito, aunque publicado por el padre Antolín en el catálogo escurialense de códices latinos (1913, 209-211), no fue señalado como una obra de especial relevancia hasta los trabajos del profesor Guy Beaujouan 1962; 1964-1965. Desde entonces ha sido tratado intermitentemente en las publicaciones sobre historia de la música e historia de la ciencia. Véase Gushee 1969; 1998; Pedersen 2002; Chabás & Goldstein 2003; Husson 2016.

teórico expuesto en el texto desde cronología muy temprana [Weitzmann 1947][8]. La imagen concebida como parte integral del escrito era por lo tanto un elemento consustancial al desarrollo del pensamiento científico. De hecho, la relación entre imagen y conocimiento estuvo muy presente en los autores antiguos, siendo un componente esencial en el desarrollo de la memoria[9]. Este planteamiento fue asimilado por los pensadores medievales, especialmente por aquellos vinculados a las ideas aristotélicas, en las que el sentido de la vista gozaba de absoluta primacía, y ver, implicaba conocer[10].

Es bien conocido el diagrama del cerebro que aparece en un manuscrito conservado en Cambridge (Cambridge, University Library, Ms. Gg 1. 1) [Hardwick & Luard 1980; Binski & Zutshi 2011]. Se trata de una obra singular, un compendio trilingüe realizado en Inglaterra a principios del siglo XIV. La mayor parte de la obra está escrita en francés anglo-normando, y cuenta con algunas partes en latín y en inglés medieval. El contenido es muy amplio y variado, textos históricos, literarios, de gramática, textos devocionales y científicos. Entre ellos aparece un tratado dedicado al cerebro de base aristotélica. El diagrama presenta el proceso cognitivo de Aristóteles asimilado por Tomás de Aquino a través de Avicena [Carruthers 2008 (1990); Camille 1996; 2000]. En él, el cerebro aparece dividido en los cinco compartimentos en los que se aloja y procesa la información obtenida a partir de la vista, el *sensus comunis vel sensatio*, la *ymaginatio vel formalis*, la *cogitativa*

8. Sobre la problemática específica de las imágenes científicas y sus variables en función de temática y audiencia, véanse Lippincott 2006; Zanichelli 2012.

9. Los estudios sobre la relación entre imagen y memoria, así como el uso de la imagen con un valor mnemotécnico recibieron una notable atención en la historiografía de la historia del arte en los años noventa. Junto al ya clásico estudio de Yates 1966, destacan los trabajos de Bolzoni 1999; 2002 y Carruthers 2008; 1998, de especial interés para nosotros al centrar su análisis en la Edad Media.

10. Al igual que los trabajos sobre imagen y memoria, las publicaciones sobre el estudio de la visión en relación con el arte medieval experimentaron un interés creciente, apareciendo en múltiples ocasiones como materias interconectadas. Por lo que respecta a los estudios de historia del arte, y de manera particular en el campo de los manuscritos iluminados, es imprescindible citar los trabajos de Camille 1985; 1989; 1996; 2000. Muy recomendable la lectura de los dos volúmenes de la revista *Micrologus* dedicados a *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, I, 1997; II, 1998. Una revisión historiográfica del tema en la historia del arte medieval con la aportación de algunos ejemplos hispanos en Montero Tortajada 2005-2006.

vel formalis, la *estimativa*, hasta llegar a la memoria, *vis memorativa*, situada en la parte posterior del cerebro[11]. Tal y como afirma Marry Carruthers [2008, 67], este es un diagrama, no es un dibujo anatómico. Es un esquema de las fases implicadas en el proceso cognitivo, el cual está directamente vinculado con la creación de imágenes mentales y con el protagonismo de la vista como medio para la asimilación de información.

Muy lejos ya de los planteamientos que a principios del siglo xx analizaron la profusión icónica en este período únicamente como una herramienta informativa para los iletrados, actualmente podemos analizar la imagen medieval desde un enfoque mucho más amplio y poliédrico; un recurso que era utilizado para reflexionar sobre la realidad y desarrollar un pensamiento complejo, lleno de matices y posibilidades, afirmando que la cultura visual fue una parte consustancial de la construcción de conocimiento en la Edad Media.

FLEXUS DIGITORUM Y *MANUS MEMORIALIS*

La mano como fórmula mnemotécnica fue utilizada con una doble vertiente en los textos medievales: como herramienta de cálculo numérico, o como lienzo sobre el que distribuir información de variada naturaleza para ser memorizada.

La mano se podía utilizar transformada en una suerte de máquina de cálculo en función del uso de los dedos de ambas manos, un sistema descrito por Beda como *flexus digitorum*[12]. En el primer capítulo de su obra *De temporum rationem, De computo uel loquela digitorum* [Cordoliani 1948], el autor presenta dicho sistema de representación numérica, un método relativamente sencillo que tiene sus antecedentes en el mundo romano y que permitía llevar a cabo operaciones complejas, si bien Beda lo aplicó por primera vez al cálculo temporal y consecuentemente al cómputo eclesiástico [Alföldi-Rosenbaum 1971; Plaza Picón & González Marrero 2006]. Dicho lenguaje numérico gestual podía ser utilizado también como sistema de

11. Para una explicación detallada véase Camille 2000, 200-202.

12. «Utillisiamam primo promptissimamque flexus digitorum paucis praemonstrare solertiam» (Means 1992, 603). *Cf.* Jones 1977, 268-273.

comunicación lo que le aportará un interés adicional especialmente en determinados contextos monásticos [Chomentowskaja 1938; Schmitt 1990].

Conservamos algunos textos medievales de cómputo que lo ilustran con detalle a partir de las representaciones de manos en diferentes posiciones, cada una de ellas equivalente a un número, a una decena, un centenar, etc. La fórmula habitual de representación para dicho sistema de cálculo numérico fue la de las manos representadas de manera independiente, tal y como vemos en el Ms. Royal 13 A XI (Londres, British Library). Sin embargo, contamos con tres interesantes manuscritos (Madrid, BNE, Mss/19; París, BnF, Ms. Latin 7418; Cava dei Tirreni, Cava 3) en los que el cómputo numérico se representa excepcionalmente con personajes de cuerpo entero que parecen interactuar entre ellos[13] [Cordoliani 1942; Castiñeiras González 1996; García Avilés 1996; 2001, 116-127; Zanichelli 2012, 9-11].

La mano también fue utilizada a modo de tabla para el cálculo de los ciclos lunares y las fiestas móviles aplicadas al calendario pascual. En la ya citada *De temporum ratione*, Beda desarrolla un sistema de memorización de los diecinueve registros para el cálculo del calendario pascual a partir de las diecinueve articulaciones de la mano (incluyendo la punta de los dedos), dividiendo el pulgar en tres espacios mientras que el resto de los dedos se dividían en cuatro[14]. Las primeras representaciones de esta «mano pascual» se encuentran en manuscritos ingleses del siglo X [Wallis 2007][15] convirtiéndose en un modelo inspirador para el *Compotus manualis* o *chirometralis* [Nothaft 2018, 119; Means 1992]. Siguiendo la tradición retórica romana fundamentada en la asociación de un texto y una imagen, estos tratados de cómputo combinaban las imágenes, en este caso de manos (*manus memorialis*), con otros recursos mnemotécnicos como los versos rítmicos (*versus memorialis*). Los *versus memorialis* proporcionaban secuencias de letras las cuales se ordenaban en tablas y se distribuían en la imagen de una mano combinando diferentes modelos de distribución de los datos en función del contenido [Thorndike 1955; Means 1992, 602].

13. Estos manuscritos presentan la particularidad de incluir un recetario artístico, véanse Clarke 2001; Kroustalis 2013.

14. Sobre la obra de Beda y el género *computus* véanse Jones 1937; 1943; Wallis 2004; 2010.

15. Un interesante ejemplo de «mano pascual» combinada con la representación de cómputo manual Oxford, Bodleian Library, Ms. Digby 56, fol. 165v.

A esta tipología corresponden las manos de nuestro manuscrito en las que se combinan letras y meses para determinar las fiestas litúrgicas en conjunción con los datos proporcionados por las tablas que las acompañan siguiendo las pautas de la conocida como *Doctrina tabularum* [Cordoliani 1961, 80-81].

La primera de nuestras manos ilustra el tratado del computista Gerlandus (*ca.* 1015-1084), *Tabula Gerlandi*, *Ad compositionem tabule principalis Gerlandi* (fols. 11v-12ra). Aparece en el fol. 11v trazada con notable verismo aunque con un esquema lineal simple. Este diagrama se identifica como *manus Fnugonis* tal y como se indica en la rúbrica que acompaña a la imagen[16] [Figura 2].

El segundo tratado es el *Compotus* (sic) *manualis* de Balduinus de Mardochio o Marrochio (*ca.* 1200-1299), *Ad habendum in manu prompte in quo die mensis*, (fols. 12rb-16v). En el fol. 14v [Figura 3] una nueva imagen invade la mitad inferior del folio, utilizada según indica el texto para el cálculo de fiestas litúrgicas; en esta ocasión se trata de dos manos superpuestas, de la que tan solo vemos el dedo meñique de la que se encuentra en segundo plano. A medida que el volumen informativo crece y es necesario distribuir una mayor cantidad de datos en las falanges, la forma de la mano comienza a disolverse convirtiéndose en el lienzo en el que distribuir la información, si bien el responsable de trazar la imagen no renuncia a pequeños guiños realistas como la forma del pulgar, las uñas o los torpes nudillos. Por último, encontramos la tabla *Magna Bede tabula ad habendum diem Pasche et etatem lune et litteram tabularem*, en la que una mano en el fol. 16r [Figura 4], con las mismas características formales que la anterior, se despliega en toda la superficie del folio, en este caso combinando cifras y los meses del año.

OTRAS FÓRMULAS PARA LA MANO COMO DIAGRAMA MNEMOTÉCNICO

Inspirada en la *manus memorialis* como herramienta para el cálculo computístico, otro de los diagramas más utilizados fue la conocida como

16. *Fnugo* es una palabra inventada que surge de la combinación de las letras iniciales de la tabla del mismo nombre. Véase ficha de catalogación de la obra en *Massa Compoti* de Alexander de Villadei en Universiteitsbibliotheek Utrecht Hs. 722 (Hs 4 G 18) [consulta: 8 enero 2019]. Para más información sobre variables computísticas y de la *tabula fnugonis* véase Means 1992, 608.

«Mano de Guido» o «mano guidoniana», un diseño tradicionalmente asignado al músico Guido de Arezzo (*ca.* 991-1050), cuya obra tuvo un fuerte impacto a partir del siglo XI [Mengozzi 2010]. La mano guidoniana representa el hexacordo, un sistema consistente en relacionar una sílaba con una nota musical a partir del himno de san Juan *Ut queant laxis*, y distribuir dicha información en la mano izquierda para facilitar su aprendizaje y consecuentemente el canto de los monjes. Su planteamiento gráfico se inspira en las combinaciones de las representaciones de manos de carácter computístico[17].

Conservamos numerosas representaciones de este diagrama de contenido teórico musical bajomedievales, en ocasiones aislada como imagen mnemotécnica que surge en medio del texto, y otras veces como parte integrante de una composición de mayor complejidad tal y como vemos en un manuscrito de contenido musical (*Expositio hymnorum*, Ebstorf, Klosterarchiv, MS. V 3, s. XV) realizado en un convento alemán donde encontramos una mano guidoniana flanqueada por dos monjas, una de ellas tocando un órgano, y la otra enseñando las notas a una joven pupila [Gümpel 2000; Giermann & Härtel 1994; *Index of Manuscripts*].

Y tal y como ha señalado Geneviève Hasenohr la mano también se convirtió en una herramienta de devoción, un recurso para la memorización de las oraciones, utilizando la palma derecha para las oraciones diurnas y la izquierda para las nocturnas[18] [Hasenohr 2015].

LA IMPAGINACIÓN COMO IMAGEN MNEMOTÉCNICA

Para finalizar me gustaría poner el foco de atención en un aspecto igualmente relevante para la asimilación de contenidos y su consecuente memorización, y que en la elaboración de nuestro manuscrito ha sido especialmente cuidado. El papel que desempeña el diseño de las páginas de un libro en el proceso de aprendizaje.

17. Para más información sobre la relación entre los diagramas de mano de uso computístico y los diagramas musicales véase Bent 1984, 9; especialmente la nota 14.

18. Véase el manuscrito Londres, BL Ms. Harley 273, en cuyo fol. 111r se representa la mano para la oración nocturna, *meditatio nocturna per manum sinistra*.

Hugo de san Victor (*ca.* 1096-11 de febrero de 1141) en su obra *De tribus maximis circumstantiis gestorum* escrita hacia 1130, se dirige a sus jóvenes discípulos para proporcionarles las claves necesarias para desarrollar su memoria y su capacidad cognitiva [Green 1943; Carruthers 2008, 100-106]. Les llama la atención sobre la necesidad de estudiar siempre con el mismo volumen, ya que si se utilizan libros distintos será más complicado construir una imagen mental de la información. En relación directa con este hecho, el autor da especial énfasis al diseño de los libros, explicándoles la utilidad mnemónica que tiene la impaginación, su escritura, sus elementos decorativos, para la interiorización de los contenidos; el color, la forma, la posición y el lugar que ocupan las letras, los detalles ornamentados, les dice, todos esos componentes estimulan nuestra memoria.

Tal y como hemos podido observar nuestro manuscrito fue concebido atendiendo cuidadosamente a estos factores, la armonía de la composición de la página, su cuidada caligrafía y ornamentación, sus imágenes, que tal y como podemos observar en muchos casos asumen el protagonismo del folio, distribuyéndose el texto a su alrededor, aspectos todos ellos que, sin lugar a duda, contribuyeron al desarrollo cognitivo de su propietario, Jehan des Murs, uno de las figuras intelectuales más relevantes de su época.

BIBLIOGRAFÍA

Alföldi-Rosenbaum, Elisabeth, «The Finger Calculus in Antiquity and in the Middle Ages. Studies on Roman Game Counters I», *Frühmittelalterliche Studien*, 5 (1971), págs. 1-9.

Antolín, Guillermo O. S. A. *Catálogo de los códices latinos de la Real Biblioteca del Escorial*, Madrid: Imprenta Helénica, 1913, vol. III.

Beaujouan, Guy, «Histoire des sciences au Moyen Âge», *Annuaire de l'École pratique des hautes études*, (1964-1965) págs. 259-262.

——, *Manuscrits scientifiques médiévaux de l'Université de Salamanque et de ses «Colegios Mayores»*, Bordeaux: Féret, 1962.

Bent, Margaret, «Diatonic "ficta"», *Early Music History*, 4 (1984), págs. 1-48.

Binski, Paul & Patrick Zutshi, *Western illuminated manuscripts: a catalogue of the collection in Cambridge University Library*, Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

Bolzoni, Lina & Pietro Corsi, eds., *La cultura della memoria*, Bologna: Il Mulino, 1992.

Bolzoni, Lina, «Il gioco delle immagini. L'arte della memoria dalle origini al Seicento» en *La Fabbrica del Pensiero. Dell'Arte della Memoria alle Neuroscienze*, Milán: Electa, 1989, págs. 19-26.

——, «The Play of Memory between Words and Images» en A.W. Reinink & Jeroen Stumpel, eds., *Memory and Oblivion. Proceedings of the XXIXth International Congress of the History of Art held in Amsterdam, 1-7 September 1996*, Boston: Kluwer Academic Publishers, 1999, págs. 11-18.

Camille, Michael, *Gothic art. Visions and Revelations of the Medieval World*, Londres: Weidenfeld & Nicholson, 1996.

——, «Before the Gaze. The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing» en Robert S. Nelson, ed., *Visuality Before and Beyond the Renaissance. Seeing as Others Saw*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, págs. 197-223.

——, «The Eye in the Text: Vision in the Illuminated Manuscripts of the Latin Aristotle», *Micrologus*, 6 (1998) págs. 129-145.

——, «Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy», *Art history*, 8 (1985) págs. 26-49.

Caplan, Harry, «Memoria: Treasure-House of Eloquence», en *Of Eloquence. Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric*, Ithaca-Londres: Cornell University Press, 1970, págs. 196-246.

Carruthers, Mary, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric and the Making of Images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

——, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 2008 (1ª ed. 1990).

Castiñeiras González, Manuel A., «Abraham enseña astronomía: el prototipo bíblico de estudio del cómputo en las abadías benedictinas de Cava de Tirreni y Ripoll», *Compostellanum*, XLI, 1-2 (1996), págs. 159-177.

Clarke, Mark, *The Art of all Colours. Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminations*, Londres: Archetype Publications, 2001.

Chabás, José & Bernard R. Goldstein, *The Alfonsine tables of Toledo*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 2003.

Chomentovskaja, O. «Le Comput digital. Histoire d'un geste dans l'art de la Renaissance italienne», *Gazette des Beaux-Arts*, 20, 2 (1938), págs. 157-172.

Cordoliani, Alfred, «Etudes de Comput, I: Note sur le manuscrit latin 7418 de la Bibliothèque Nationale», *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 103 (1942), págs. 61-65.

——, «À propos du chapitre premier du *De temporum ratione* de Béde», *Le Moyen Age*, 54 (1948), págs. 209-223.

——, «Inventaire des manuscrits de comput ecclésiastique conservés dans les bibliothèques de Madrid», *Hispania Sacra*, 7 (1954), págs. 111-143.

——, «Les manuscrits du comput des bibliothèques d'Utrecht», *Scriptorium*, 15, 1 (1961), págs. 76-85.

Dreyer, John Louis Emil, «On the Original Form of the Alfonsine Tables», *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society*, 80 (1920), págs. 243-262.

Fernández Fernández, Laura, «Las tablas astronómicas de Alfonso X el Sabio. Los ejemplares del Museo Naval de Madrid», *Anales de Historia del Arte*, 15 (2005), págs. 29-50.

——, *Arte y Ciencia en el Scriptorium de Alfonso X el Sabio*, Sevilla-Puerto de Santa María: Universidad de Sevilla-Cátedra Alfonso X, 2013.

García Avilés, Alejandro, «El manuscrito 19 de la Biblioteca Nacional de Madrid: un códice computístico de origen controvertido», *Imafronte*, 10 (1996), págs. 41-50.

——, *El tiempo y los astros*, Murcia: Universidad de Murcia, 2001.

Giermann, Renate, & Helmar Härtel, *Handschriften des Klosters Ebstorf*, Wiesbaden: Harrassowitz, 1994.

——, «Jehan des Murs and his Milieu», en Frank Hentschel, ed., *Musik–und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter*, Leiden: Brill, 1998, págs. 339-372.

Green, William M., «Hugo of St. Victor: De Tribus Maximis Circumstantiis Gestorum», *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 18, 4 (1943), págs. 484-493.

Gümpel, Karl-Werner, «A Didactic Musical Treatise from the Late Middle Ages: EBstorf, Klosterarchiv, MS V 3» en Norma Wright Weaver, ed., *Music in the Theater, Church, and Villa: Essays in Honor of Robert Lamar Weaver and Norma Wright Weaver*, Warren, MI: Harmonie Park Press, 2000, págs. 50-64.

Gushee, Lawrence, «New Sources for the Biography of Johannes de Muris», *Journal of the American Musicological Society*, 22 (1969), págs. 3-26.

Hardwick, Charles & Henry Richards Luard, eds., *A catalogue of the manuscripts preserved in the Library of the University of Cambridge*, Múnich-Hildesheim: Kraus-Olms, 1980, vol. III.

Hasenohr, Geneviève, *Testes de dévotion et lectures spirituelles en langue romane (France, XII-XVI siècle)*, Turnhout: Brepols, 2015.

Husson, Matthieu, «Exploring the Temporality of Complex Computational Practice: Two Eclipse Notes by John of Murs in the ms Escorial O II 10», *Centaurus*, 58 (2016), págs. 46-65.

Index of Manuscripts Illuminated by Women in Religious Communities of the Middle Ages, <http://www.agfem-art.com>.

Jones, Charles W., ed., *Beda Venerabilis. De temporum ratione liber*, Corpus Christianorum Series Latina 123B, Turnhout: Brepols, 1977.

——, «Manuscripts of Bede's *De natura rerum*», *Isis*, 127 (1937), págs. 430-40.

——, *Bedae opera de temporibus*, Cambridge: Mediaeval Academy of America, 1943.

Juste, David, «MS Salamanca, Biblioteca Universitaria, 2662» [en línea], *Ptolemaeus Arabus et Latinus. Manuscripts*, <http://ptolemaeus.badw.de/ms/518>.

Kroustallis, Stefanos, «The Mappae Clavicula Teatrise of the Codex Matritensis 19 and the Transmission of Art Technology in the Middle Ages», en Ricardo Córdoba, *Craft Teatrises and Handbooks*, Turnhout: Brepols, 2013, págs. 69-84.

Means, Laurel, «Ffor as moche as yche man may not haue Þe astrolabe: Popular Middle English Variations on the Computus», *Speculum*, 67, 3 (1992), págs. 595-623.

Mengozzi, Stefano, *The Renaissance Reform of Medieval Music Theory: Guido of Arezzo between Myth and History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Montero Tortajada, Encarna, «La puesta a punto del observatorio: visión, historia del arte medieval, perceptualismo y semiótica», *Ars Longa*, 14, 15 (2005-2006), págs. 45-56.

North, John D., «Just Whose Were the Alfonsine Tables?», *Anuari de filologia. Secció B, Estudis àrabs i islàmics*, 2 (1996), págs. 453-476.

Nothaft, Philipp E., *Scandalous error: Calendar Reform and Calendrical Astronomy in Medieval Europe*, Oxford: Oxford University Press, 2018.

Pedersen, Fritz S., *The Toledan Tables: a Review of the Manuscripts and the Textual Versions with an Edition*, Copenhagen: Kongelige Danske Videnskabernes Selskab: 2002.

——, ed., *Opera quadrivalia Petri Philomenae de Dacia et Petri de S. Audomaro*, Hauniae: Gad, 1983-1984.

Plaza Picón, Francisca del Mar & José Antonio González Marrero, «De computo uel loquela digitorum. Beda y el cómputo digital», *Faventia*, 28, 1-2 (2006), págs. 115-123.

Poulle, Emmanuelle, «John of Murs», en Charles C. Gillispie, ed., *Dictionary of scientific biography*, Nueva York: Scribner, 1970, vol. VII, págs. 128-133.

——, *Les Tables alphonsines avec les canons de Jean de Saxe*, París: Sources d'histoire médiévale, 1984.

——, *Les astronomes parisiens au XIVe siècle et l'astronomie alphonsine*, París: de Boccard, 2005.

Santander, Teresa, *Obras científicas en la Biblioteca Universitaria (siglos XIV-XVI)*, Salamanca: Biblioteca General Universitaria, 1985.

Schmitt, Jean-Claude, *La Raison des gestes dans l'Occident médiéval*, París: Gallimard, 1990.

Thorndike, Lynn, «Unde versus», *Traditio*, 11 (1955), págs. 163-193.

Toomer, Gerald J., «A survey of the Toledan Tables», *Osiris*, 15 (1968), págs. 5-174.

Troncarelli, Fabio, «Con la mano del cuore. L'arte della memoria nei codici di Cassiodoro», *Quaderni medievali*, 22 (1986), págs. 22-58.

Wallis, Faith & Calvin Kendall, *Bede: The Nature of Things and On Times*, Liverpool: Liverpool University Press, 2010.

——, *Bede: The Reckoning of Time*, Liverpool: Liverpool University Press, 2004.

Wallis, Faith, coord., *The Calendar and the Cloister: Oxford, St John's College* MS17, McGill University Library, Digital Collections Program [en línea] <http://digital.library.mcgill.ca/ms-17>.

Weitzmann, Kurt, *Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration*, Princeton-New Jersey: Princeton University Press, 1947.

Yates, Frances, *The Art of Memory*, Londres-Henley: Routledge & Kegan Paul, 1966 (traducido en *El arte de la memoria*, Madrid: Siruela, 2005).

Zanichelli, Giuseppa, «Strategie comunicative dei manoscritti scientifici» en Giuseppe de Gregorio & María Galante, *La produzione scritta tecnica e scientifica nel Medioevo: libro e documento tra scuole e professioni; atti del convegno internazionale di studio dell'Associazione Italiana dei Paleografi e Diplomatisti, Fisciano, Salerno, 28-30 settembre 2009*, Spoleto: Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2012.

RESUMEN: Desde la Antigüedad la mano ha sido un espacio privilegiado para la memorización de contenidos de variada naturaleza. Un lienzo siempre accesible para la codificación de procesos mentales complejos transformados en sencillos diagramas. Como herramienta mnemotécnica, la mano sirvió como modelo inspirador para la ejecución de esquemas visuales de aprendizaje del cómputo numérico y la realización de operaciones matemáticas, para el estudio musical, o para recordar la estructura del rezo. El Ms. O-II-10 de la Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial es un magnífico códice misceláneo realizado a finales del siglo XIII, principios del siglo XIV, que reúne una conocida colección de textos científicos. Dichos textos fueron ilustrados con figuras de cuidada factura que condicionan la impaginación del manuscrito convirtiéndose en una pieza fundamental en la transmisión del contenido. El códice posteriormente perteneció al conocido astrónomo parisino Jehan des Murs quien durante dos décadas anotó en sus márgenes comentarios relacionados con la revisión de algunos de los textos, otorgando al manuscrito un valor extraordinario para los estudios de historia de la ciencia.

PALABRAS CLAVE: Manuscritos científicos, Arte y ciencia, Diagramas científicos, Jehan des Murs, Cómputo digital, *Manus memorialis*.

ABSTRACT: The hand has been a privileged space for the memorisation of the most diverse contents since Ancient Times. A canvas always accessible for the

codification of complex mental processes transformed into simple diagrams. As a mnemonic tool, the hand served as an inspiring model for the execution of visual schemes for learning digital computation and performing mathematical operations, for musical study, or for remembering the structure of prayer. Ms. O-II-10 of the Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial is a magnificent miscellaneous codex made at the end of the 13th century, beginning of the 14th century, which brings together a well-known collection of scientific texts. These texts were illustrated with carefully executed figures that determined the *mise en page* of the manuscript, becoming a fundamental piece in the transmission of the content. The codex belonged to the well-known Parisian astronomer Jehan des Murs, who for two decades noted comments in the margins related to the revision of some of the texts, giving the manuscript an extraordinary value for the studies of the history of science.

KEY WORDS: Scientific manuscripts, Art and science, Scientific diagrams, Jehan des Murs, Finger counting, *Manus memorialis*.

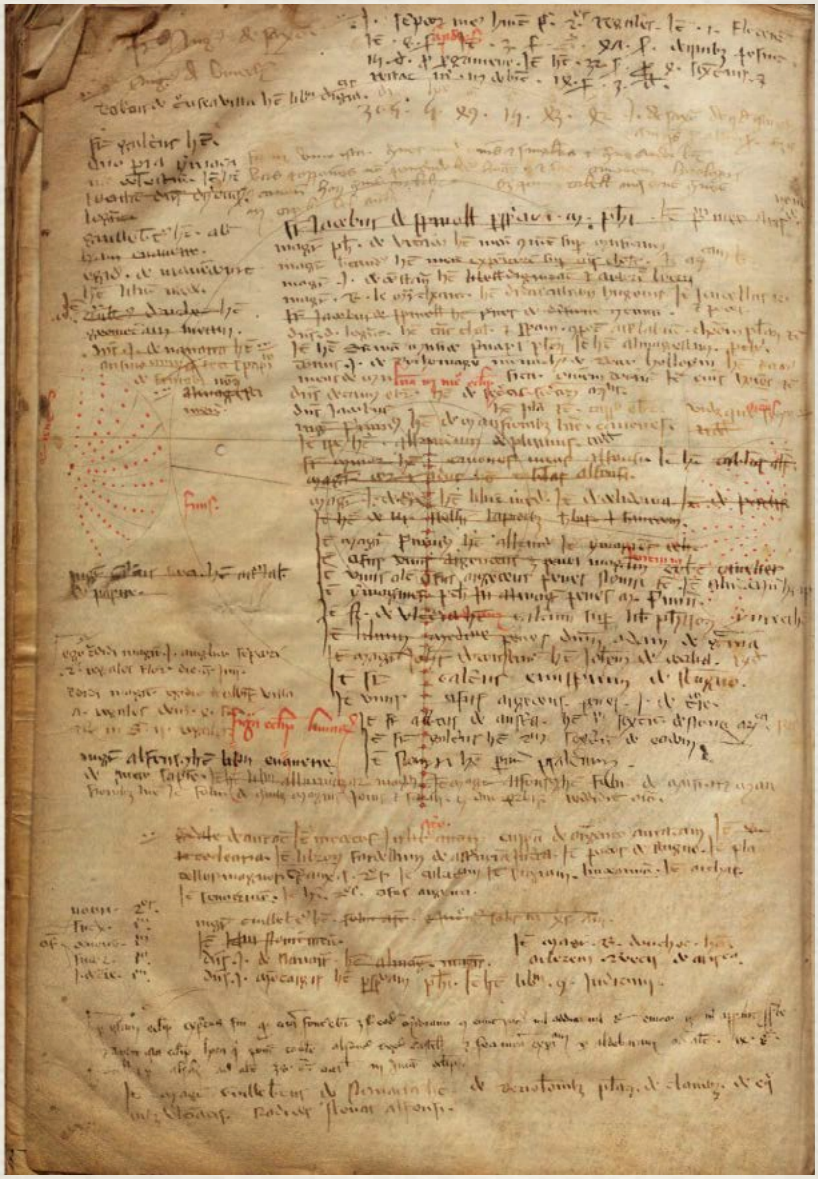


figura 1
Listado de libros prestados por Jehan des Murs, El Escorial, RBME, Ms. O-II-10, fol. 225v
© Patrimonio Nacional

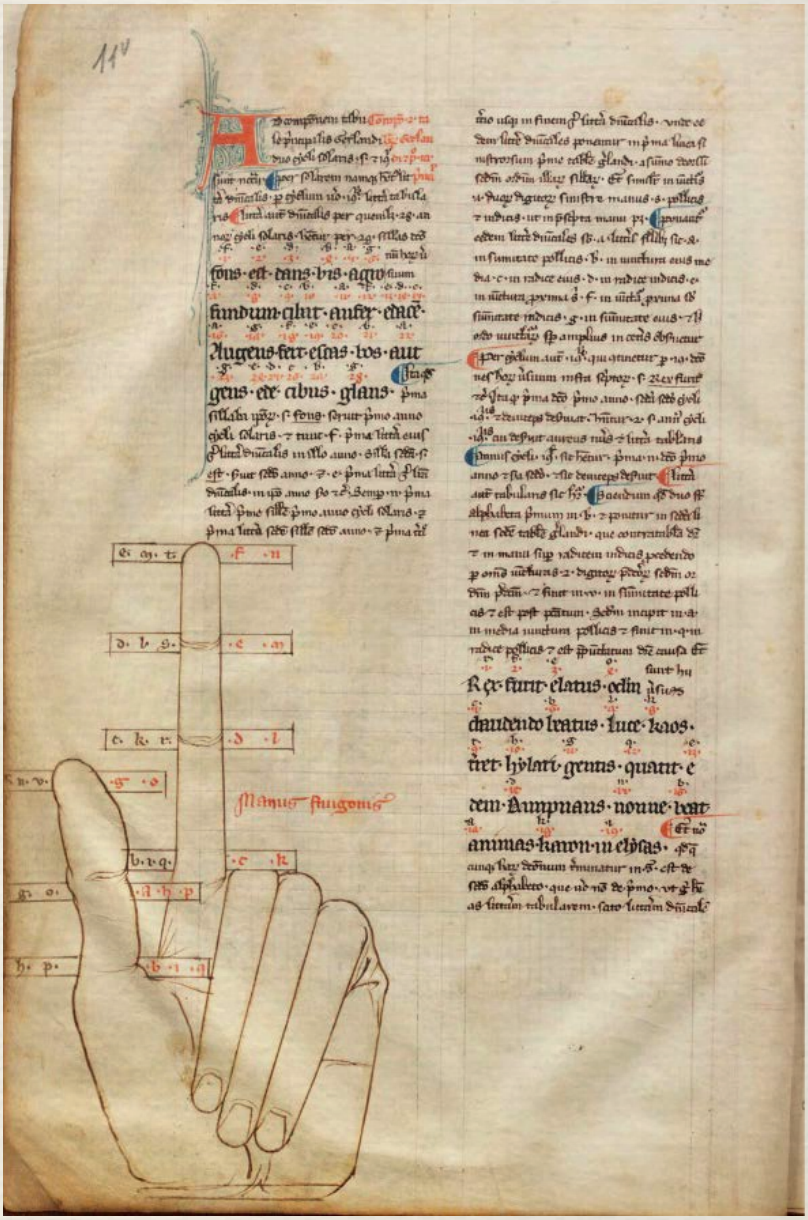



figura 2
Manus Fnugonis, El Escorial, RBME, Ms. O-II-10, fol. 11v
© Patrimonio Nacional

figura 3
Diagrama de mano, El Escorial, RBME, Ms. O-II-10, fol. 14v
© Patrimonio Nacional

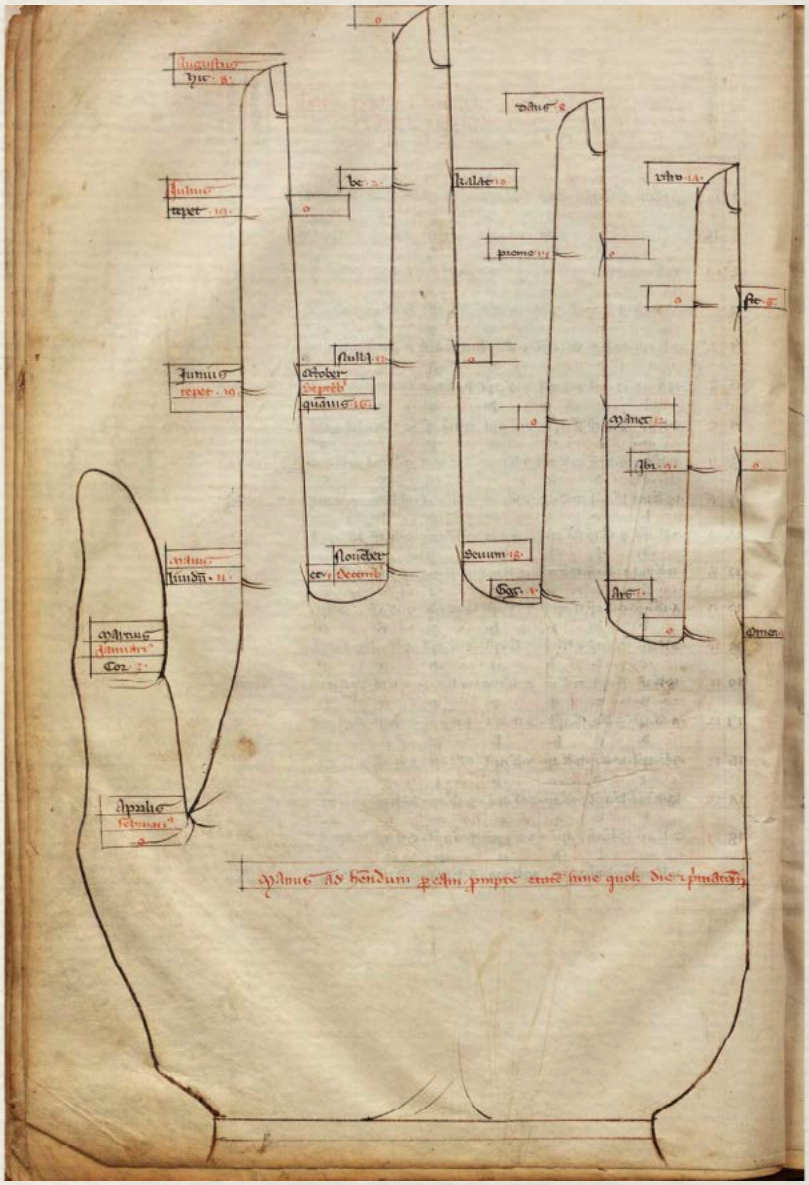


figura 4
Diagrama de mano, El Escorial, RBME, Ms. O-II-10, fol. 16r
© Patrimonio Nacional

GRIEGOS, ÁRABES Y LATINOS: ESCRIBIENDO E ILUSTRANDO TRATADOS MÉDICOS EN LA EDAD MEDIA

IRENE GONZÁLEZ HERNANDO
(Universidad Complutense de Madrid)

A LO LARGO DE LAS SIGUIENTES PÁGINAS NOS PROPONEMOS REFLEXIONAR sobre las lenguas científicas usadas en la medicina medieval, explorando algunas de las más empleadas y cultas como el griego, el árabe y el latín, así como otras que a primera vista podrían parecer periféricas o secundarias, como el hebreo o las lenguas vernáculas, pero que jugaron un papel clave en la divulgación del conocimiento.

Para ello, primero dibujaremos un panorama general de las lenguas. A continuación, abordaremos el perfil del traductor junto con las actividades concretas de transmisión del conocimiento, acercándonos a unos cuantos libros médicos que alcanzaron gran difusión, tales como la *Materia médica* de Dioscórides, el *Canon* de Avicena, la *Cirugía* de Abulcasis, o el *Tacuinum sanitatis* de Ibn Butlān, y que fueron traducidos a diversos idiomas. Por último, valoraremos si la copia y traducción afectaron solo al texto, o al texto y sus imágenes. En todo este proceso nos apoyaremos en las investigaciones vertidas hasta ahora en materia de traducciones[1], sin pretender

1. Para el presente artículo nos hemos apoyado en las investigaciones llevadas a cabo por Carlos Alvar, Jon Arrizabalaga, Lluís Cifuentes i Comala, William Crossgrove, Cristina De Carballo Fernández, Lola Ferre, Paloma García Bravo, Bertha María Gutiérrez Rodilla y Joaquín Rubio Tovar, cuyos títulos se han incluido en la bibliografía final.

cerrar problemáticas sino simplemente hacer un primer acercamiento a un terreno que aún requiere de futuras investigaciones.

LAS LENGUAS DE LA CIENCIA EN LA EDAD MEDIA

Las lenguas empleadas para la ciencia en la Edad Media fueron en parte herederas del mundo antiguo, aunque el panorama lingüístico medieval fue experimentando poco a poco sustanciales diferencias.

Así pues, entre las lenguas cultas debemos referirnos al griego y el latín, ambas tomadas de los clásicos. De las dos, la primera que se abrió paso en los siglos medievales fue el griego, lo que no debe extrañar ya que en la medicina antigua también había sido así. En griego se habían redactado el *Corpus hipocraticum*[2] y los tratados botánicos de Teofrasto (siglo IV a.C.)[3], pilares de la actividad sanitaria durante siglos[4]. En griego también escribieron los médicos de época romana, por el prestigio y admiración que despertaba la cultura griega. Escritores como Dioscórides, Soranos de Éfeso o Galeno de Pérgamo, aun viviendo en los siglos I y II d.C., siguieron componiendo sus obras en griego[5]. Apenas un médico

2. El *Corpus hipocraticum* es un compendio de escritos que se atribuye al médico Hipócrates de Cos, aunque por su envergadura debió ser una compilación colectiva llevada a cabo entre los siglos IV y I a.C. Así, por ejemplo, el texto *Sobre las articulaciones* de Apolonio de Citio, copiado e ilustrado en la Edad Media, y que forma parte del corpus, debe datarse en el siglo I a.C., véase García Bravo 2004.

3. A través de dos textos, *Historia de las Plantas* y *Sobre las causas de las plantas*, Teofrasto planteó una identificación y clasificación o taxonomía botánica, recogiendo muchas plantas de uso medicinal.

4. Como ejemplo de la vigencia de ambos tratados podemos citar una copia y traducción latina de la *Historia plantarum* de Teofrasto realizada en el siglo XV y hoy conservada en la Biblioteca Medicea Laurenziana (ms. Plut. 83.16); así como varias misceláneas médicas que incluyeron el texto *Sobre las articulaciones* de Apolonio de Citio procedente del *Corpus hipocraticum*, entre las que sobresalen el *Códice de Niketas* (escrito en griego a inicios del siglo X en Constantinopla, hoy en la Biblioteca Medicea Laurenziana, ms. Plut. 74.7) y el *Iatrosophion* bizantino (escrito en griego a mediados del siglo XV, hoy en la Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. gr. 3632).

5. De Dioscórides haremos una síntesis en el apartado titulado *Un estudio de caso sobre algunos libros médicos traducidos e iluminados en la Edad Media*, por lo que no insistimos sobre él ahora. De Soranos de Éfeso resaltamos que redactó un manual de ginecología, que fue la base del texto de Muscio (siglo VI), ampliamente copiado e iluminado con

de época romana, Celso, se hizo célebre con un tratado en latín (*De re medica*, siglo I)[6].

El prestigio del griego se mantuvo en la Antigüedad tardía, especialmente en la cuenca del Mediterráneo. Fue lengua de referencia entre árabes y bizantinos de principio a fin de la Edad Media. Los traductores y centros de traducción del mundo árabe tuvieron una alta consideración del griego como idioma científico y manejaron un amplio número de manuscritos en esta lengua que poco a poco fueron vertiendo al árabe [García Bravo 2004].

En Bizancio el protagonismo del griego fue indiscutible. Tanto los *scriptoria* en torno al emperador (ubicados fundamentalmente en Constantinopla) como los vinculados a los grandes centros monásticos no perdieron en ningún momento el uso de esta lengua, que se mantuvo no solo para copiar a los clásicos sino también para redactar nuevos textos y compilaciones de carácter enciclopédico, muy del gusto medieval, como el magnífico *Iatrosophion* de la Biblioteca Universitaria de Bolonia (siglo XV, ms. gr. 3632).

Donde sí hubo una pérdida paulatina del griego fue en el Occidente alto y pleno medieval pues, especialmente en los *scriptoria* monásticos, se prefirió el latín antes que el griego, de modo que las nuevas compilaciones fueron desarrollándose en este idioma emergente.

Una excepción fue Italia, especialmente la mitad sur, pues mantuvo el contacto con la lengua griega, además de desarrollar el latín y conocer el árabe[7]. En Italia, en la Escuela de Salerno (siglos X-XII) enseñaban medicina

---

imágenes sobre las posiciones fetales a lo largo de la Edad Media (véase por ejemplo el *Compendio de textos médicos y botánicos*, latino del siglo XV, hoy en la Bibliothèque Universitaire de Médecine de Montpellier, ms. H277, fols. 161r, 161v, 162r, 162v, 163r y 163v). De Galeno de Pérgamo indicamos que se le atribuye una ingente producción científica con tratados médicos que van desde la anatomía hasta la terapéutica, pasando por la patología y la higiene, siendo uno de los más notables el *Del uso de las partes*.

6. Celso fue ante todo un teórico que escribió tratados, dando indicaciones higiénico-sanitarias de carácter general e indicaciones terapéuticas de carácter más particular, dirigidas a un abanico de enfermedades concretas. Sin embargo, todas sus recomendaciones son muy acertadas, por lo que seguramente son el resultado del trato directo con enfermos, aunque él no lo afirma con rotundidad, véase Blánquez 1996, I-XVI.

7. Dos de los primeros traductores del griego que encontramos en Italia fueron Alfano de Salerno y Burgundio de Pisa, cuyo trabajo se desarrolló entre los siglos XI y XII, véase Barragán Nieto 2006, 297-307. Un poco posterior es Nicolás de Regio del siglo XIV.

profesores griegos, latinos, árabes y hebreos, cado uno en su lengua; dando además cabida tanto a hombres como a mujeres. Un proceso similar se gestó en el ámbito hispano, en el entorno toledano del siglo XII, donde fue posible la aparición de un traductor brillante, Gerardo de Cremona, quien tuvo un conocimiento muy profundo del árabe pero también del griego, lo que le permitió hacer muy buenas traducciones al latín, ya que cuando un término no le resultaba inteligible comparaba versiones en griego y en árabe intentando hallar soluciones a los diversos problemas que se le presentaban [Brasa Díez 1996, 45].

La segunda lengua culta a mencionar debería ser el árabe. En el ámbito islámico, desde fechas tempranas, además de traducir del griego al árabe, se desarrolló una extensa producción médica en árabe, teniendo su momento de apogeo entre el 900 y el 1150. La medicina árabe presentó notables novedades, en parte surgidas gracias a la coexistencia de teoría y práctica, ya que los centros hospitalarios funcionaban como lugares de formación, con lo que el trato directo con los enfermos ayudaba a confrontar los conocimientos teóricos previamente adquiridos. Sus avances anatómicos, fisiológicos, terapéuticos, quirúrgicos, dietéticos, etc., fueron, por este motivo, sustancialmente mayores que los registrados en torno a los monasterios cristianos occidentales del mismo período. Todo ello dio lugar a un elenco importantísimo de textos, producidos por intelectuales como Razes, Abulcasis, Avicena, Ibn Butlān, o Averroes, que pronto llegaron a otras geografías medievales, ocupando un lugar de prestigio. Baste recordar que, en los estudios de medicina de la universidad bajomedieval dos textos de referencia eran el *Canon* de Avicena y el *Uso de las partes* de Galeno. Así, el árabe se convirtió por un lado en una lengua vehicular que permitió la transmisión de la ciencia griega desde la Antigüedad hasta la Edad Media, y por el otro, en un idioma de creación científica original que posibilitó la elaboración de nuevos tratados.

Nos queda por mencionar, entre las lenguas cultas, el latín. Como hemos anticipado, al calor de los monasterios occidentales de la Alta y Plena Edad Media, florecieron compilaciones en latín. Sin embargo, estas enciclopedias y misceláneas latinas debieron tener una calidad bastante inferior a los textos griegos y árabes, ya que a menudo se copiaba información diversa sin juicio crítico y sin una constatación práctica de la verdadera efectividad de los tratamientos propuestos. A pesar de lo dicho, entre estos tratados, sobresalió el *Causae et curae* de Hildegarda de Bingen

(siglo XII), que si bien fusionó el pensamiento religioso y trascendente con la observación científica, consiguió describir unas cuantas realidades ginecológicas y sexuales con una sorprendente modernidad. Pero es cierto que Hildegarda vivió en un período de cambio.

En efecto, en el siglo XII, el latín, que con anterioridad no había conseguido alumbrar demasiadas obras médicas de referencia, irrumpió con fuerza al amparo de la universidad latina. No es casual que fuese en el siglo XII cuando vieron la luz los dos tratados de Trótula, surgidos de la escuela de Salerno y novedosísimos, no tanto por estar en latín, sino más bien por haberse relacionado con la presencia pionera de mujeres en un centro científico [Green 1994].

Fueron la universidad bajomedieval occidental, controlada por la Iglesia, y la estructura gremial urbana, muy severa con el intrusismo profesional, los que potenciaron el latín como lengua académica. Se asentó entonces la necesidad de examinarse para poder ejercer un oficio en una determinada ciudad. Y, para superar los exámenes de medicina, convenía estudiar en latín. El progresivo protagonismo de lo occidental y cristiano al final de la Edad Media, frente a lo árabe y lo bizantino, hizo que el latín llegase muy reforzado a la Edad Moderna. Sin embargo, la preferencia por el latín ocupó solo un fragmento de la historia medieval.

Por ello, en este estudio queremos también prestar atención, aunque sea de un modo somero, a otras lenguas que desempeñaron una función relevante en la ciencia medieval, fundamentalmente el hebreo y las lenguas vernáculas[8]. El hebreo jugó un papel decisivo al haber existido un buen número de traductores de origen judío, que además de hebreo conocían otras lenguas cultas y vernáculas, lo que les permitía trabajar con eficacia y gozar de prestigio en el campo de la traducción[9]. No obstante, los tratados originales escritos en hebreo fueron escasos en comparación con otras lenguas, destacando entre ellos algunos manuales ginecológicos

8. Hemos decidido escindir el hebreo de las lenguas vernáculas por su estatus singular. Por un lado es una lengua sagrada ligada al culto y las creencias religiosas, y por este motivo, se acerca al árabe y al latín. Sin embargo, en el plano científico, nunca alcanzó la difusión del latín y el árabe, y fueron relativamente pocos los libros médicos escritos en hebreo, proceso similar al que ocurrió con los tratados originales en lenguas vernáculas.

9. De origen judío es por ejemplo, Yohanan ib Daud que trabaja en Toledo como traductor bajo el mecenazgo del obispo Raimundo (siglo XII).

como el *Sefer ha-Toledet* (*Los infortunios de Dinah*) o el *Miqosi ha-Leda*[10]. Muchos médicos judíos prefirieron escribir sus obras en las lenguas cultas en uso en la zona donde estaban asentados, siendo buen ejemplo de ello Maimónides (siglo XII) que escribió en árabe sus textos médicos[11], o Isaac Judaeus (Cairuán, siglos IX-X) que escribió en árabe sus tratados de orina y de fiebre [Ferre 2000, 83]. En algunas ocasiones, llegaron a escribir en judeo-árabe, es decir en árabe pero con caracteres hebraicos, lo que fue bastante excepcional, y puede entenderse bien como una reivindicación lingüística bien como un deseo de acercar la obra a una audiencia que tal vez sabía árabe a nivel oral pero lo no sabía a nivel escrito [Ferre 2003, 163-165]. No obstante, con la regulación universitaria y el control ciudadano de los oficios en la Baja Edad Media, empezaron a traducirse al hebreo obras de referencia en el campo médico, especialmente aquellas que permitían examinarse por libre y seguir ejerciendo su oficio[12].

Respecto a las lenguas vernáculas, cobraron protagonismo con la *vulgarización* o *romanceamiento* de la ciencia promocionada por la burguesía bajomedieval. Los libros, que habían sido siempre elemento de prestigio y de formación profesional, se escribieron entonces en francés, provenzal, italiano, catalán, castellano, etc., (con el objeto de paliar el escaso nivel de latín de los comitentes) y en formatos más económicos (con la finalidad de adecuarse a un poder adquisitivo más modesto). La burguesía demandaba libros vernáculos de temática muy diversa y, entre ellos, los compendios de salud tuvieron un lugar privilegiado. Ahora bien, las composiciones en lenguas vernáculas, muchas veces partían de uno o varios textos cultos que más que traducir, simplificaban, adaptaban y

10. Los textos ginecológicos en hebreo han sido estudiados y editados por Ron Barkaï, como puede verse en la bibliografía final. La escasez de textos médicos concebidos desde su origen en hebreo es extrapolable a otros campos científicos. Explica Ferre 2000, 85, que en el siglo XII Abraham bar Hiyya y Abraham ibn Ezra compusieron su obra astronómica y matemática en hebreo porque estaba dirigida a «esos judíos del norte que no conocen el árabe y que por tanto son ignorantes de los logros alcanzados en esa lengua». Tal vez motivos similares fueron los que llevaron a componer algunos tratados ginecológicos directamente en hebreo.

11. De estos textos médicos es muy interesante el *régimen* que Maimónices concibe y escribe en árabe para el sultán Afdal en 1198 y que después es traducido al hebreo por Moseh ibn Tibbon, véase Ferre 1994.

12. Es un buen ejemplo el *canon* hebraico de la Biblioteca Universitaria de Bolonia (ms. 2197) estudiado, véase Ferre 2003.

resumían, quitando todo aquello que era incomprensible o que carecía de aplicación práctica e inmediata[13]. En cualquier caso, estas misceláneas vernáculas no entraron en los circuitos académicos.

Hay una imagen que resume el panorama lingüístico de la época medieval, y que es la contenida en el fol.7 del *Libro de componere herbe et fructi* de Giovanni Cadamosto Da Lodi (copia procedente del norte de Italia realizada hacia 1471, hoy en la BnF, ms. italien 1108). En ella, varios médicos célebres (Alberto Magno, Razes, Aristóteles, Dioscórides, Galeno, Hipócrates, Avicena, Odón de Meung, Serapione el Viejo y Mesué) e, inclusive, alguna divinidad antigua (Esculapio), dialogan entre sí a través de los libros. Se produce un intercambio entre científicos griegos (clásicos), árabes y latinos (medievales). Lo que se infiere de esta iluminación es que el griego, árabe y latín seguían siendo las lenguas académicas de referencia en el último tercio del siglo XV, muy por encima de las lenguas vernáculas o del hebreo, que fueron absolutamente obviadas en este retrato conjunto de figuras de autoridad[14] [Figura 1].

EL PERFIL DEL TRADUCTOR MEDIEVAL

En el apartado anterior nos hemos detenido en los idiomas que escogieron los escritores para desarrollar y transmitir los conocimientos médicos a lo largo de la Edad Media. Nos faltaría ahora intentar reconstruir el perfil del traductor medieval para entender los problemas a los que se enfrentó.

Este objetivo resulta complejo pues, aunque conocemos algunos nombres de traductores y de centros de traducción, no sabemos exactamente cuál era su proceder y qué técnicas utilizaban. Así, entre los traductores de libros médicos más relevantes podríamos citar, entre otros,

13. Detallan este proceso De Carballo 2013; Cifuentes i Comala 2008. Estas composiciones en lenguas vernáculas vendrían a ser una suerte de texto adaptado o guía de lectura fácil, que incidían en los aspectos más prácticos del conocimiento; en cualquier caso, una versión bastante libre respecto al original.

14. También se infiere de esta imagen que la producción científica es ante todo masculina, siendo ignorada por completo la autoría femenina; pero este es asunto muy complejo que daría para una publicación aparte.

a Hunayn ibn Ishaq o Iohannitius (Bagdad, siglo IX)[15], Istifān ibn Bāsīl (Bagdad, siglo IX), el monje Nicolás en Córdoba (siglo X), Constantino el Africano (Salerno, siglo XI) y Gerardo de Cremona (Toledo, siglo XII)[16]. Hay otros muchos anónimos. Incluso de estos, cuyo nombre nos es conocido, apenas sabemos nada sobre su formación o su trabajo diario. En cuanto a los centros traductores, Badgad, Salerno y Toledo fueron algunos de los que produjeron literatura médica en la Alta y Plena Edad Media; y París y Montpellier los que los relevaron en la Baja Edad Media [García Bravo 2004]. Pero también en este caso, carecemos de datos precisos sobre su funcionamiento. De algunos como Toledo, ni siquiera sabemos dónde estuvo emplazado, ni si constituyó propiamente una escuela de traductores, como recogió tradicionalmente una parte de la historiografía, o si se trató más bien de una serie de traductores reunidos en torno a un comitente de prestigio, en este caso el obispo Raimundo de Sauvetat [Brasa Díaz 1996, 40].

En definitiva, muy pocas veces tenemos alguna fuente que detalle como es el proceso de traducción, siendo tal vez la más elocuente la escrita por Ibn Ŷulŷul referente a la traducción del griego al árabe de la *Materia médica* de Dioscórides y contenida en su *Libro de las generaciones de médicos*. Los hechos a los que se refiere Ibn Ŷulŷul son los siguientes. En el año 948 había llegado a Córdoba un lujoso ejemplar ilustrado de la *Materia médica* de Dioscórides, en griego, como regalo del emperador bizantino Constantino VII Porfirogéneta a 'Abd al-Rahmān III. Aunque ya se conocía en al-Ándalus la traducción al árabe de la *Materia médica* de Istifān ibn Bāsīl (realizada en Bagdad a mediados del siglo IX y corregida luego por Hunayn Ibn Ishaq), se utilizaba poco porque tenía partes sin traducir. La llegada del original en griego revolucionó la farmacología árabe. Además, el emperador de Bizancio envió a Córdoba, en el año 951, al monje Nicolás para que explicase el texto en griego de Dioscórides a un grupo de médicos cordobeses y pudiesen llevar a cabo una nueva traducción mucho más exacta[17]. Dejemos ahora hablar a Ybn Ŷulŷul:

15. De Hunayn ibn Ishaq, resalta García Bravo 2004 su buen conocimiento del griego y que era director de un equipo de traductores que seguía un método moderno de traducción, que consistía en partir de una serie de manuscritos griegos, cotejarlos y corregirlos con el fin de obtener un texto crítico de partida.

16. Constantino el Africano y Gerardo de Cremona destacan por sus traducciones del árabe al latín.

17. Agradezco a la Dra. Azucena Hernández Pérez que me haya puesto sobre la pista de este texto.

> El tratado de Dioscórides fue traducido en Bagdad en la época abbsí, bajo el reinado de Ŷa`far al-Mutawakkil, por Esteban, hijo de Basilio, del griego al árabe. Esta traducción fue corregida por el traductor Hunayn b. Ishāq, que la arregló y la hizo manejable. Las palabras griegas que Esteban conocía en árabe las tradujo, pero aquellas que no sabía las transcribía en forma griega, […] Esta traducción de Esteban llegó a al-Andalus y fue utilizada tanto por los andaluces como por los orientales hasta la época de 'Abd al-Rahmān al-Nāsir. Este recibió de Romano, emperador de Constantinopla –creo que en el año 337 (948 de la era cristiana)– una carta acompañada de presentes de gran valor, entre los cuales se/ encontraba el tratado de Dioscórides: estaba iluminado con magníficas miniaturas griegas y escrito en griego […] El emperador Romano decía en su carta a al-Nāsir: *no puede obtenerse provecho del Dioscórides más que con un traductor avezado en el griego y que conozca las propiedades de esas drogas. Si tienes en tu país a alquien que reúna estas dos condiciones, sacarás, oh Rey, la mayor utilidad de este libro.* […] Entre los cristianos de Córdoba no había nadie capaz de leer el griego […] En consecuencia, el libro de Dioscórides se quedó en la biblioteca de 'Abd al-Rahmān al-Nāsir sin ser traducido al árabe: estaba en al-Andalus, pero sus habitantes utilizaban la traducción de Esteban procedente de Bagdad. Cuando al-Nāsir contestó a Romano, le pidió que le enviase a alguien que hablara el griego y el latín para que enseñara estas lenguas a sus esclavos que así se transformarían en traductores. El emperador Romano le envió entonces un monje llamado Nicolás, que llegó a Córdoba en el año 340 (951 de la era cristiana). Había entonces en esta ciudad una serie de médicos que investigaban, indagaban y buscaban con avidez el modo de determinar los nombres de los simples que figuraban en el Dioscórides y de los cuáles aún no conocían su equivalencia en árabe. El más interesado y diligente entre todos estos médicos era el judío Hasdāy b. Šaprūt […] El monje Nicolás pasó a ser para él la persona más íntima y apreciada […] Gracias a las investigaciones hechas por este grupo de médicos acerca de los nombres de los simples del libro de Dioscórides, llegaron a conocerse en Córdoba y en todo al-Andalus las verdaderas propiedades de las plantas, desapareciendo las dudas que tenían. [Saínz Muñoz 2008, 190-191].

Como puede comprobarse, es un documento de primer orden ya que aporta datos muy interesantes, tales como: el papel central de los traductores

judíos[18], la trasliteración de términos para los que no se encuentra una equivalencia[19], la necesidad de saber de la materia científica para hacer una buena traducción[20], el trabajo en equipos en los que coexistían miembros de la élite y esclavos, el uso del griego, árabe y latín como lenguas de trabajo[21], el desconocimiento del griego por parte de los cristianos[22], etc.

Veamos ahora si podemos aportar más datos sobre el perfil del traductor. Lo siguiente que podríamos decir, a riesgo de parecer una obviedad, es que el traductor es alguien que sabe leer y escribir al menos en dos lenguas diferentes. En un ambiente políglota como el de la Europa medieval, hablar más de una lengua no debía ser una excepción[23]; cuestión bien distinta sería saber escribirlas, pues el saber escrito era más elitista que el conocimiento de transmisión oral. Por ello, algunos estudiosos han planteado la hipóteis de que en los talleres de traducción, además de intelectuales de élite próximos al comitente, hubiese también otros tantos lectores (personas que tenían conocimiento oral de más de una lengua) y escribas (personas que eran capaces de transcribir al dictado), de modo que cada uno se especializase en lo que sabía hacer y todos se complementasen [Brasa Díez 1996, 42].

El traductor, como la mayor parte de los artistas medievales[24], no trabaja por iniciativa propia para colocar sus obras en un mercado abierto; sino que lo hace solo por encargo de sus comitentes, ya se trate de un soberano, un religioso, un noble o un burgués, quienes en ocasiones

18. Dice el texto: «[…] el más interesado y diligente entre todos estos médicos era el judío Hasdāy b. Šaprūṭ», (*apud* Sainz Muñoz 2008, 191).

19. Dice el texto: «[…] las palabras griegas que Esteban conocía en árabe las tradujo, pero aquellas que no sabía las transcribía en forma griega», (*apud* Sainz Muñoz 2008, 190).

20. Dice el texto: «[…] había entonces en esta ciudad una serie de médicos que investigaban, indagaban y buscaban con avidez el modo de determinar los nombres de los simples», (*apud* Sainz Muñoz 2008, 191).

21. Dice el texto: «[…] le pidió que le enviase a alguien que hablara el griego y el latín para que enseñara estas lenguas a sus esclavos que así se transformarían en traductores», (*apud* Sainz Muñoz 2008, 191).

22. Dice el texto: «[…] entre los cristianos de Córdoba no había nadie capaz de leer el griego», (*apud* Sainz Muñoz 2008, 191).

23. Los que viajaban, entonces como ahora, serían los que más facilidad tenían para adquirir nuevas lenguas.

24. Usamos aquí el término *artista* en el sentido de aquel que ejerce un *ars* o *techné*, es decir, aquel que tiene los conocimientos y la destreza técnica para desarrollar un oficio.

cuentan con consejeros que les ayudan a seleccionar los textos a traducir. Cuando un libro alcanza prestigio aumenta la demanda de copias o traducciones ya que muchos comitentes quieren tenerlo [Alvar Ezquerra 2009, 1240]; es el caso de la *Materia médica* de Dioscórides o el *Canon* de Avicena, verdaderos «superventas» del período medieval.

El traductor, además, aprende su oficio de modo empírico, pues no hay una formación específica para él, que esté reglada y que se proporcione en centros de enseñanza. De hecho, la introducción de la traducción como disciplina universitaria es relativamente reciente, estando los primeros hitos en el siglo XX[25]. Con lo cual en la Edad Media no se conocen libros que expliquen el método del traductor[26], ni intelectuales que se planteen la necesidad de llevar la traducción a las aulas de la universidad[27].

Por otra parte, el traductor no siempre conoce la disciplina a traducir, por lo que cuando hay un vocabulario específico (de aritmética, botánica, cirugía, geología…) puede mantener los términos originales si no encuentra un equivalente en la lengua de destino. En ese caso, lo que hace no es traducir sino transliterar, es decir escribir con unos determinados caracteres (por ejemplo, árabes o latinos) lo que originariamente estaba escrito en otro alfabeto (muchas veces en griego). Esta trasliteración se hace a la espera de encontrar el término equivalente en el idioma de recepción del texto.

Entre las dificultades con las que se encuentra el traductor, también debe citarse que a veces ha de desplazarse hasta donde está el libro original a través de una embajada diplomática, disponiendo de poco tiempo para llevar a cabo la tarea. En esos casos, además, suele disponer de escasos medios materiales, y es frecuente que no pueda contar con un amanuense o copista que le ayude a transcribir el texto traducido, por lo que debe condensar, extractar y simplificar el contenido. Algunas traducciones

25. Los estudios universitarios de traducción e interpretación son relativamente recientes, siendo los de Moscú, Ginebra y París algunos de los más reseñables de la primera mitad del siglo xx. A España estas novedades llegaron en la década de setenta.

26. En otros oficios sí que tenemos fuentes de este tipo, como el *Libro del Arte* de Cennino Cennini.

27. En otros oficios, como por ejemplo la cirugía, sí que tenemos noticia de autores como Guido de Chauliac en Montpellier (siglo XIV) que reclama la introducción de esta especialiad como materia universitaria, dentro de los estudios de medicina.

han de entenderse como una versión preliminar o borrador, que debería haberse mejorado *a posteriori* [Alvar Ezquerra 2009, 1245].

Pero no siempre la síntesis que hace el traductor se debe a falta de tiempo, de medios, o de conocimiento de la disciplina. A veces el traductor condensa, adapta o simplifica, a petición del propio comitente, lo que ocurre muy notoriamente en el proceso de vulgarización de la ciencia, que mencionamos un poco más arriba[28].

UN ESTUDIO DE CASO SOBRE ALGUNOS LIBROS MÉDICOS TRADUCIDOS E ILUMINADOS EN LA EDAD MEDIA

En este apartado nos proponemos acudir a cuatro libros que nos servirán como estudio de caso y como constación de algunas de las ideas expresadas en los epígrafes anteriores. La extensa producción médica medieval nos ha obligado a hacer una selección de unos cuantos ejemplares que fueron especialmente relevantes en la Edad Media, dejando otros muchos fuera[29].

En nuestra selección decidimos apostar por la medicina árabe (debido al reconocimiento alcanzado entre sus contemporáneos), de modo que tres de los libros analizados tendrán este origen: el de Avicena, el de Abulcasis y el de Ibn Butlān. En la selección también decidimos decantarnos por los libros iluminados, pues si bien los anicónicos ofrecen una idea bastante completa del panorama científico de la Edad Media[30], los que incorporan imágenes tienen otros valores añadidos. En estos últimos, al traducir el texto también pueden traducir, adaptar o modificar las imágenes. Pero no hay una fórmula única. Así, unas veces se traduce el texto y se copian

28. Remitir al apartado correspondiente.

29. Hemos tenido que renunciar a abordar libros tan importantes el *Del uso de las partes* de Galeno, el *Corpus hipocraticum*, la *Ginecología* de Muscio, o el *De proprietatibus rerum* de Bartolomeo Anglico. Estos quedarán pendientes de ser examinados en investigaciones futuras.

30. Entre los libros no iluminados que gozaron de más difusión en la Edad Media podríamos poner como ejemplo el *De mulieris passionibus (Trotula Mayor)* y *De ornatu mulierum (Trotula minor)*, que se compusieron en Salerno en el siglo XII en latín, traduciéndose posteriormente al hebreo y a las lenguas vernáculas, pero sin generar en ningún caso copias iluminadas.

literalmente las imágenes[31], otras veces se copia literalmente el texto pero se crea un repertorio de imágenes nuevo[32], y en alguna ocasión el texto se traduce en una imagen creada *ex novo*[33]. En definitiva, la producción del libro es una actividad multidisciplinar y de equipo, en la que participaban especialistas diversos (escritores, traductores, iluminadores, encuadernadores, etc.) que, partiendo de problemas similares, no siempre llegan a la misma solución.

Además, estos libros médicos iluminados nos hablan de la necesidad de recurrir a las imágenes para hacer más comprensible el texto. Es decir, las imágenes mejoran la transmisión del conocimiento. Hoy diríamos que están al servicio de la divulgación científica. Ya en el mundo antiguo varios autores defendieron el valor de la ilustración científica, fundamento del libro médico iluminado, como el autor anónimo del papiro PSI XII 1275, del siglo II d.C., procedente de Oxirinco (hoy en Museo Egipcio de El Cairo)[34]; Zósimo de Panópolis, en las *Memorias auténticas,* de fines del siglo III en inicios del siglo IV[35]; y Tertuliano (inicios siglo III), quien se refirió a Nicandro de Colofón (siglo II a.C.) como escritor y pintor (*Nicander scribit et pingit*) y como autor de dos libros de medicamentos compuestos (la *Teriaca* y el *Alexifármaca*) [Marganne 2004]. Otros estaban en contra de la ilustración científica o, al menos, tenían sus reservas, como Plinio el Viejo (*Historia natural*, *ca.* 77 d.C.):

> Entre ellos, Cratevas, Dionisio y Metrodoro, quienes han utilizado un método muy atractivo, que no hace sino demostrar la dificultad de su tarea: han reproducido las plantas a color y han descrito abajo sus efectos. Pero la pintura es engañosa, pues los colores son tan numerosos, que aunque quieran rivalizar con la naturaleza, a menudo se ven alterados por los diversos azares de la copia. Por otra parte, no es suficiente con

31. Así ocurre con la *Cirugía* de Abulcasis.
32. Así ocurre con el *Canon* de Avicena.
33. Así ocurre con el *Tacuinum sanitatis* de Ibn Butlān.
34. En este papiro su autor recomienda a los jóvenes que se dedican a la medicina, que conozcan los nombres aplicados a las regiones internas y externas del cuerpo y la definición de cada una de ellas a través de dibujos, véase Marganne 2004, 44.
35. Zósimo atestigua la existencia de libros de medicina ilustrados en el Egipto bizantino, tal como recoge Marie-Hélène Marganne en su traducción al francés: «mais on amène des médecins tenant des livres illustrés (de figures) avec des traits pleins, hachurés, et de toute espèce; en suivant le livre» (Marganne 2004, 45).

> pintar algunas plantas en un momento determinado de su vida, pues las plantas cambian de aspecto a lo largo de las cuatro estaciones del año [Plinio el Viejo, *Historia natural*, libro XXV].

Sin embargo, parece que en la Edad Media primó la opinión a favor de las imágenes, siendo un buen ejemplo de ello la *Materia médica* de Dioscórdies, el *Canon* de Avicena, el *Tacuinum sanitatis* de Ibn Butlān, y la *Cirugía* de Abulcasis, a los que dedicaremos el resto del epígrafe.

La *Materia médica* de Dioscórides (escrita en el siglo I d.C.) fue, sin duda, el libro de botánica que más prestigio alcanzó en la Edad Media, aunque también uno de los más complejos en cuanto a su traducción. Muchas veces se copiaron o tradujeron solo los «simples» conocidos en la zona donde se encargaba la copia[36], por la dificultad para conocer todas las plantas de las que hablaba y llevar a cabo una traducción acertada que ayudase a su reconocimiento[37]. De hecho, el libro circuló fundamentalmente en griego y árabe, y solo tardíamente se tradujo del árabe al latín y a las lenguas vernáculas.

Si atendemos a lo que decía Plinio el Viejo, el libro estuvo ilustrado desde el principio[38]. Tal vez por ello la mayor parte de las copias medievales también lo estuvieron, lo que seguramente se debía a que querían ser fieles al original, y para ello tenían que trasladar texto e imagen. Además, dada la gran cantidad de simples incluidos, si no se agregaba una miniatura, era muy difícil su reconocimiento. Entre las copias ilustradas en griego del Dioscórides, tal vez la de mayor calidad gráfica, textual y material sea el *Dioscórides de Viena* (o *Codex Vindobonensis*, *ca.* 513, realizado para Anicia Juliana en Constantinopla, hoy en Österreichische Nationalbibliothek de Viena, ms. Med.gr.1). Entre las traducciones al árabe, una de las más cuidada y concienzuda debió ser la promocionada en Córdoba por Abderramán III y a la que nos hemos referido en el apartado titulado *El perfil del traductor*, por lo que no insistimos más en ella. Sin embargo, la copia encargada por Abderramán III no se conserva. Sí que hay copias de la traducción árabe hecha en Bagdad por Istifān ibn Bāsīl y corregida

36. A los «simples» hoy en día los llamaríamos *principios activos*.

37. Pero la *Materia médica* no solo fue un magno libro de simples (vegetales, minerales y animales) sino que también funcionaba como recetario o antidotario (ya que contenía preparaciones e indicaciones sobre sus efectos terapéuticos).

38. Ver texto citado más arriba.

por Hunayn Ibn Ishaq, como es el caso de la de la BnF, ms. arabe 2850 (datada en los siglos XII-XIII y procedente de al-Ándalus). En cuanto a las traducciones en latín, no debieron ser anteriores al siglo XV, teniendo un buen ejemplo ilustrado en la la Biblioteca Apostólica Vaticana, ms. Chig.F.VII.158. En las lenguas vernáculas la traducción fue posterior a la latina; tal es el caso de la traducción castellana que hizo Andrés Laguna y que imprimió en Amberes el editor Juan Latio en 1555, de la que hay copia en la BNE [figura 2].

Como segundo caso de análisis, hemos escogido a Avicena, médico persa del siglo XI. Su *Kitab Al Qanûn fi Al-Tibb* (o *Libro de las leyes médicas*) fue escrito originariamente en árabe hacia 1020, latinizándose su título como *Canon*. Fue una magna enciclopedia que describía enfermedades y tratamientos. Al igual que la *Materia médica* de Dioscórides, era tremendamente extenso, por lo que no siempre se tradujo y copió al completo, sino que muchas veces se seleccionaron partes. Sin embargo, a diferencia del *Dioscórides*, el *Canon* parece haberse concebido originariamente sin imágenes. Así que habría sido después de traducirlo del árabe al latín (Gerardo de Cremona, Toledo, siglo XII), cuando se habría decidido agregar un corpus de imágenes creadas *ex novo*. Al no contar con un corpus icónico en el texto árabe, hubo bastante libertad creativa a la hora de ilustrar unas u otras partes. En el caso de los ejemplares iluminados del *Canon*, parece que las miniaturas no atienden tanto a una necesidad de divulgación científica sino más bien a un deseo de enriquecer el libro como objeto suntuario. Es decir, las imágenes no son esenciales para reconocer dolencias, llevar a cabo cirugías, o aplicar tratamientos. Si alguien que manejaba el *Canon* ilustrado de Besançon (ms. 0457)[39] hubiese pretendido realizar una cesárea tomando como única referencia la imagen del fol. 260v, difícilmente lo hubiese logrado, entre otras cosas por su pequeñísimo tamaño [Figura 3]. O si alguien que usaba el *Canon* hebraico de Bolonia (ms. 2197)[40] hubiese pretendido a partir de las imágenes hacer una sangría, también lo hubiese tenido complicado, ya que esta era apenas un detalle marginal en una de las escasas

39. La referencia completa a este manuscrito es la siguiente: Avicena, *Canon*, traducción latina de Gerardo de Cremona, copia hecha en París en el tercer cuarto del siglo XIII, hoy en Besançon-Bibliothèque Municipal, ms. 0457.

40. La referencia completa a este manuscrito es la siguiente: Avicena, *Canon hebraico*, con miniaturas atribuidas a la escuela lombarda (Leonardo de Besozzo, segunda mitad del siglo XIV), hoy en la Biblioteca Universitaria di Bologna, ms. 2197.

imágenes a folio completo que incluyó el libro (véase fol. 492r). El gran formato de ambos *Cánones*, el de Besançon y el de Bolonia, la abundancia de iniciales decoradas, la aleatoriedad a la hora de decidir qué temas iluminar[41], la ausencia de pormenores científicos en las imágenes, etc., todo ello reforzaría nuestra hipótesis de unas imágenes al servicio del enriquecimiento material más que al servicio de la comprensión textual.

El *Canon* tuvo además una notable incidencia en el ámbito universitario occidental, siendo el manual de referencia para los estudios médicos. De hecho, el prestigio alcanzado hizo que fuese uno de los textos médicos más traducido al latín, casi siempre siguiendo la versión de Gerardo de Cremona. Son, en cambio, prácticamente inexistentes, las traducciones a otras lenguas, ni al griego como lengua culta, ni a las lenguas vernáculas. Seguramente, la dificultad para establecer una correcta traducción hizo que después de Gerardo de Cremona no hubiese otros intentos en la misma dirección. Lo que sí se hicieron fueron copias en judeo-árabe (lengua árabe escrita en caracteres hebraicos) y traducciones al hebreo, especialmente impulsadas por el creciente control universitario de la profesión médica y las crecientes barreras impuestas a los judíos para ejercer dicha actividad[42].

Si tuviésemos que elegir otro libro prestigioso en el ámbito árabe este podría ser la *Cirugía* de Abulcasis (o al-Zahrāwī)[43], que es un poco anterior al *Canon* de Avicena, aunque comparte con dicho libro el hecho de haber sido traducido al latín por Gerardo de Cremona y de ser esta la traducción de referencia en el Occidente medieval cristiano. Sin embargo, la *Cirugía* de Abulcasis tuvo tanto éxito, que partiendo de la versión en latín, se tradujo luego a las lenguas vernáculas, habiéndose conservado una versión del siglo XIV en occitano en la Biblioteca universitaria de Montpellier, ms. H95 [Figura 4].

41. Cuando consultamos una *Materia médica* de Dioscórides, no hay «simple» que quede sin ilustrar, pues el objetivo es que la imagen ayude al reconocimiento de la planta. Sin embargo, cuando analizamos estos dos *Canones* de los que venimos hablando, no todos los temas médicos desarrollados cuentan con imagen. Esto es especialmente visible en el *Canon* boloñés (ms. 2197) pues no llegan a la decena los folios que concentran la mayor parte de las imágenes (fols. 2r, 6v, 7r, 41r, 78r, 210r, 402r, 492r), siendo el resto del libro prácticamente anicónico.

42. De todas estas cuestiones se ha ocupado en detalle Ferre 2003, partiendo del análisis del *Canon* hebraico de Bolonia (ms. 2197).

43. Abū 'l Qāsim Khalaf ibn 'Abbās al-Zahrāwī.

Abulcasis compuso su *Kitab al-Tasrif li-man 'ajiza 'an al-ta' alif* (o *Libro de la práctica médica para aquellos que no son capaces de saber por sí mismos*) en Medina al-Zahra, en el siglo x. Fue un extenso tratado de medicina, equiparable por sus dimensiones al *Canon*, del que se hicieron copias y traduciones parciales, siendo de todo el conjunto el volumen 30 (la *Cirugía*) el que acaparó toda la atención. Sin embargo, si el *Canon* de Avicena tenía un perfil teórico, el *Kitab* de Abulcasis tenía una orientación práctica, lo que explica la importancia de la ilustración científica. En efecto, no hay prácticamente ninguna copia de la *Cirugía* de Abulcasis que no sea iluminada, lo que nos lleva a pensar que el autor concibió su libro, desde el principio, como la suma de texto e imagen, si no en su totalidad, al menos sí en lo que se refería al volumen 30, dedicado a la *Cirugía*[44].

La *Cirugía* de Abulcasis o volumen 30 del *Kitab al-Tasrif* estaba dividida, a su vez, en tres libros, el I dedicado a los cauterios, el II a las cirugías y el III a las fracturas. En ellos, su autor aportaba un extenso elenco de instrumental quirúrgico, compuesto por más de una centena de objetos especializados, diseñados para ser realizados en hierro, bronce, plomo, oro y plata, y para llevar a cabo sangrías y operaciones odontológicas, oftalmológicas, ginecológicas, traumatolóticas, y de cirugía interna, entre otras [Pera Madrazo 2012]. La iluminación del manuscrito es, básicamente, un muestrario de estos instrumentos. Si Dioscórides había necesitado imágenes para facilitar el reconocimiento de las plantas que describía, Abulcasis necesitaba imágenes para enseñar a fabricar los instrumentos quirúrgicos que proponía, pues una alteración en su forma o sus partes hacía inservible el objeto[45].

El texto de Abulcasis consiguió, además, ampliar la tradición quirúrgica que venía de la Antigüedad clásica y que no se había perdido en el ámbito árabe medieval. De hecho, el texto de Abulcasis da cuenta de la importancia y prestigio que había alcanzado la cirugía en el mundo árabe, trescientos años antes de que en el ámbito latino y occidental autores como Guido de Chauliac (Montpellier) reivindicasen la entrada de la

44. Como en otros casos, no conservamos el manuscrito original, salido de la mano de Abulcasis, para comprobar si efectivamente estuvo iluminado.

45. Paralelamente a la difusión de libro, se han conservado algunas colecciones de instrumental quirúrgico que debieron ser fabricadas siguiendo a Abulcasis, como la existente en el Museo de Arte Islámico de Rakkada (Túnez). Agradezco a Víctor Rabasco García que me proporcionase esta interesante referencia.

cirugía en los estudios universitarios. En definitiva, pone de relieve como la revolución científica que se opera en la medicina latina bajomedieval, no hace sino plantear cuestiones que la medicina árabe tenía asumidas, al menos, desde los siglos centrales de la Edad Media.

Entre los textos árabes quedaría por mencionar sucintamente el *Tacuinum sanitatis* de Ibn Butlān (siglo XI)[46]. El *Taqwīm al-sihha bi al-asbāb al-sitta* (o *Enderezamiento de la salud mediante seis modos*)[47] era un tratado integral de dietética que fue traducido al latín a mediados del siglo XIII como *Tacuinum Sanitatis*, en la corte del rey Manfredo de Sicilia. Es un caso especialmente singular, pues el texto árabe original insertaba una serie de tablas sinópticas que favorecían la claridad y la rápida consulta[48]; sin embargo, al traducirse al latín se sustituyeron las tablas por imágenes a folio completo. Estas imágenes no siempre se diseñaron siguiendo premisas científicas; por ello, algunas miniaturas son más escenas de amor cortés que láminas que faciliten el reconocimiento de un simple farmacológico o la elaboración de un medicamento. El caso más significativo es el referido a la recogida de la mandrágora incluido en un manuscrito de la BnF realizado en Italia, *ca.* 1390-1400 (ms. nouvelle adquisition latine 1673, fol. 85) [Figura 5]. En definitiva, se trata de un caso excepcional porque el texto pasa a ser imagen, perdiendo tal vez claridad científica para adaptarse a un público nuevo que demanda un libro distinto.

Lo que nos ha revelado esta mirada al campo del libro médico medieval desde la óptica de las lenguas son una serie de ideas que merecen la pena ser resaltadas en estas conclusiones. Primero, la coexistencia de griego, árabe y latín como lenguas cultas de intercambio científico. Segundo, el diálogo entre lenguas cultas, lenguas vernáculas y lengua hebrea en pos de una mayor divulgación y difusión de la ciencia. Tercero, la importancia

46. Ibn Butlān fue un cristiano nestoriano nacido en Bagdad, que vivió en el siglo XI, viajando por Alepo, El Cairo, Jaffa, Constantinopla y Antioquía.

47. Estos seis modos para *enderezar la salud* eran básicamente la alimentación, la higiene, el descanso, la vestimenta y las costumbres.

48. La idea de presentar la información en tablas sinópticas es muy adecuada a la materia científica; de hecho, también se aplicó a tratados astronómicos salidos del mismo ambiente bagdadí del siglo XI. El *Tacuinum* tenía cuarenta tablas, cada una con siete filas (cada fila dedicada a una sustancia o «simple») y quince columnas (dedicadas a dar el nombre, las cualidades básicas, la mejor variedad, la utilidad, la nocividad, las opiniones de los eruditos sobre la sustancia, etc).

de la imagen como vía para la transmisión del conocimiento, de modo que texto e imagen van de la mano en la mayor parte de los libros analizados. Cuarto, el papel esencial de los traductores en la transmisión de ideas médicas, sin los cuales hubiera sido inviable la circulación del libro. Y quinto y tal vez último, las conexiones entre Antigüedad y Edad Media tendidas a partir de las bibliotecas y los espacios para el conocimiento.

BIBLIOGRAFÍA

Alvar Ezquerra, Carlos, «De traductores y traducciones», en Jesús Cañas Murillo & Francisco Javier Grande Quejigo & José Roso Díaz, eds., *Medievalismo en Extremadura. Estudios sobre Literatura y Cultura Hispánicas de la Edad Media*, Cáceres: Servicio de publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2009, págs. 1235-1247.

Arrizabalaga, Jon, «La edición y traducción de textos médicos medievales: entrevista al Profesor Michael R. Mc.Vaugh» , *Panacea*, 11, 32 (2010), págs. 229-234.

Barkaï, Ron, *A History of Jewish Gynaecological texts in the Middle Ages*, Leiden-Boston-Köln: Brill, 1998.

——, trad., *Les infortunes de Dinah: Le livre de la génération. La gynécologie juive au Moyen Âge*, París: Éditions du Cerf, 1991.

Barragán Nieto, José Pablo, «Problemas de traducción de un texto científico griego en el occidente medieval: el *De natura hominis* de Nemesio de Emesa», *Minerva. Revista de Filología Clásica*, 19 (2006), págs. 297-307.

Blánquez, Agustín, trad., *Aurelio Cornelio Celso. Los ocho libros de la medicina*, Barcelona: Iberia, 1966, 2 vols.

Brasa Díez, Mariano, «Métodos y cuestiones filosóficas de la Escuela de Traductores de Toledo», *Revista Española de Filosofía Medieval*, 3 (1996), págs. 35-49.

Cifuentes i Comamala, Lluís, «La vernacularización de la ciencia a finales de la Edad Media: un modelo explicativo a partir del caso del catalán», en Bertha María Gutiérrez Rodilla, coord., *Aproximaciones al lenguaje de la ciencia*, Soria: Instituto de la Lengua Castellano y Leonés, 2003, págs. 265-300.

——, «La ciencia en vulgar y las élites laicas, de la Edad Media al Renacimiento», en Fernando Serrano Larráyoz, coord., *Juan Vallés: regalo de la vida humana*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2008, págs. 123-148.

Crossgrove, William, «The vernacularization of science, medicine, and technology in late medieval Europe: broadering our perspectives», *Early Science and Medicine*, 5, 1 (2000), págs. 47-63.

De Carballo Fernández, Cristina, «El romanceamiento de los textos científico-divulgativos durante la Edad Media: ¿traducción o creación?», *Res Diachronicae*, 11(2013), págs. 6-15.

Ferre, Lola, «Los regímenes dietéticos medievales en prosa y en verso: entre la medicina y la literatura», *Espacio, tiempo y forma*, serie III: Historia medieval, 7 (1994), págs. 327-340.

——, «Los judíos, transmisores y receptores de la sabiduría medieval», *Revista española de filosofía medieval*, 7 (2000), págs. 81-93.

——, «Avicena hebraico. La traducción del *Canon* de medicina», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos*, sección Hebreo, 52 (2003), págs. 163-182.

García Bravo, Paloma, «Las traducciones en la transmisión del legado médico clásico al mundo occidental», *Hieronymus complutensis: el mundo de la traducción*, 11 (2004), págs. 25-42.

Green, Monica, «Documenting Medieval Women's Medical Practice», en Luis García Ballester & Roger French & Jon Arrizabalaga, eds., *Practical Medicine from Salerno to the Black Death*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994, págs. 322-352.

Gutiérrez Rodilla, Bertha María, *La ciencia empieza por la palabra. Análisis e historia del lengua científico*, Barcelona: Península, 1998.

——, *Aproximaciones al lenguaje de la ciencia*, Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2003.

Marganne, Marie-Hélène, «Le rôle de l'illustration dans la transmission du savoir médical antique», *Le livre médical dans le monde gréco-romain*, *Cahiers du CeDoPaL*, 3 (2004), págs. 35-58.

Pera Madrazo, Carlos, «Un encuentro con Abulcasis y su tiempo», *Conferencias en el IEG*, 55, 2 (2003), págs. 97-108.

Rubio Tovar, Joaquín, «Algunas características de las traducciones medievales», *Revista de literatura medieval*, 9 (1997), págs. 197-243.

Saínz Muñoz, Guadalupe, «Hasdāy ibn Šaprūt: la figura cumbre de la judería de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 197 (2008), págs. 171-199.

RESUMEN: El objeto de esta investigación es reflexionar sobre las lenguas científicas usadas en la medicina medieval, observando cómo el griego, el árabe y el latín fueron las que estuvieron más presentes en distintos ámbitos de la geografía europea. Se analizarán los porqués de la distribución geográfica de estas lenguas y su mayor o menor presencia en diferentes períodos de la historia medieval. Asimismo, se estudiarán los procesos de traducción del griego al árabe, del griego al latín, y del árabe al latín; deteniéndose en cómo, con la traducción, se aprovecha para actualizar los contenidos de los libros médicos. Del mismo

modo, toda traducción textual implica también una traslación de las imágenes que acompañan, complementan, aclaran y explican el contenido; modificaciones que tienen que ver, generalmente, con los públicos y bibliotecas a los que se dirigen estos libros.

PALABRAS CLAVE: Medicina, Libros, Traducción, Ciencia, Edad Media.

ABSTRACT: The aim of this research is thinking about the scientific languages used in Medieval Medicine, by keeping in mind that Greek, Arabian and Latin were widely used in those times. I will analyse the reasons why certain languages were use in certain geographical areas and in certain historical periods. Moreover, I will check the translation methods used to change Greek into Arab, Greek into Latin and Arab into Latin. I will pay attention to those cases where textual translation implies also iconic translation; that is to say, whenever there is a modification of a text, there is also a new version of the associate image, in order to adapt it to a different audience.

KEYWORDS: Medicine, Books, Translation, Sciencie, Middle Ages.

figura 1
Giovanni Cadamosto Da Lodi, «Libro de componere herbe et fructi», copia procedente del norte de Italia realizada hacia 1471, París, Bibliothèque nationale de France, ms. italien 1108, fol. 7v

figura 2
Dioscórides, «Materia médica», traducción castellana de Andrés Laguna, impresa en Amberes por el editor Juan Latio en 1555, París, Bibliothèque nationale de France, fol. 52

figura 3
Avicena, «Canon», en la traducción de Gerardo de Cremona, hecho en París en el tercer cuarto del siglo XIII, Bensançon, Bibliothèque municipale, ms. 0457, fol. 260v

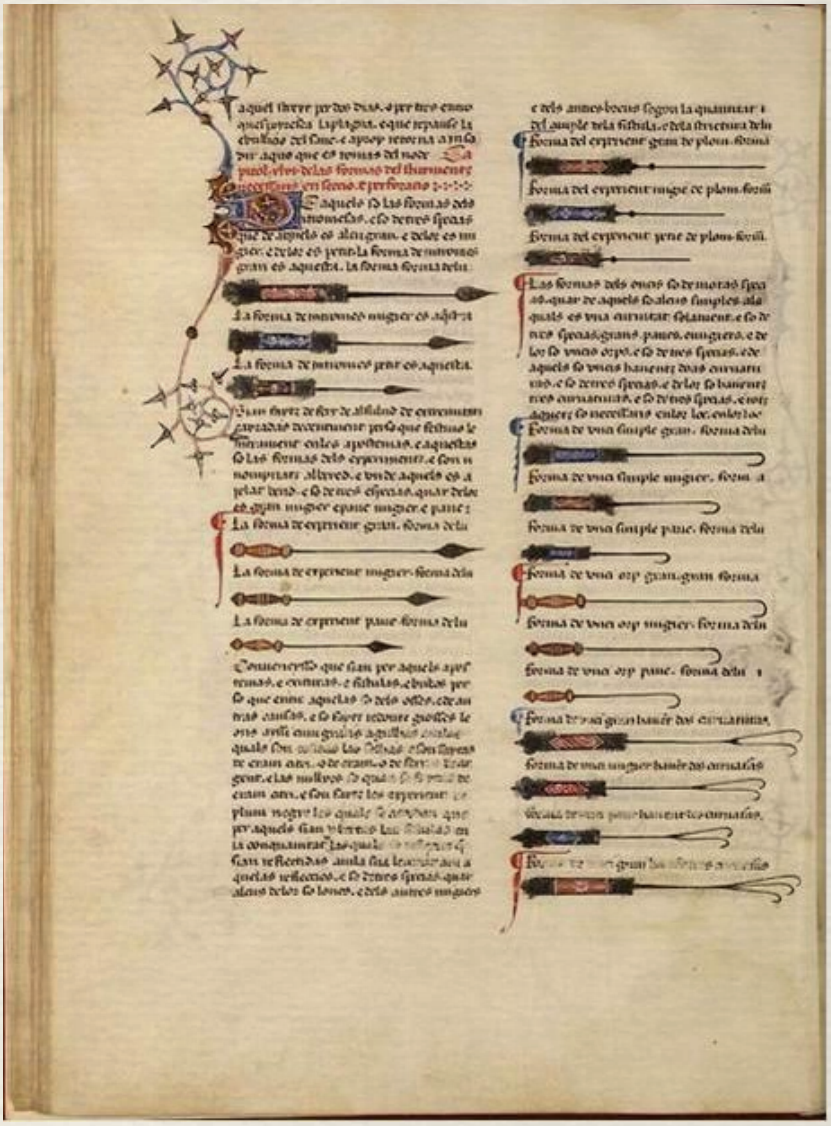


figura 4
Abulcasis, «Cirugía»,
traducción occitana, copia del siglo XIV, Montpellier,
Bibliothèque interuniversitaire Montpellier, ms. H95, fol. 26v

figura 5
Ibn Butlān, «Tacuinum Sanitatis»,
copia latina, hecha en Italia, c. 1390-1400,
París, Bibliothèque nationale de France, ms. nouvelle adquisition latine 1673, fol. 85

CUADERNOS DE TALLER: DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA EN LA CANTERÍA DEL SIGLO XVI

ALEXANDRA M. GUTIÉRREZ HERNÁNDEZ
(Universidad de Salamanca)

Este trabajo se fundamenta en uno de los aspectos más básicos y primordiales de la arquitectura, aquel que se centra en cómo se construye en piedra, en los pasos que debían seguir los canteros para poder llevar a cabo una fábrica pétrea con total perfección. Perfección que era absolutamente necesaria para evitar el desplome de todos los elementos que componen un edificio (arcos, bóvedas, etc.) y, por ende, de toda la construcción.

Algunos de los términos que emplearemos durante el desarrollo del estudio pueden crear cierta confusión ya que hoy en día no se utilizan dentro la jerga constructiva debido al desuso de este tipo de técnicas tradicionales (cantería) que quedaron relegadas en beneficio de los sistemas constructivos vinculados al empleo del hormigón, el hierro y otros materiales modernos. Uno de los vocablos fundamentales será el de 'montea', esto es: la traza de una pieza arquitectónica ejecutada en los paramentos o suelos del edificio que se está construyendo, pudiendo estar a tamaño real o a escala reducida, localizada en los alrededores de la pieza concreta que va a llevarse a cabo, o en alguna zona de la fábrica misma habilitada como taller de cantería. Las monteas se realizan con los utensilios propios del oficio y, en ocasiones, podemos encontrar superposición de trazas puesto que era habitual, aunque no siempre tenía por qué hacerse

de este modo, para su realización, tender una base de lechada con la que preparar el soporte, ejecutar la montea correspondiente y una vez que ya no era necesaria, podía reaplicarse una nueva capa de yeso sobre la que se trazaba otro rasguño. Por este motivo, algunas de las líneas traspasaban del yeso a la piedra y los trazos quedaban mezclados. Además, estas líneas en la piedra servían para la creación de plantillas con las que poder labrar elementos en serie, así como piezas de mayor especificidad como molduras [Gutiérrez Hernández 2017a, 741]. Pero también es importante aludir a los posibles sinónimos del vocablo 'montea' que podemos utilizar como traza, rasguño o lineamento.

CUADERNOS DE CANTERÍA: CODIFICANDO EL SABER CONSTRUCTIVO

¿Qué entendemos por 'cuadernos de taller'? La definición del término *montea* es básica para poder comprender la función de los cuadernos de taller. En este sentido, también es importante destacar que la arquitectura siempre ha estado vinculada a los números, a las matemáticas, a la aritmética y a la geometría desde la Antigüedad [Bonet Correa 1993, 16]. Los tratados de arquitectura y construcción serán importantes obras pedagógicas y didácticas [Bonet Correa 1993, 15], destinadas a la enseñanza de los procedimientos constructivos. Los tratados de montea se van a ocupar de cómo se construye [Gómez Martínez 1994, 36], de las técnicas necesarias para afrontar la realización del despiece de un arco, una bóveda o cualquier otro elemento arquitectónico necesario para la realización de un edificio en piedra [Alonso Ruiz 2014, 333]. Estos tratados, compuestos por y para los propios arquitectos, proporcionaban al lector un catálogo amplio y bastante completo de los diferentes modelos constructivos y estaban dirigidos, fundamentalmente, a los aprendices, aunque también los maestros podían aprovechar los conocimientos vertidos en ellos para evitar errores durante la construcción gracias a los grabados que solían acompañar las explicaciones teóricas [Bonet Correa 1993, 108].

La mayor parte de estos textos ha llegado hasta nosotros de manera manuscrita, puesto que existía cierto secretismo relacionado con la profesión de la cantería, heredado de los gremios medievales, por lo que se protegían los secretos del oficio [Bonet Correa 1993, 108; Herráez Cubino 2007, 106; 2008, 88]. Además, el público receptor de estos escritos que podía sacar

partido a estos cuadernos quedaba reducido al ámbito del taller, a los especialistas en la materia. Las imprentas no querían afrontar los elevados gastos de la impresión de estos ejemplares por dos motivos: la cantidad de grabados que acompañaban a las explicaciones teóricas y la escasez de público que podía estar interesado en la adquisición de estos cuadernos, básicamente maestros y canteros [Bonet Correa 1993, 119].

Estos manuales viajaban de taller en taller, ya que era habitual su préstamo entre maestros y, muchas veces gracias a esto, nos han llegado algunos de los más interesantes ya que realizaban una copia del cuaderno para quedarse con ella en su poder[1]. Es posible además, por este hecho, que algunos de los que conocemos hayan sufrido transformaciones en el proceso de copia. Sin embargo, lo verdaderamente importante en este asunto es que gracias a este plagio de conocimientos, sabemos qué problemas constructivos preocupaban más a los grandes maestros de la piedra.

TRATADOS DEL ARTE DE LA MONTEA

El precedente de este tipo de manuales se encuentra en la tradición constructiva medieval que pasaba de generación en generación, sobre todo de manera oral. En Francia, por ejemplo, se ha conservado el interesantísimo ejemplar del maestro picardo Villard de Honnecourt, el *Llivre de portraiture* (siglo XIII), único ejemplo que incluye recetas constructivas preservado de época medieval. Sin embargo, en España desconocemos la existencia de algún cuaderno de este tipo anterior al siglo XVI, aunque no descartamos la posibilidad de que alguno de los maestros medievales que trabajaron en la península tuviesen su propio cuaderno de taller, al estilo del de Villard, cuestión esta, por otro lado, que sería bastante factible.

A pesar de que somos conscientes de que muchos textos de estas características puede que se hayan perdido irremediablemente, en España conservamos un buen número de tratados de este tipo desde el siglo XVI hasta comienzos del XX. Sabemos de la existencia de un total de veintidós

1. El alarife Juan de Valencia tuvo el manuscrito de Alonso de Vandelvira mientras trabajaba en las obras de El Escorial porque el propio autor del cuaderno se lo prestó, por lo que cabe la posibilidad de que el mismo Juan de Herrera llegase a consultar en algún momento sus páginas, véase Banda y Vargas 1969, 379-380.

manuales que se incrementan hasta los veinticuatro teniendo en cuenta que en dos casos se duplican. Es decir, del manuscrito de Alonso de Vandelvira conservamos dos copias, ambas posteriores al original y de dos arquitectos distintos, en teoría las dos sacadas del texto originario (que bien podría tratarse de una copia de otra copia…)[2]. También tenemos dos ejemplares de la importante y reconocida obra de Fray Lorenzo de San Nicolás. En este caso es el propio autor quien decide publicar dos partes de su tratado con treinta años de diferencia, y todo porque Pedro de la Peña presentó treinta y ocho objeciones al texto de Fray Lorenzo frente al Consejo Real con la intención de paralizar la difusión del texto [Bonet Correa 1993, 98]. Fray Lorenzo entonces decidió, tres décadas después, responder a las discrepancias vertidas por Pedro de la Peña. Destaca también el caso del manuscrito de la familia Tornés, pues en él se conservan anotaciones de varias generaciones de maestros canteros de una misma estirpe que van desde 1630 hasta 1743, aproximadamente. De cualquier manera son veintiuno los cuadernos conservados que aluden al Arte de la Montea[3]. En muchos de ellos, además de instrucciones de

2. Las dos copias conservadas son las siguentes: Vandelvira, Alonso de (1646) [*ca.* 1585]: *Libro, de Cortes de Cantería, de Alonso de Vandeelvira Arquitecto. Sacado a luz, y aumentado, Por Philipe Lazado de Goiti, Arquitecto, Maestro Mayor de Obras de la Santa Iglesia de Toledo, Primada de las Espanas; y de todas las de su Arçobispado. Dirigido a su Ilustrisimo Cabildo. Año de 1646*. Madrid, Biblioteca Nacional de España, mss/12719 y Vandelvira, Alonso de (1671) [*ca.* 1585]: *Exposicion y declaracion sobre el tratado de Cortes de Fabricas que escrivio Alonso de Valdelvira por el Excelente e Insigne Architecto y Maestro de Architectura D. Bartolomé de Sombigo y Salcedo Maestro Mayor de la Santa Iglesia de Toledo*. Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Raros 31.

3. Existe, por así decirlo, una especie de «listado oficial» de tratados de Montea y Cortes de Cantería, a la que en los últimos años se han ido incorporando algunos nuevos descubrimientos. Este asunto lo estamos abordando en nuestra tesis doctoral: *De Monteas y Cantería. De la teoría de la práctica a la práctica de la teoría*, Universidad de Salamanca. Los veintidós tratados a los que hacemos referencia serían las obras de: Anónimo (Madrid, BNE, Mss/12686), Hernán Ruiz el Joven, Rodrigo Gil de Hontañón, Alonso de Vandelvira, Cristóbal de Rojas, Juan de Aguirre, Ginés Martínez de Aranda, Alonso de Guardia, fray Lorenzo de San Nicolás, familia Tornés (1630-1743), Joseph Gelabert, Juan de Torija, Simón García (por contener la obra de Rodrigo Gil de Hontañón), Tomás Vicente Tosca, Joseph Ribes i Ferrer, Juan de Portor y Castro, Francisco Antonio Fernández Sarela, Juan García Berruguilla, Andrés Julián de Mazarrasa, Antonio Ramos, Benito Bails y Francisco Ponte y Blanco. Algunos los incluimos en este listado con ciertas reservas.

tipo práctico relacionadas con el corte de las piedras, podemos encontrar diseños para la realización de plantas de iglesias, fachadas y elementos decorativos para la arquitectura, así como el diseño de las cimbras necesarias para la construcción. Sin embargo, nos interesa centrarnos en el aparato vinculado a los cortes de cantería.

DE LA TEORÍA A LA PRÁCTICA

Desde que iniciamos nuestras investigaciones vinculadas con los tratados de Montea y Cortes de Cantería, además de la práctica arquitectónica, hemos tenido la oportunidad de localizar numerosas monteas (además de trazas y grafitos) dentro de algunos de los edificios más significativos de la ciudad de Salamanca, pero también en otras ciudades como Jaén [Gutiérrez Hernández 2017b, 193-221], Cuenca [Gutiérrez Hernández 2016, 41-53; 2017c, 9-29; 2017d, 24-39] o La Vid (Burgos) [Figura 1]; sabiendo además, que existen otros muchos rasguños en otras localizaciones que esperamos poder investigar en el futuro.

Uno de los objetivos que perseguimos en este trabajo es demostrar la importancia que este tipo de manuales tuvieron en su momento, sí, pero también lo fundamental que puede llegar a ser su conocimiento para aquellos que nos interesamos en el estudio de la Historia de la construcción, además de la relevancia de las monteas conservadas y las que, confiamos, están por descubrir. Por ello, hemos seleccionado una traza grabada en piedra, a la que trataremos de vincular con la teoría al respecto del modelo que representa, conservada en algunos de los manuscritos, restringiendo nuestro análisis a los tratados del siglo XVI en los que aparece dicho ejemplo.

Un caso práctico

Tal y como hemos indicado, hemos podido localizar un elevado número de monteas ocultas en algunos de los edificios más significativos del centro histórico. Tal es el caso del Convento de San Esteban, el edificio y fachada de las Escuelas Mayores [Gutiérrez Hernández 2018, 277-291], el patio de la Escuelas Menores, en la iglesia del que fuese Real Colegio de la Compañía de Jesús (actual Clerecía) [Gutiérrez Hernández 2017a, 741-749], o

en el conjunto catedralicio [Figura 2]. Es aquí, en la Catedral Nueva, donde centraremos ahora nuestra atención, pues vamos a destacar una de las numerosas monteas que pudimos encontrar escondidas entre sus muros y que han pasado inadvertidas hasta ahora.

La montea protagonista de este estudio se encuentra en el acceso a la torre septentrional de la cabecera. Para mayor precisión, se ubica en el pasillo que se abre a la altura del triforio y que hace de transición entre la escalera de tramos rectos y la subida de caracol. La torre, que fue diseñada por Ribero Rada, no se concluyó hasta el siglo XVII. Se trata de la montea para el despiece de una trompa [Figura 3], cuyo diámetro alcanza los 88 cm y se compone de un total de quince dovelas. Por su diseño nos recuerda a otra de similares características localizada en la Sala de las Trazas de la Catedral de Sevilla, aunque con variaciones en cuanto a las dimensiones entre ambas [Figura 4]. El ejemplo sevillano tiene una luz de 30'4 cm, por lo que ha sido considerada como un mero rasguño sin finalidad constructiva directa, una especie de trabajo de aprendizaje. Además se ha fechado esta traza en torno al año 1560, vinculada a la época de la maestría de la catedral hispalense de Hernán Ruiz el Joven, y de la misma manera, a su manuscrito de arquitectura [Pinto Puerto & Jiménez Martín 1993, 81].

En el caso que nos atañe, pensamos que se trata del diseño para las trompas que se hallan unos metros más arriba, y que habrían servido de transición de la planta cuadrada a la octogonal para la supuesta cúpula que se habría construido en el caso de que las torres hubiesen llegado a finalizarse según lo previsto inicialmente [Figura 5]. Este modelo respondería en la tratadística a lo que se denomina en este tipo de manuales como *pechina quadrada*.

La teoría de la «pechina quadrada» en los cuadernos de taller

Terminábamos el apartado anterior indicando que la montea protagonista de este trabajo representa el despiece de una trompa, sin embargo, ahora vamos a hablar de lo que en la tratadística se ha designado como *pechina quadrada*. Aclaremos esta situación. Una trompa es una «bovedilla semicónica, cuyo vértice coincide con el ángulo de dos muros y se proyecta en voladizo fuera del paramento. Se emplea como elemento de tránsito entre una planta cuadrada y otra octogonal» [Bango Torviso *et alii* 2017, 595]

–que es nuestro caso– mientras que una pechina alude a «cada uno de los cuatro triángulos curvilíneos que forman el anillo de la cúpula con los arcos torales sobre los que apoya, haciendo la transición del cuadrado al círculo» [Bango Torviso *et alii* 2017, 463]. Es decir, trompa, para la transición de cuadrado a octógono, y pechina, para la transición de cuadrado a círculo. Son dos piezas arquitectónicas distintas, y la diferenciación se aplica de una manera mucho más definida en la actualidad ya que en la tratadística el vocablo trompa no es habitual, sino que no se distingue con respecto al de pechina; a excepción de la conocida como *Trompa de Montpellier*, en la que sí se especifica que se trata de una trompa.

El empleo de trompas durante el Renacimiento fue cayendo en desuso, y poco a poco fueron sustituidas por pechinas, además «como vehículo de transmisión de cargas, las trompas fueron sin lugar a dudas, un instrumento ingenioso y oportuno cuyos orígenes remotos se encuentran en la Persia Sasánida» [Palacios Gonzalo 2003, 23]. El conocimiento de la talla de las trompas resulta básico para la construcción de los patrones de todas las bóvedas esféricas, reflejando con ello «las raíces medievales que sustentan la estereotomía renacentista» [Palacios Gonzalo 2003, 23].

Sin embargo, en el caso que nos atañe, aun siendo una trompa, podemos localizar su correspondiente en la tratadística como *pechina quadrada*. Por ello hemos buscado en los cuadernos conservados del siglo XVI qué instrucciones se ofrecen para la construcción de este elemento concreto. En tres de los cuadernos redactados durante el siglo XVI hemos localizado información que alude a este tipo de pieza: en el tratado Anónimo (Madrid, BNE, Mss/12686), en el manuscrito de Hernán Ruiz el Joven, y en la obra de Alonso de Vandelvira.

Procedimiento para la talla de una trompa

Antes de abordar la teoría inserta en los cuadernos de taller acerca de cómo proceder a la talla de una trompa, hemos creído conveniente incluir aquí las actuaciones necesarias para llevar a cabo tal elemento constructivo. La trompa «suele estar despiezada en dovelas con lechos convergentes, como un arco, de manera que conduce las cargas hacia los laterales» [Rabasa Díaz 2007a, 177]. Cuando «el ángulo sobre el que vuela […] es de 90º, el semicono del intradós es la mitad de un cono de revolución y el frente o

directriz es una semicircunferencia sobre un plano vertical, perpendicular al eje del cono» y todas sus dovelas son iguales, se conoce como trompa recta [Rabasa Díaz 2007a, 177]. Para desarrollar el procedimiento, seguiremos los pasos señalados por J. C. Palacios Gonzalo:

> Antes de proceder a tallar una de las dovelas triangulares que componen esta trompa se necesitan tres datos: a) patrón de la cara interior de la dovela; b) 'Saltarregla'[4] o ángulo que forma la cara interior con el paramento vertical; c) patrón de la testa, es decir, el patrón de la cara de la dovela que queda en posición vertical.
> Veamos a continuación más detenidamente cómo obtener cada uno de estos datos y cómo articularlos entre sí para proceder a la talla. a) Para la obtención de la cara interior de la primera dovela, se inscribirá ésta en un triángulo OAB abatiéndolo a continuación: haciendo centro en O, se traza el círculo con radio OA; este círculo lo seccionamos, a continuación, con otro de radio AB, desde el centro A, con lo que obtenemos el punto B' y también las verdaderas dimensiones del triángulo de la cara interna de esta dovela. Esta planta servirá como patrón para todas las demás dovelas, ya que todas son iguales. Es de notar que si este triángulo resultara excesivamente largo, bien por el tamaño de la trompa o bien por no disponer de piedra de las dimensiones adecuadas, podría cortarse en trozos más pequeños, 'despedazarse', en la terminología de Vandelvira […]; b) en segundo lugar, ha de obtenerse la 'saltarregla'. Esta tarea no ofrece la menor dificultad ya que se trata del ángulo que forma en su base la cara de intradós de la trompa con el plano de fachada. Este ángulo es el mismo en todas las juntas entre dovelas, se trata del ángulo señalado con la P. Este ángulo sirve para cortar exactamente cada una de las dovelas en su encuentro con el paño vertical de muro y también para extender sobre él la moldura que, en su caso, se quisiera tallar sobre la testa de la dovela. El instrumento con el que se transporta este ángulo recibe, igualmente, el nombre de 'saltarregla'. Es un compás más o menos rústico en que las caras interiores de sus brazos deben ser planas, al objeto de acomodarlos a las dos caras que se pretenden tallar; c) por último, el patrón de testa se obtiene directamente del dibujo del alzado […]
> Con estos tres datos puede procederse a la talla de la dovela para lo cual, el cantero habrá de tomar un bloque de piedra de dimensión capaz;

4. Saltarregla: «Falsa escuadra, articulada para tomar ángulos. Por extensión, en el siglo XVI se emplea en lugar del ángulo mismo» (Rabasa Díaz 2007b, 37).

> sobre él, comenzará por calcar el patrón de la cara interior. A continuación, con la ayuda de la saltarregla, cortará la testa de este bloque con la inclinación adecuada. Sobre la superficie resultante se dibujará el patrón de testa que servirá para cortar, con los oportunos derrames laterales, un prisma triangular de piedra con la forma exacta de la dovela. Por último habrá que proceder a tallar la concavidad interior, operación ésta que puede efectuarse mediante una regla sujeta al vértice de la dovela, a la que se hace deslizar por la silueta dibujada del patrón de testa. La cara de extradós podrá quedar sin tallar o simplemente desbastada, salvo el borde de testa que deberá ceñirse al arco de embocadura [Palacios Gonzalo 2003, 25-28].

El modelo en el manuscrito Anónimo de la BNE, Mss/12686

En el año 2017 se defendió en la Universidad Politécnica de Cartagena una tesis doctoral que versa, en exclusiva, sobre el manuscrito Anónimo Mss. 12686 que se conserva en la Biblioteca Nacional de España. Esta investigación, llevada a cabo por el arquitecto Ricardo García Baño, ha dejado al descubierto algunos de los secretos que escondían sus páginas [García Baño 2017]. Veinte años atrás, Javier Gómez Martínez otorgaba, en su tesis doctoral, la autoría de este cuaderno al arquitecto Pedro de Alviz debido a los dibujos de bóvedas nervadas localizadas en las páginas finales del manuscrito, que se corresponden con las construidas en la parroquial de Garcinarro (Cuenca) y que fueron llevadas a cabo por el arquitecto vizcaíno Pedro de Alviz [Gómez Martínez 1994, 60-62]. Una de las novedades del profesor García Baño es la des-atribución de la autoría anteriormente otorgada por Gómez Martínez, además, de la datación del manuscrito, que sería en torno al año 1540, convirtiéndose así en el más antiguo conservado hasta la fecha de estas características[5]. Este cuaderno de cantería incluye una recopilación de piezas de cantería estructuradas por grupos siguiendo un orden de dificultad que va en aumento, acompañadas de textos cortos en los que se recogen las aclaraciones de carácter práctico necesarias para la ejecución de dicha pieza.

5. Hasta entonces, se había considerado la obra de Philibert de l'Orme, *Le premier tome de l'Architecture*, publicada en 1567, como el tratado más antiguo conservado al respecto.

En este manuscrito la descripción de la *pechina quadrada* es la primera traza del cuaderno, localizada en el folio 1v, mientras que el dibujo del elemento se ubica en el folio 2r. De este modo el lector puede leer la descripción mientras observa el modelo en cuestión [Figura 6]:

> Para hacer la pechina cuadrada harás primero la planta señalada con *l v o* y sobre ella la montea *c* y para hacer la planta de la primera pieza, que todas son iguales, pondrás la una punta del compás en el punto *v* y alargarás la otra hasta *o*, y con ella harás una porción de circulo que llegue hasta *y*. Ahora toma lo que tiene de boca la pieza en la montea y ponerlo has desde *o* hasta *y*. Tira las líneas y esa será la planta que sirve a todas las piezas. Ahora la saltarregla de las cabezas será *v o m* [Anónimo *c.* 1540, fol. 1v].

El alzado y la planta están dibujados de forma que la conocida como línea de tierra es común para ambos, correspondiéndose con la superficie del muro en planta y con la horizontal de las impostas en el alzado; empleando la doble proyección ortográfica [García Baño 2017, 91]. El pasaje se inicia con la descripción del trazado de la planta, sobre la que se habría de delinear el alzado o montea, y sigue con la explicación del procedimiento para la obtención de la planta de la primera dovela, advirtiendo que todas ellas son idénticas [García Baño 2017, 94]. Con esta información que proporciona, la labra de este elemento puede llevarse a cabo, ya que se incluyen los datos necesarios para tal fin. Sin embargo, dicha explicación estaría dirigida a un lector con conocimientos en la geometría de la piedra, ya que para los no entendidos en la materia, resultaría prácticamente imposible su comprensión.

El ejemplo en el *Libro de arquitectura* de Hernán Ruiz el Joven

El manuscrito de Hernán Ruiz se conserva en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Raros 39). La composición del tratado está hecha a base de cuadernillos constituidos por una serie de temas principales aislados: Vitruvio, textos y figuras de Geometría, Transferente, cuadrantes solares, órdenes, espirales, Perspectiva, edificios y portadas, Anatomía y escaleras [Jiménez Martín 1998, 19]. Las diferentes secciones del cuaderno nos proporcionan el conocimiento del «complejo mundo de

ideas y relaciones formales que maneaba un maestro del siglo XVI» [Pinto Puerto 1998, 201]. Pero nosotros vamos a centrarnos en el aparato dedicado a las trazas de montea y los cortes de cantería, «una colección de folios donde se describen gráficamente, y de manera muy esquemática, la solución tecnológica a una serie de problemas formales» [Pinto Puerto 1998, 201].

En el folio 43r figura el dibujo del modelo para aplicar el transferente[6] mediante un cono [Pinto Puerto 1998, 204] que es muy parecido a la montea objeto de nuestro estudio, como también puede vincularse al ejemplo de montea localizado en la Sala de las Trazas de la catedral hispalense de la que el propio Hernán Ruiz fue maestro mayor [Figura 7]. Las explicaciones de Hernán Ruiz son escasas, se limita a aclarar que este dibujo se trata de la «Demostraçion y cierta manera de trasferir y proporçionar los capialçados deste genero, como se demuestra en la figura presente» [Ruiz *c.* 1560, fol. 43r]. Lo cierto es que esta página incluye dibujos de plantas extendidas para el diseño de la decoración sobre una trompa o arco abocinado; sin embargo, el modelo se corresponde con la *pechina quadrada*, aunque no desarrolla la geometría para llevar a dicha trompa.

La *pechina quadrada* en el tratado de Alonso de Vandelvira

Como ya hemos indicado unas líneas más arriba, del manuscrito de Alonso de Vandelvira conservamos dos copias, ninguna de ellas la original del maestro ubetense, y ambas posteriores al documento de Vandelvira. La más antigua pertenece a la mano de Felipe Lázaro de Goiti en 1646, mientras que la segunda copia es obra de Bartolomé de Sombigo y Salcedo ya de 1671. Se supone que ambas reproducciones son bastante fieles al cuaderno original, aunque bien podrían tratarse de copias de copias del original[7]. Vandelvira comienza su tratado desarrollando en el primer

6. «Libro segundo que trata del trasferente, que se entiende reduzir figuras pequeñas en grandes y grandes en pequeñas por muy vuen estilo, como se berá, con otras cosas que pertenecen a este género muy importantes y algunas traças» (Ruiz *ca.* 1560, fol. 38v).

7. Cuando utilizamos la expresión «copias de copias» estamos haciendo referencia a la posibilidad de que ninguna de las dos copias del texto vandelviriano sea del todo original, puesto que cuando llegaron a las manos de ambos copistas, bien podía no tratarse de las páginas del maestro ubetense, sino ser parte de alguna de las copias que podía haber realizado otro maestro. Esto habría podido alterar la versión primigenia del

capítulo el tema de las trompas, a las que se refiere con el término pechinas como ya se ha señalado. Pero además, se para en justificar la decisión de empezar por estos elementos:

> Porque de en grado en grado sea de proceder de las cosas mas façiles a las mas dificultosas me pareçio começar por las peçhinas, porque entendidas ellas fácilmente se entenderán los arcos, y entendidos los arcos sera todo lo demas façil de entender con que se contraaga hasta tanto que se venga al conocimiento de la traça; porque una vez conoçida la mathematica façilmente se save el efecto, y por una traça vien savida se sacan muchas, las quales no se pudieran poner en documento por los barios acaecimientos que se le ofreçen al arquitecto; estas pechinas de qualquiera suerte que sean, sirven para los rrincones y asi esta quadrada servira para volver un quadrado perfecto en oçhavado ygual, sobre las quales se çierra la capilla oçhabada o para diminuir una torre quadrada en oçhabada, o para otros efectos que se le pueden ofreçer al Maestro [Vandelvira *ca.* 1591, fol. 6r].

Con respecto a la *pechina quadrada*, Vandelvira la considera como el modelo más sencillo de entre la serie que trata [Palacios Gonzalo 2003, 25]:

> La pechina quadrada se traçara desta manera que echando la esquadria se traçe el rincon y tamaño que a de tener la pechina y sera desde la letra A ques el rincon ala letra B. y C. y luego traçaras su arco a medio punto y repartillo en las partes que te pareciere como sean nones y despues poner la punta del compas en la letra A y la otra punta en la letra B y teniendo queda la punta del compas dela letra A aras una cercha con la punta questa en la letra B y luego echaras en ella una parte de las siete en questa repartido el arco ques dela B ala D y desde la D traer una linea al punto A y esta sera la planta ABD para toda la pechina
> La saltarregla que sea de plantar en los lechos para contar las cabeças es la que biene dela A ala C y de buelta ala E y en esta se a destender la moldura echando el alto a trainel dela linea A C y buelo a trainel dela linea EC» [Vandelvira *ca.* 1591, fol. 7r].

---

manuscrito, aunque confiamos en que las versiones de las que disponemos se ajusten lo más fielmente posible a la obra original. Además, en la portada del texto de Felipe Lázaro de Goiti, él mismo indica que ha *aumentado* la original de Vandelvira. En la copia de Bartolomé de Sombigo y Salcedo, por otro lado, figuran treinta y una trazas más que en la copia de Goiti.

Vandelvira desarrolla el procedimiento de manera completa. En los dibujos de ambas copias se incluye la plantilla de la moldura, además del alzado y la planta, aunque en este caso es más esquemática pues desarrolla la planta completa en la página anterior que le da pie al inicio del capítulo dedicado a las pechinas [Figura 8].

TEORÍA DE LA PRÁCTICA. PRÁCTICA DE LA TEORÍA

El ejemplo localizado en la Catedral de Salamanca incluye una gran parte de la información que se precisa en los tratados para la ejecución de este modelo, sin embargo esta no suele ser la tónica general. En numerosas ocasiones podemos encontrar las monteas grabadas en la piedra de una manera mucho más esquemática, sin todas las líneas que debería tener para su posterior materialización y, por supuesto, carentes de acotaciones numéricas y sin letras de ninguna clase. Esta situación podría estar relacionada con el famoso sistema de economía de medios de los canteros por el que «sólo se dibuja aquello necesario para definir el elemento a construir» [Alonso Ruiz 2013, 38]. Debemos tener en cuenta que los cuadernos de taller estaban dirigidos a un público especializado y que las monteas eran realizadas por esos especialistas. Esto significa que los canteros conocían con detalle las instrucciones que debían seguir para ejecutar las piezas de cantería con total perfección, pero no necesitaban desarrollar la geometría completa de las mismas. Además, esto agilizaba los trabajos en el taller, pues no tenían que 'perder el tiempo' en hacer las monteas con todos los detalles geométricos para la obtención de las plantillas, sino que conocer los datos básicos era más que suficiente.

Recurrir a la tratadística es muy útil para un mejor entendimiento de las trazas, sin embargo, no siempre vamos a poder localizar en estos manuales el ejemplo correspondiente. Los cuadernos de taller no contienen todos los modelos arquitectónicos que pueden ser empleados en la construcción de un edificio. En los tratados podemos encontrar numerosos ejercicios sobre el despiece de elementos concretos como arcos, bóvedas, molduras, etc. Pero muchas veces las necesidades concretas de la construcción marcaban algunas tipologías que se resolvían a pie de obra, por ello algunas monteas son particulares del lugar en el que se ubican y no tienen porqué estar incluidas en estos manuales. Tampoco tiene porqué estar llevadas

a la ejecución real, pues podían ser meros ejercicios que no llegaban a realizarse. Como el ya mencionado rasguño de la Catedral de Sevilla, atribuido a Hernán Ruiz en relación a su actividad como 'docente' de cantería. También podemos vincular sus enseñanzas a Alonso de Vandelvira, pues trabajó como moldurero en la catedral hispalense bajo las órdenes de Ruiz «entre 1561 y 1565, de tal manera que, además de transcribir en su libro las enseñanzas de Andrés, su padre, Alonso de Vandelvira aprovecharía también las de Hernán Ruiz» [Jiménez Martín 1998, 17].

En la montea salmantina también podemos distinguir distintas partes, del mismo modo que en los tratados, siguiendo la doble proyección ortográfica: la planta y el alzado [Figura 9]. Sin embargo, se aprecian ligeras diferencias con los modelos de los manuscritos. La *pechina quadrada* de la montea se despieza en quince dovelas, mientras que en los tratados se hace en siete; algo que no es del todo significativo pues los elementos de cada edificio varían según las propias necesidades de la fábrica. Pero, además, en la trompa ejecutada en las torres de la catedral, el despiece ejecutado consta de once dovelas [Figura 10]. Esto nos lleva a pensar que la montea, también por la ubicación en la que se encuentra con respecto al elemento construido, pudo realizarse a modo de ejercicio previo, teniéndose que adaptar *a posteriori* al espacio y necesidades de la pieza concreta. En este sentido, la clave, y lo que queremos resaltar, se encuentra en el manuscrito de Alonso de Vandelvira, quien nos dice: «y luego traçaras su arco a medio punto y repartillo en las partes que te pareciere como sean nones» [Vandelvira *ca.* 1591, fol. 7r]. Es decir, independientemente del número de dovelas que quieras que tenga la trompa, este ha de ser impar[8].

Para terminar, incluimos una frase que, creemos, resume perfectamente una de nuestras máximas, es decir, la exaltación de la importancia de este tipo de documentos para conocer la Historia de la construcción que nos precede:

> Los libros de arquitectura y arte de construir editados en España, ya en su versión más humilde o en más lujosa, y con todas las diferencias entre unos y otros ejemplares, constituyen un conjunto de obras en que se conjuga lo serio, lo útil y lo bello. Como los monumentos arquitectónicos,

8. Agradecemos a la S.I.B. Catedral de Salamanca, así como al personal de la misma, las facilidades que nos procuraron durante el tiempo que estuvimos realizando nuestras investigaciones entre los muros de tan magna construcción.

son parte esencial e inalienable de nuestro tesoro artístico y nuestro patrimonio cultural [Bonet Correa 1993, 26].

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Ruiz, Begoña, «Las trazas de montea en la construcción gótica: el caso de la montea de la Capilla Saldaña», en Begoña Alonso Ruiz & Fernando Villaseñor Sebastián, eds., *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios*, Santander-Sevilla: Universidad de Cantabria-Universidad de Sevilla, 2014, págs. 329-344.

——, «Una montea gótica en la Capilla Saldaña de Santa Clara de Tordesillas», en Santiago Huerta Fernández & Fabián López Ulloa, eds., *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción (Madrid, 9 al 12 de octubre de 2013)*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2013, págs. 35-43.

Bango Torviso, Isidro G. & Mª del Carmen Muñoz Párraga & Concepción Abad Castro & Mª Teresa López de Guereño Sanz, *Diccionario de términos artísticos*, Madrid: Sílex, 2017.

Bonet Correa, Antonio, *Figuras, modelos e imágenes en los tratadistas españoles*, Madrid: Alianza Forma, 1993.

De la Banda y Vargas, Antonio, «Nuevos datos acerca del manuscrito de arquitectura de Alonso de Vandelvira», *Archivo Español de Arte*, 168 (1969), págs. 378-381.

García Baño, Ricardo, *El manuscrito de cantería MSS. 12686 de la Biblioteca Nacional de España*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Cartagena, 2017.

Gómez Martínez, Javier, *La bóveda de crucería en la arquitectura española de la Edad Moderna*, tesis doctoral, Universidad de Valladolid, 1994, vol. I.

Gutiérrez Hernández, Alexandra M., «Algunas monteas en la Torre del Ángel de la Catedral de Cuenca», *Norba. Revista de Arte*, 37 (2017c), págs. 9-29.

——, «En construcción: monteas en la arquitectura de la *Portada Rica* de la Universidad de Salamanca», en Eduardo Azofra Agustín & Alexandra M. Gutiérrez Hernández, eds., *Ex Vetere Novum. Rehabilitar el patrimonio arquitectónico*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2018, págs. 277-291.

——, «Huellas en piedra: monteas en el claustro de la Catedral de Cuenca», *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 23 (2017d), págs. 24-39.

——, «Instrucciones en piedra: algunas monteas en la Catedral de Cuenca», *Lope de Barrientos. Seminario de cultura*, 9 (2016), págs. 41-54.

——, «Monteas en Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, 215 (2017a), págs. 193-221.

——, «Monteas, trazas y rasguños. Una muestra del 'Cuaderno de Cantería' localizado en los muros de la antigua iglesia del Colegio de los Jesuitas (La Clerecía) de Salamanca», en Santiago Huerta & Paula Fuentes & Ignacio J. Gil Crespo, eds., *Actas del Décimo Congreso Nacional y Segundo Congreso Internacional Hispanoamericano de Historia de la Construcción (Donostia-San Sebastián, 3 al 7 de octubre de 2017)*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, 2017a, págs. 741-749.

Herráez Cubino, Guillermo, «Vocablos relacionados con las dovelas en los manuscritos de canteros españoles del siglo XVI», *Cuadernos del Instituto Historia de la Lengua*, 1 (2008), págs. 87-92.

——, *El léxico de los tratados de cortes de cantería españoles del siglo XVI*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2007.

Jiménez Martín, Alfonso, «Contexto de la presente edición», en *Libro de arquitectura: Hernán Ruiz*, Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, págs. 15-22.

Palacios Gonzalo, José Carlos, *Trazas y cortes de cantería en el Renacimiento español*, Madrid: Munilla-Lería, 2003.

Pinto Puerto, Francisco & Alfonso Jiménez Martín, «Monteas en la catedral de Sevilla», *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*, 1 (1993), págs. 79-84.

——, «El libro de cantería», en *Libro de arquitectura: Hernán Ruiz*, Sevilla: Fundación Sevillana de Electricidad, 1998, págs. 199-214.

Rabasa Díaz, Enrique, *Guía práctica de la estereotomía de la piedra*, León: Centro de los Oficios, 2007a.

——, *Estereotomía y talla de la piedra*, Madrid: Instituto Juan de Herrera, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 2007b.

RESUMEN: Será a partir del siglo XVI, al menos en cuanto lo que se ha preservado, cuando los maestros canteros empiecen a plasmar en papel los conocimientos geométricos relativos a la construcción en piedra, siguiendo la tradición que desde época medieval se había transmitido de manera oral, sobre todo con intención de proteger los secretos de la profesión. Estos saberes quedarán a partir de entonces recogidos en los manuales o cuadernos de taller que se compartían y utilizaban dentro de los talleres como medio de difusión de ideas, modelos y, sobre todo, de los conocimientos necesarios para la construcción de edificios en piedra. En ellos, maestros y canteros encontraban las instrucciones necesarias para la realización de monteas, plantillas y los cortes de los elementos arquitectónicos que componen una fábrica pétrea, para la correcta aplicación de la geometría en la construcción. Sirviéndonos de los manuales redactados, y conservados, durante el siglo XVI, y a través de un ejemplo concreto localizado en el interior de la Catedral Nueva de Salamanca, la montea de una trompa que podemos ver ejecutada en el mismo edificio, trataremos de demostrar la importancia que

tuvieron este tipo de herramientas textuales en el desarrollo de la construcción española en piedra.

PALABRAS CLAVE: Cuaderno, Cantería, Montea, Salamanca, Siglo XVI.

ABSTRACT: It will be from the sixteenth century, at least in what has been preserved, when the master stonemasons begin to capture on paper the geometric knowledge in stone construction, following the tradition of the medieval era that transmitted orally, above all with the intention of protecting the secrets of the profession. This knowledge will be maintained when it is recognized in the manuals or notebooks that are shared and used within the workshops as a means of disseminating ideas, models and, above all, knowledge necessary for the construction of buildings in stone. In them, the teachers and the stonemasons found the necessary instructions for the realization of the activities, the templates and the cuts of the architectural elements that make up a flower factory, for the correct application of the geometry in the construction. Using the handbooks wich were written, preserved, during the sixteenth century, through a concrete example located inside the New Cathedral of Salamanca, the trace of a horn that can be executed in the same building, we will try to demonstrate the importance in the development of Spanish construction in stone.

KEYWORDS: Notebook, Stonework, Tracing floor, Salamanca, 16th Century.

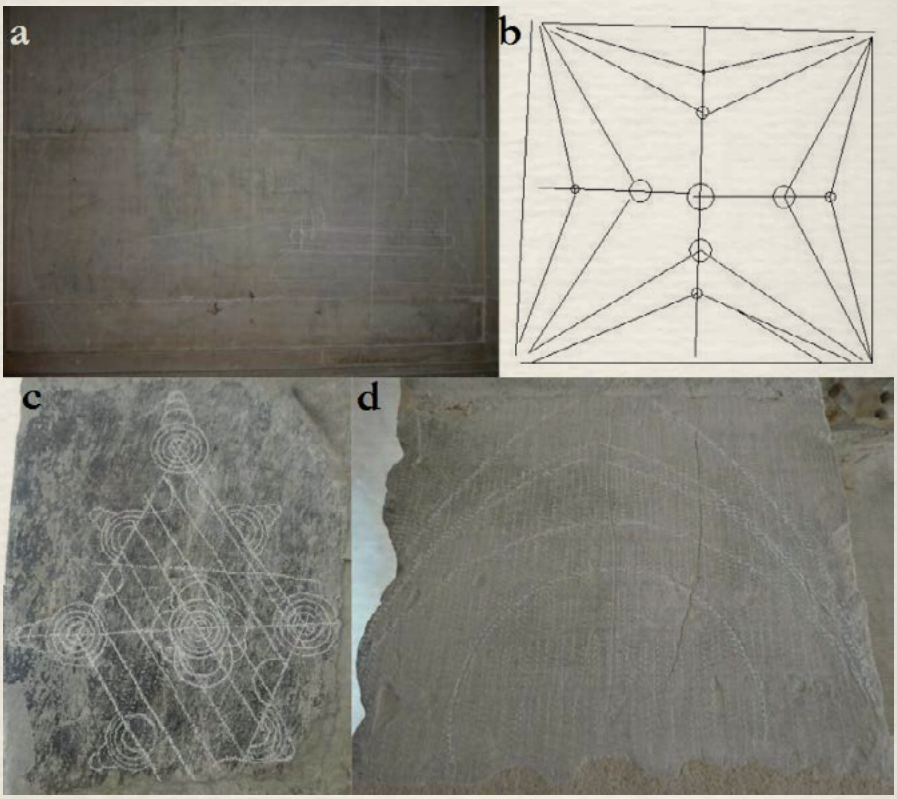


figura 1
Monteas y grafitos. a) Basa de columna y otros elementos. Catedral de Jaén; b) Grafito de una bóveda de terceletes. Digitalización de J. Santos Torres, arquitecto. Monasterio de La Vid (Burgos); c) Sección de un pilar. Claustro de la Catedral de Cuenca; d) Sucesión de arcos. Torre del Ángel de la Catedral de Cuenca. Fotografías de la autora

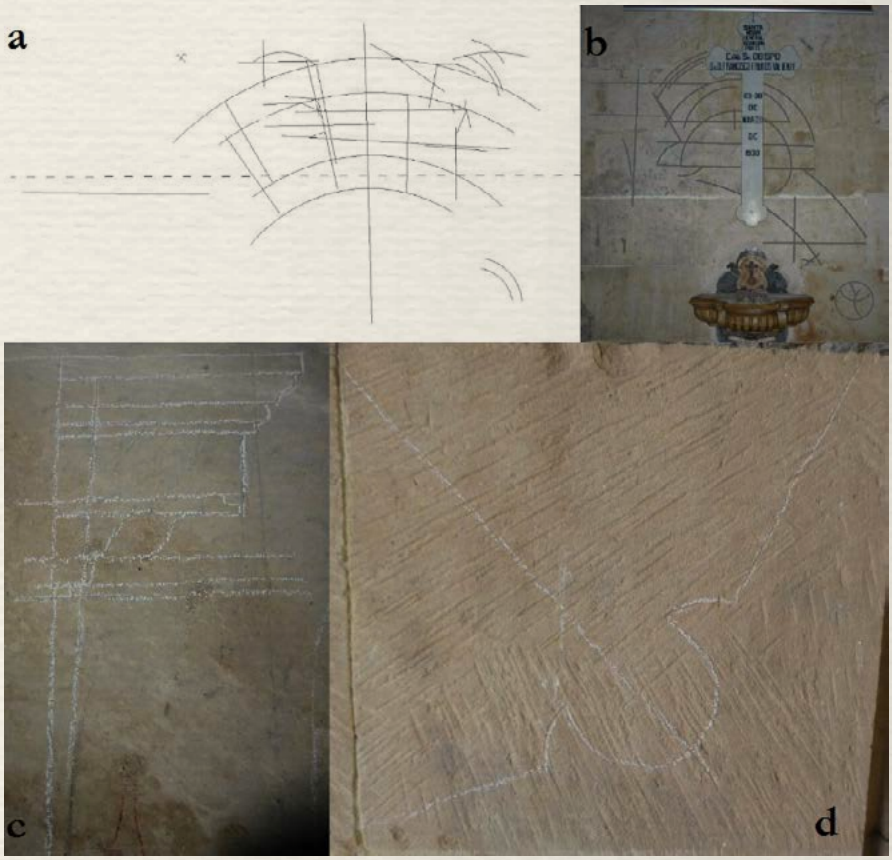


figura 2
Monteas en Salamanca. a) Montea para la traza de la arquería del claustro del Convento de San Esteban. Digitalización de J. Santos Torres, arquitecto; b) Superposición de monteas en la Catedral Nueva; c) Entablamento de orden dórico. iglesia de la Clerecía; d) Montea de un baquetón. Lateral de la «Portada Rica» de la Universidad de Salamanca. Fotografías de la autora

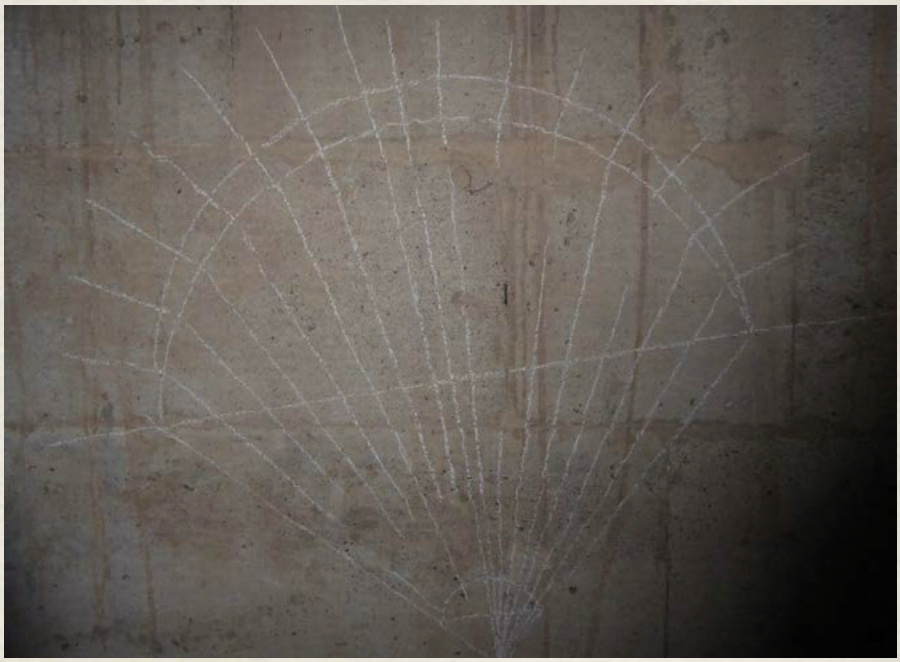


figura 3
Montea de una trompa. Catedral Nueva de Salamanca. Fotografía de la autora

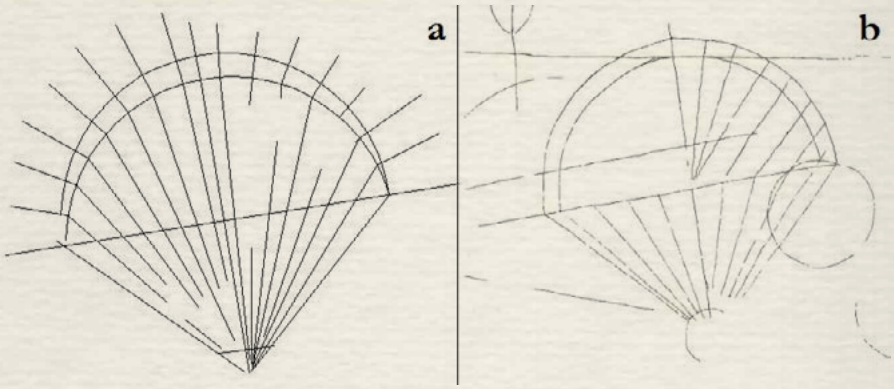


figura 4
Comparativa de las monteas de Salamanca y Sevilla. a) Trompa de Salamanca; digitalización de J. Santos Torres, arquitecto; b) Ejemplo de la Catedral de Sevilla (Pinto Puerto 1993)

figura 5
Esquinazo de la torre septentrional de la cabecera de la Catedral de Salamanca con la trompa correspondiente. Fotografía de la autora

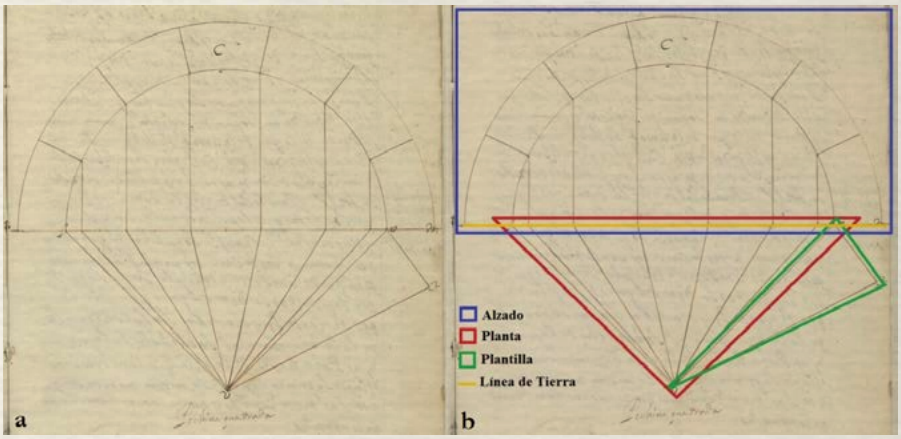


figura 6
«Pechina quadrada», Anónimo, Madrid, BNE, Mss/12686, fol. 2r. a) Original; b) Distribución de las distintas proyecciones y elementos de la traza. Elaboración de la autora sobre el original

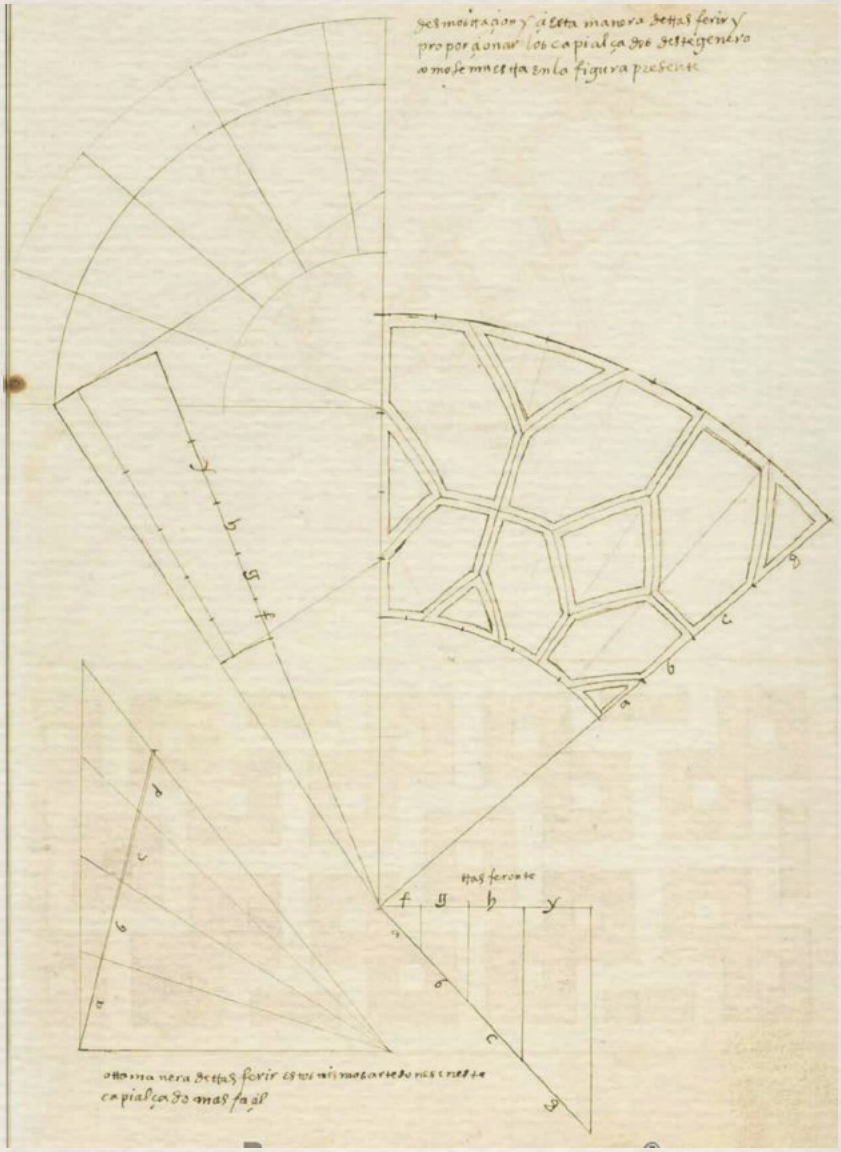


figura 7
«Libro de arquitectura» de Hernán Ruiz el Joven,
Madrid, Biblioteca Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Raros 39, fol. 43r

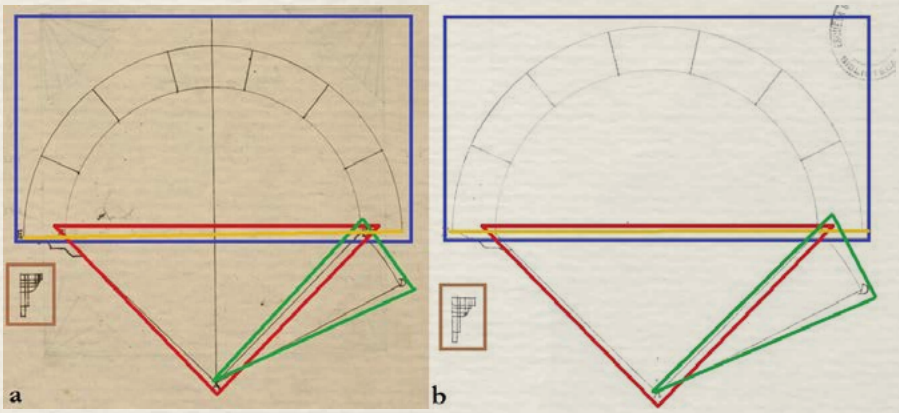


figura 8
La «pechina quadrada» en las copias del manuscrito de Alonso de Vandelvira. Distinción de cada una de las proyecciones. Elaboración de la autora sobre el original. a) Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/12719; b) Madrid, Biblioteca Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Raros 31

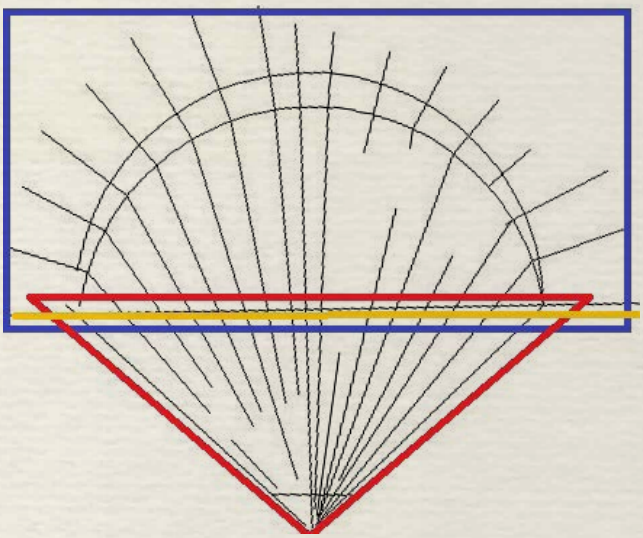


figura 9
Proyecciones de la montea de la «pechina quadrada» localizada en la Catedral de Salamanca. Digitalización de J. Santos Torres, arquitecto.

figura 10
Trompa. Catedral de Salamanca. a) Número de dovelas de la trompa construida, b) Despiece de la montea

DIEGO DE ANAYA Y LA PASIÓN POR LOS LIBROS[*]

JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ
(IEMYRhd, Universidad de Salamanca)

Numerosos calificativos han intentado definir la compleja personalidad de uno de los hombres más destacados de comienzos del siglo xv castellano. En muchas ocasiones, la utilización genérica e indiscriminada de determinadas categorías las dilata hasta englobar un espectro tan amplio y variado de temperamentos que los matices iniciales quedan desbordados. En el caso de don Diego son dos los términos que con frecuencia se le imputan y que comprometen de forma directa su relación con los libros: la bibliofilia y el mecenazgo. Ambos cuentan con una larga trayectoria en el debate académico y se les asocia una amplia nómina de individuos a los que se les reconocen tales actitudes. Se da la circunstancia que ambas se identifican por primera vez en un sistema cultural, geográfico y político muy concreto, llegando a constituirse en rasgos definitorios del mismo: el mundo del libro en la Edad Moderna. Ahora bien, queda asumido que esto no impone *per se* un límite temporal para la vigencia de estas formas de relación, pero sí que obliga a agudizar los rasgos que comprometen estas conductas, ya que, precisamente en este contexto, los cambios en los usos y las funciones

[*] Este trabajo forma parte del proyecto de investigación financiado por el MINECO: *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas, literatura, audiovisual y artes plásticas*, HAR 201785392-P.

del libro cambian de forma radical al tiempo que lo hace el siglo. Es decir, ¿se puede señalar como bibliófilo en los mismos términos a Diego de Anaya y a Iñigo López de Mendoza? De entrada, pudiera pensarse que sí, pero conviene comprobar si ambos individuos comparten usos, prácticas y actitudes tan semejantes que fueran equiparables, ya que compartir tal condición lo daría por hecho.

Una situación semejante se da a cuenta de la utilización del término de biblioteca a la hora de referir al conjunto de libros que rodea a estos personajes. Precisamente a propósito de la colección de Isabel I, Ruiz García alertaba de que «las palabras tienen una carga conceptual y, si se aplican de forma inexacta, se acaba por desvirtuar la realidad de los hechos» [2004, 24]. En el caso de Diego de Anaya prima la falta de noticias sobre qué libros que abastecieron su quehacer político y eclesiástico y, en consecuencia, de los vínculos que mantuvo con ellos. Las únicas noticias sobre una colección en propiedad del prelado llegan a través de los únicos inventarios que se conservan del Colegio Mayor de San Bartolomé, donde se constata la existencia de una serie que fue donada por él en agosto de 1433[1]. A pesar de ser un testimonio documental de gran valor, se desconoce si fue la única contribución del fundador al fondo colegial, así como de la localización y uso que el propio prelado hizo de estos bienes, en parte, como consecuencia de la pérdida total del archivo colegial.

Por lo tanto, tal y como sucede con otras personalidades a lo largo del siglo, ante la falta de evidencias en sentido contrario, suele ser prematuro dar por sentado la existencia de un espacio destinado a albergar y exhibir libros en el ámbito civil. La itinerancia de la corte y la nobleza es uno de los motivos que dificultan la configuración de estos lugares, así como la pervivencia del ideal caballeresco medieval que todavía no participa del deseo de equilibrar las armas y las letras. Estas y otras razones hacen que en muchos casos esté desaconsejado utilizar del término biblioteca dado

1. París, Bibliothèque national de France (BnF), Ms. espagnol 524. Contiene los siguientes inventarios según el orden de redacción: Librería en 1433-1434, (fols.3r-5v), Donación de Diego de Anaya de 1433, (fols.6r-9r), Librería en 1434-1435, (fols. 12r-15r), Arcas con libros de Anaya, (fols. 15v-17v), Librería en 1435-1436 y 1436-1437, (fols. 18r-21v), Librería en 1437-1438 (realizado en enero de 1438), (fols. 27r-30r), Librería en 1438-1439 y 1439-1440, (fols. 34r-37v), Libros en la sacristía, (fols. 40r-40v), Librería en 1440-1441 y 1441-1442, (fols. 53r-60r). Disponible en el repositorio institucional Gallica.

que sus propietarios no las concibieron como tal, así, Ruiz García propone utilizar «expresiones neutras para designar a las unidades bibliográficas» [2004, 26]. Ciertamente, como advierte la misma autora para el caso de Isabel, «no es grave llamar "biblioteca" a lo que no fue tal, sino un cúmulo heterogéneo de ejemplares diseminados, pero sí lo es dar por sentado que existió una estructura organizada de libros destinados al servicio de la Reina a causa del empleo del vocablo» [2004, 26].

Por lo tanto, se prescindirá de este término dado que como no existe la certeza de que Anaya dispusiera u organizase una colección de textos a su servicio y, mucho menos, que esta corresponda con la última serie donada poco antes de morir; más cuando en su testamento se hace referencia a varios conjuntos de libros ubicados en varios lugares. No obstante, conviene profundizar en el contenido y la materialidad de las diferentes unidades bibliográficas relacionadas con el prelado con el fin de reconstruir la percepción que de ellos tuvo y, si en algún modo, la idea de biblioteca pudo estar concebida, aunque fuera de manera meramente virtual. A través de ello será posible percibir si gozó de un empeño determinado en la creación o adquisición de ejemplares o si quizá pudo mostrar un particular celo por la conservación y el destino de la colección confirmando una parte de esa actitud 'maniática' tantas veces achacada a su figura [Pereda Espeso 2000, 27; Villaseñor Sebastián 2012, 120; Monsalvo Antón 2014, 254].

LA DONACIÓN DE LIBROS DE 1433

La primera noticia sobre una colección de libros perteneciente a Diego de Anaya es la donación de 155 volúmenes realizada el día dos de agosto de 1433 (París, BnF, Ms. espagnol 524, fols. 6r-9r). Se desconocen las circunstancias que le llevaron efectuarla en este momento, cuatro años antes de redactar sus últimas voluntades en Cantillana, diócesis de Sevilla. Lo mismo ocurre con otros detalles del acto por ejemplo si, como se desprende de los registros, el prelado mantiene el usufructo de la colección hasta su fallecimiento, momento en el que se hace efectiva y ambos fondos se integran. Por otra parte, tampoco hay certeza de que sea la única aportación al fondo colegial que haya realizado el fundador a lo largo de su vida, es más, para estas fechas la Casa ya contaba con tres

décadas de andadura y con una colección de libros que se acercaba a los doscientos ejemplares, entre los cuales se encuentran varios manuscritos cuya promoción o adquisición se debe al prelado [Jiménez López 2018, 215].

En definitiva, la donación de 1433 contituye el registro de libros que se conoce con mayor número de ejemplares propiedad de Diego de Anaya durante los últimos años de vida. Ahora bien, no hay evidencias que permitan afirmar que se trata de la única dotación realizada al Colegio Mayor, ni tampoco del único conjunto a su disposición. Además, la naturaleza de este tipo documental –el inventario– lo convierte en el «testigo de lo que en un instante de su existencia tenía, el aséptico vigilante escrito de su recuerdo […]; pero un inventario no puede reflejar jamás la Biblioteca, sino lo que una vez en el tiempo tuvo», según lo caracterizó Infantes de Miguel [1988, 163].

Así, la relación de la donación ofrece la radiografía del conjunto de libros acumulados al final de su vida por uno de los personajes más comprometidos con la situación política y religiosa del siglo: la resolución de la situación cismática que padece la Iglesia. Don Diego se comprometió muy activamente, desde sus primeras responsabilidades eclesiásticas, con la defensa de la obediencia de Avignon, como demuestra su estrecha relación con Martínez de Luna[2].

En esta férrea implicación en el debate jurídico más activo del momento se explica que la mayoría de los textos registrados en su colección pertenezcan al Derecho, de los que un tercio corresponden al Civil y el resto al canónico. El grupo lo encabezan las fuentes de este último: el *Decreto*, las *Decretales* y las *Extravagantes*, el *Liber Sextus* en una versión glosada y las *Clementinas* a través de las *Lecturas* de Pietro d'Ancarano y Petrus Heliae. Con respecto al *Corpus Iuris civilis,* don Diego contaba con el *Digestum Vetus* y el *Novus*, las *Instituta* y el *Codex*, incluso estos dos últimos por duplicado. El único texto del corpus que se echa en falta son las *Novellas Constitutiones* y que tampoco se registra en la librería colegial hasta 1438 y a través de la *Summa* de Azzo, que ingresa en la colección entre las nuevas adquisiciones realizadas tras la muerte de Anaya (París, BnF, Ms. espagnol 524, fol. 35r).

Las obras de ambos cuerpos legales se completan con las correspondientes versiones glosadas y comentadas de cada una. Así, aparecen

2. Sobre la biografía de Diego de Anaya: Rodríguez-San Pedro Bezares 2007, 557-565; 2010, 183-191; Monsalvo Antón 2014, 217-257.

autores como Giovanni da Faenza, Nicolaus de Colle Corbino, Guido da Baisio, Berengarius Fredoli y Iohannes Milis de Brixia para el *Decreto.* En el caso de las *Decretales,* que es el repertorio con mayor presencia en la colección, se registran las aportaciones de Goffredo da Trani, Bernardus Compostelanus, Inocencio IV, Enrico da Susa, Giovanni d'Andrea, Vicentius Hispanus, Francesco Zabarella, Pietro d'Ancarano y Pierre de Sampson. Por último, completa esta área con la versión sobre el *Liber Sextus* de Iohannes de Monachus y Pietro d'Ancarano; las *Lecturas* de Petrus Heliae, Ancarano sobre las *Clementinas* y la *Summa Raymundina*. Los comentarios al Derecho Civil se limitan al principal autor de referencia, Bartolo da Sassoferrato sobre el *Digestum Vetus*, el *Novus* y el *Infortiatum*.

Entre todos estos títulos destaca la presencia de varios autores coetáneos que ponen de manifiesto la intensa actividad política y eclesiástica desarrollada por el prelado, entre cuyas mayores responsabilidades resalen la presidencia del Consejo de Castilla y de la legación del mismo reino al Concilio de Constanza [Rodríguez-San Pedro Bezares 2010, 183-191]. Uno buen testimonio de ello es la presencia de la obra completa de Antonio da Budrio y Francesco Zabarella; de este último, a pesar de mantener la postura opuesta en cuanto a la resolución jurídica del Cisma, don Diego contaba con «los franciscos todos sobre todas las decretales en octo uolumenes en papel» (París, BnF, Ms. espagnol 524, fol. 17r). A través de este autor ya se vislumbra la ascendencia humanista o prehumanista –si se prefiere– que inspira toda la colección. De hecho, Valsecchi advierte de la relación de este cardenal padovano y el entorno de intelectuales de Francesco Petrarca a finales del XIV[3].

Por otra parte, el paso de Diego de Anaya por el Colegio de San Clemente a la vuelta de las sesiones conciliares pudo ser un momento oportuno para conocer o hacerse con una copia del *Tractatus de Bello* de Giovanni Oldrendi da Legnano dedicado al cardenal y fundador Gil de Albornoz. De igual modo, pudo actuar con el *Tractatus de ecclesiastico interdicto* de Giovanni Calderini, que pocas décadas antes había sido

3. Véase Valssechi 2012. Disponible en *Enciclopedia Treccani* on-line. La producción bibliográfica sobre la personalidad del jurista italiano es muy amplia. Para una aproximación reciente, véase Paia 2013, 173-191.

profesor del Estudio de la ciudad y cuyo texto tuvo gran difusión en este periodo[4].

Por otra parte, las altas responsabilidades políticas que alcanzó el prelado salmantino en la corte castellana le obligaban a tener a disposición la normativa de carácter local como el *Fuero de las Leyes* y el *Fuero Juzgo*. En resumen, el repertorio de obras de materia jurídica ya avanza el marcado carácter práctico de la colección del prelado, frente a la serie colegial orientada a la formación de los residentes, es lo que explica la presencia de juristas contemporáneos y textos normativos locales, ausentes ambos en la colegial.

En cuanto al grupo de la Teología y la Moral, Anaya no recopila un conjunto relevante de comentarios a las Escrituras, de hecho, solamente se registra un ejemplar con la *Postilla super omnes epistolas B. Pauli* de Nicholas de Lyra y las *Expositiones super Canticum Canticorum* de Odo de Ceritona. En cambio, sí que se es posible detectar una marcada inclinación hacia la corriente aristotélico-tomista, del mismo modo que ocurre en la biblioteca del colegio mayor, pero en este caso, la tendencia es más acentuada por la ausencia total de las *Sentencias* de Pedro Lombardo y sus comentarios. Sin embargo, don Diego cuenta con varias obras de Tomás de Aquino, unos Sermones, una *Tabula super Summa Theologica*, *Correctorium*, un volumen de la *Summa Theologica secunda secundae*, un «compendio» y el *De regimine principium* atribuido en aquel tiempo al doctor angélico. Este grupo insiste en la renovación que vive la ciencia teológica, en favor de una doctrina más militante y dinámica representada por santo Tomás y que persigue un proyecto de construcción del hombre universal cristiano. Dentro de las preocupaciones de este movimiento se enmarca el nutrido grupo de vidas de santos y padres de la Iglesia, que constituyen los refrentes conductuales fundamentales [Fuertes Herrero 2014].

En este sentido, otro grupo relacionado con esta situación es el de los libros de temática histórica y las crónicas y que adquieren un especial significado en un momento en el que el tiempo histórico y la filosofía de la Historia se encuentra también inmersa en grave crisis. El obispo salmantino no fue ajeno a la percepción generalizada de la Cristiandad que se veía arrastrada a un futuro incierto y apocalíptico [Fuertes Herrero 2014, 465-467]. Dentro de este panorama, Fuertes Herrero advierte de la

4. Se trata de una mera conjetura, no existen razones que apunten en esta o en otra dirección.

responsabilidad encomendada a los Estudios generales por parte del papado, de hecho, son reveladoras estas intenciones en la normativa otorgada al Salmantino por Benedicto XIII y, posteriormente, ratificadas por Martin V. En esta concepción ciertamente mesiánica de su labor, el autor resalta como se aborda «desde una consideración de la misma como historia de la salvación, inmersos así en el presente, su presente renaciente, y dentro de una filosofía de la historia teológica, que retoma y transfigura lo mejor la tradición clásica a Séneca y Cicerón, para sentir y repensar lo humano» [2014, 467].

Precisamente, estos referentes morales para hombre también están a disposición de don Diego, encabezados por las dos obras de Petrarca, *De Vita solitaria* y el *De remediis utriusque Fortunae* y los comentarios de Nicholas Trevet a las *Tragedias* de Séneca y a la *Consolatio philosophiae* de Boecio. De nuevo, la presencia de estos textos insiste en la fuerte influencia que ejerció el entorno intelectual aviñonés como ocurría en el campo del Derecho y de la Teología. El interés de don Diego por la renovación clásica vertida a través de la escolástica dominicana se manifiesta tempranamente con la adquisición del *Comentario a las Tragedias* antes de su ascenso al episcopado en 1385 y el encargo de las copias de la *Consolatio,* durante su estancia en la sede de Cuenca, y de la *Tabulatio* de Luca Manelli, en la hispalense, dos de los pocos testimonios acreditados de su actividad de promoción[5].

En definitiva, el contenido de la colección registrada en 1433 revela el carácter estrictamente personal y práctico de la misma, como también lo demuestra la presencia de pequeños cuadernos de administración diocesana y varios breviarios. El campo del Derecho dominado por el corpus canónico, los textos jurídicos coetáneos, así como los varios volúmenes relacionados con la normativa local, insisten en la misma percepción. En este sentido, desde el punto de vista teológico y moral, la colección de Anaya demuestra que vivía inserto en el debate sobre la percepción del Hombre y de la Historia que se estaba viviendo en el seno de la cristiandad. En líneas generales los libros comparten la orientación y las perspectivas teóricas presentes en el fondo colegial, pero se desmarca de ella por la

5. París, BnF, Ms. espagnol 524, fol. 5v. Luca Manelli, *Tabulatio et expositio Senecae, prima pars*, Salamanca, Biblioteca General Histórica, Ms. 2638; Nicholas Trevet O.P., *Expositio in Boethii De consolatione philosophiae*, Salamanca, BGH, Ms. 2666.

presencia de otros materiales dirigidos a la puesta en práctica del Derecho y la doctrina de la fe.

La presencia de obras novedosas por su contenido en el solar castellano tiene su razón en el estrecho vínculo que une al prelado con el ambiente intelectual de la curia de Aviñón-Peñíscola, pues esta constituye su referente intelectual y la fuente de abastecimiento librario de primer orden desde el comienzo de su carrera[6].

En decir, del registro de 1433 se puede concluir que el estado de la colección propiedad de Anaya al final de su vida, es una más –por volumen y contenido– de las ricas colecciones que rodearon a los miembros del clero de comienzos de siglo, implicados y comprometidos con el panorama político y religiosos fuertemente marcado por el período entre los Concilios de Constanza (1414-1418) y Basilea (1431-1445)[7]. En ningún caso se puede afirmar que existan ejemplares que puedan ser considerados raros o singulares ni por su forma, formato o contenido. Las novedades se explican por la participación del prelado en uno de los principales centros intelectuales y de poder del momento, que inevitablemnte provocó un fuerte contraste con la situación periférica que hasta ese momento vivía el contexto universitario salamantino.

Diego de Anaya y la pasión desaforada por los libros

Ante la falta de textos que pudieran considerarse insólitos o raros por su contenido o formato, conviene atender a la actitud o actitudes que muestra hacia ellos, es decir, cómo percibía él este conjunto, cómo se relaciona con ellos y, en definitiva, qué uso hace de la colección, si es meramente profesional o si acaso la concibe dentro de una retórica política o intelectual como un mecanismo más de representación.

En la actualidad, la documentación relacionada con la actividad de Diego de Anaya es escasa, como consecuencia del desmantelamiento del

6. Es decir, lo que supone una novedad en Castilla, no solo no es tal en el entorno de la corte pontificia aviñonesa, sino que dentro de aquella pudiera considerarse habitual.

7. Una muestra del panorama librario puede verse en Jullien de Pommerol & Monfrin 2001.

archivo del Colegio Mayor de San Bartolomé a finales del siglo XVIII[8]. Entre el material conservado y que refiere a los libros se encuentran: el testamento dado en Cantillana, Sevilla, en septiembre de 1437, donde establece el destino de la colección[9], y las constituciones otorgadas al colegio mayor en 1433, a través de las que se regulan los usos y las funciones de este material en la vida colegial [Sala Balust 1966, T.III, 33][10]. Precisamente, son estas dos fuentes junto con los inventarios del XVIII las que han servido a la historiografía para crear y consolidar la imagen de un obispo bibliófilo y mecenas librario [Pereda 2000, 27; Villaseñor Sebastián 2012, 120; Monsalvo Antón 2014, 254]. Sin embargo, a la vista de los nuevos datos que aporta el Ms. espagnol 524 y que han sido escasamente utilizados para obtener una visión del conjunto, es necesario revisar y resignificar la información que ha llevado a la construcción de la imagen.

Recientemente, Lahoz ha replanteado varios aspectos asociados a su faceta como promotor de las artes a través de las últimas voluntades [Lahoz 2015, 299]. La autora plantea varias sospechas sobre su aparente relación intensa con los libros. Efectivamente, no demuestra un interés específico sobre el destino de estos tras su muerte, como refleja la orden que reciben los colegiales:

8. Sobre el cierre de los colegios mayores salmantinos véase Sala Balust 1958; Carabias Torres 1986; Rupérez Almajano 2012, 159-210.

9. No se trata del documento original, sino de una copia incorporada como anexo en la versión de la *Historia del Colegio viejo de san Bartolomé* realizada por Joseph Rojas y Contreras en 1768.

10. En este sentido, otro testimonio esencial son los propios manuscritos conservados, en su mayoría, en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca y que ofrecen una importante información acerca de la relación del prelado con el material. El deseo de mostrarse como promotor o posesor de un fondo, el uso conmemorativo o político de la colección y el vínculo visual que a través de ellos se establece contribuye a perfilar la imagen que a partir de los inventarios y la documentación se ha extraído. El uso político del fondo está relacionado particularmente con la idea de mecenazgo, pero también, de bibliofilia, puesto que ambos caracteres comparten la aspiración de manifestarse como propietario o posesor de los ejemplares. Las condiciones de espacio impiden incorporar el análisis material de los códices que ha sido abordado en la tesis doctoral *Cultura visual y librariadel arzobispo Diego de Anaya y del Colegio Mayor de San Bartolomé entre 1433 y 1440*, dirigida por la Dra. Lahoz y defendida en la Universidad de Salamanca en enero de 2019.

> Item mandamos, que todos los Libros, que son en el dicho Colegio, y nos traemos con nos allende de los que están en la Librería, que sean todos del dicho Colegio. E los que están fuera de la Librería mandamos, que tomen los mejores de ellos, y los pongan en la Librería, y saquen de ella aquellos en cuyo lugar se pusieren estos, que nos mandamos. E todos los que se sacaren despues, que la Librería fuere complida, que se vendan, y lo que valieren, que sea pa ayuda á pagar este nuestro Testamento, si alguna cosa fallesciere [Rojas y Contreras 1768, 241-242].

La instrucción no deja lugar a dudas: deben incorporar a la Librería los libros donados por él cuatro años antes, en agosto de 1433, y que se guardan en un espacio diferente a la sala común: «los que son en dicho Colegio […] los que están fuera de la Librería». De ellos deberán sustituir los que estén en mal estado o repetidos para quedarse con los mejores, una vez hecha la selección, podrán vender todos los que sean necesarios para costear los gastos derivados de la ejecución del testamento.

Por una parte, ya resulta significativa la despreocupación por mantener la unidad del conjunto, así como a la hora de encomendar la tarea, puesto que no la encomienda a ningún colegial concreto o albacea, sino que deja la selección y venta de libros a juicio de quien corresponda. Sin embargo, esta actitud contrasta con la que muestra por el destino del ajuar y los ornamentos de la capilla del colegio mayor, entre cuyos bienes se encuentran los libros litúrgicos y la documentación fundacional. En esta ocasión se muestra determinado en la instrucción:

> […] que sean suyos por siempre, y le non puedan ser tirados, ni demandados, los quales nos le havemos fecho pura, y perfecta donacion è si necessario es agora nuevamente ge la facemos por esta presente Carta [Rojas y Contreras 1768, 237].

El cambio de actitud de Diego de Anaya en este espacio revela que es consciente del valor representacional y simbólico dentro y fuera de la comunidad, mostrando un especial celo por estar dedicado a mantener y exaltar su memoria. Dentro de esta retórica juegan un rol esencial lo libros litúrgicos ya que forman parte del ornamento habitual del rito y de una escenografía de poder, su conservación, exhibición o el intercambio son operaciones habituales en el espacio social medieval. Prueba de ello es la destacada presencia de las armas del fundador en las ricas encuadernaciones, todas ellas forradas con brocados y sedas, guarnecidas con piedras

preciosas y siempre con una notable presencia de las armas de Diego de Anaya, a diferencia de lo códices de la librería del colegio mayor donde en ningún caso se hace mención en los inventarios a que estas estuvieran presentes en sus cubiertas.

> Item dos missales el uno de la orden de sant benito con ymagines et estoriado con oro con cerraduras de plata dorados con las armas del senor et el otro pequeño con manezuelas et estudetes de plata con las armas del senor (París, BnF, Ms. espagnol 524, fol. 11r).
>
> Hun misal mixto cubierto de azeytuni colorado con cabos de plata dorados con las armas del senor (París, BnF, Ms. espagnol 524, fol. 26r)[11].

Estos ejemplos dan buena cuenta del valor simbólico en términos de representatividad, al mismo tiempo, que su pertenencia al tesoro de la institución, tanto por su materialidad como por su ubicación, supone la objetivación de la memoria espiritual e histórica del fundador y de la fundación. En palabras de Ruiz García: «Sin duda alguna, los libros desempeñaban una función determinante por cuanto eran *per se* testimonios que materializaban un legado cultural concreto, al tiempo que activaban el mecanismo de la conmemoración en torno a seres y hechos venerados» [2004, 37 y 123].

Un elemento fundamental en esta retórica visual encaminada a eternizar la memoria del propietario es, precisamente, el uso del escudo de armas. El de Anaya en campo de oro, cuatro bandas de azur y capelo episcopal. La insistente presencia de este motivo en todos los elementos que amueblan la capilla funeraria es una muestra clara del valor semántico de este elemento.

En cambio, entre los manuscritos identificados en la actualidad como pertenecientes a la colección donada en 1433 apenas alcanzan a una decena los que cuentan con su emblema, entre los más de 150 volúmenes registrados.[12] Este desinterés concuerda con la actitud que mantiene hacia

11. Según el DRAE: «*Aceituní*, (Del ár. azzaytūnī, gentilicio de zaytūn, adaptación del nombre de la ciudad china de Tsö-Thung). 2 m. Tela rica traída de Oriente y muy usada en la Edad Media». Sobre variantes y otros usos, véase la voz *acetuni* (sic) en el Vocabulario del Comercio Medieval-Legado Gual Camarena, Universidad de Murcia.

12. Asumimos la posibilidad de que la reencuadernación de los volúmenes a la llegada a la Biblioteca del Palacio Real pudiera eliminar cubiertas con las armas del prelado. Ante la falta de menciones a ello en los inventarios y de otras marcas en los

el conjunto de libros en sus últimas voluntades, en consecuencia, no se puede afirmar que lo utilice como un mecanismo de representación, es decir, no revela ninguna intención de transmitir una imagen a través de su serie de libros personal. A fin de cuentas, el Colegio recibe sus libros en calidad de heredero universal, como una parte más de los bienes materiales propiedad de su fundador. Ahora bien, esto no se debe entender como un desinterés o falta de aprecio por los ejemplares, sino que sencillamente se trata del traspaso de su *impedimenta* intelectual y profesional a la siguiente generación, sin más pretensión que contribuir a su desarrollo.

En definitiva, no hay constancia de que don Diego concibiera la colección de libros que fue acumulando a lo largo de su trayectoria como una biblioteca porque no la organizó, ni la gestionó, ni la dispuso en una estancia destinada a tal uso. Esta falta de percepción unitaria explica que no considerase necesario transferirla íntegramente ni protegerla de su dispersión, a pesar de tratarse de una de las colecciones más nutridas del reino y entre cuyos fondos estaban presentes las obras más novedosas de la producción del momento.

Frecuentemente se ha descrito la personalidad del fundador del Bartolomé como la de un destacado bibliófilo. Esta percepción se debe en parte a la imagen transmitida por los biógrafos colegiales del XVII y XVIII [Ruiz de Vergara 1661 & Rojas y Contreras 1768], a lo que se sumó una desmedida importancia al término con el que se refiere a los libros en las constituciones del colegio «pretiosissimus thesaurus» [Sala Balust 1966, 33]. Lahoz ha restado magnificencia a esa concepción demostrando que la locución coincide literalmente con la redacción de este apartado en la correspondiente norma del Colegio san Clemente de Bolonia, redactadas por el cardenal Gil de Albornoz [Lahoz 2015, 298]. En efecto, bien pudo ser una apropiación intencionada del término, una asimilación fortuita o un mero recurso retórico. Atendiendo a la literalidad de la copia del resto de la normativa y teniendo en cuenta el comportamiento manifestado en el testamento, nos inclinamos por la última opción y, en consecuencia, no conceder mayor relevancia a la expresión.

---

manuscritos, asumimos el riesgo de realizar tal afirmación, dado que de existir algún tipo de encuadernación uniforme y representativa de la posesión del Diego de Anaya cambiaría completamente la interpretación planteada.

Aún en el caso de que Diego de Anaya gozase de una superlativa pasión por los libros que le rodean –eso sí, debió ser íntima y discreta– esto tampoco implicaría automáticamente la consideración del personaje como un bibliófilo. La utilización de este término en el ámbito medieval resulta sumamente complejo puesto se trata de una idea surgida en un contexto cultural diferente: las bibliotecas y las personalidades modernas del siglo XVI y XVIII [Sánchez Mariana 1993, 15]. En realidad el gusto por los libros es un sentimiento que pudiera detectarse desde la propia aparición del objeto, sin embargo, es evidente que para que se dé una pasión desaforada por los mismos, de la que habla F. Mendoza Díaz-Maroto [2002, 40-42], es necesario que manifiesta ciertos síntomas: fetichismo, sensibilidad, perfeccionismo, competitividad desmedida con otros bibliófilos, un cierto exhibicionismo o un intenso deseo por hacerse con ejemplares raros…, es cierto que no es necesario que se den todas ellas, ni solo estas, pero sí que forzosamente la actitud del bibliófilo tiene que manifestar una desmesura que supere y, a la vez, lo diferencie de ese «amor a los libros» proclamado incluso por las personas que no leen.

Bien es cierto que con la aparición de algunas bibliotecas privadas vinculadas a determinadas personalidades durante la baja Edad Media hispana, podría localizarse el germen de tal filia, como defiende Sánchez Mariana [1993, 15]. Sin embargo, no es el caso de Diego de Anaya ya que hasta el momento se ha comprobado que no muestra una especial preocupación por el destino de la colección tras su muerte, a lo que se puede añadir, que tampoco se detecta la presencia de libros raros ni por su contenido ni por su materialidad, ni tampoco textos de una determinada naturaleza a través de los que revelara una fijación particular.

Además, las noticias que nos han llegado de los libros que rodearon al prelado proceden de un momento concreto: los últimos cuatro años de vida y tras el enfrentamiento y restitución en la sede hispalense. Por lo tanto, resulta difícil realizar conjeturas sobre los libros con los que dotó la primera librería del Colegio. De hecho, entre los primeros ya se encuentran varios ejemplares vinculados a su promoción, como es el caso de la *Tabulatio* de Luca Manelli, pero no existe más información sobre estos primeros años. De la misma manera que tampoco se conocen otros volúmenes que haya podido poseer a lo largo de su trayectoria y que se deshiciera de ellos antes de la donación de 1433, tampoco de los que tuvo

en Sevilla, que no aparecen registrados y que tras su muerte llegaron tarde o no llegaron a Salamanca[13].

En definitiva, la sensibilidad por las manifestaciones artísticas de Diego de Anaya es incuestionable, como lo muestran las numerosas empresas emprendidas por él, en las que no hay duda de que se revela como un destacado mecenas. Sin embargo, no muestra ningún tipo de comportamiento «maniático»[14] ni en la adquisición de códices ni en la transmisión de estos a sus sucesores que permitieran identificarlo con la actitud de un bibliófilo moderno. Los ejemplares conservados tanto en su configuración como en su adquisición no traslucen un desmedido interés por rasgos artísticos o literarios concretos. Más bien son «el reflejo, el doble de su propietario» [Bonnet 2010, 35], un hombre comprometido con la causa de Avignon, con la política del reino de Castilla y, en particular, con la reforma del sistema académico de su ciudad, es decir, un hombre «en su momento histórico, que no es otro que el de cierta profesionalización en la corte y en la política exterior de la monarquía Trastámara» [Monsalvo Antón 2014, 225].

BIBLIOGRAFÍA

Bonnet, Jacques, *Bibliotecas llenas de Fantasmas*, Barcelona: Anagrama, 2010 (original, *Des bibliothèques pleines de fantômes*, Editions Denoël, Parution: 2008).

Carabias Torres, Ana María, *Colegios Mayores: centros de poder. Los Colegios Mayores de Salamanca durante el siglo XVI*, Salamanca: Universidad de Salamanca-Diputación de Salamanca, 1986.

Rojas y Contreras, Joseph, *Historia del colegio viejo de S. Bartholomé, mayor de la célebre Universidad de Salamanca*, Madrid: Imp. Andrés Ortega, 1771.

Fuertes Herreros, José Luis, «Saberes universitarios para el Renacimiento Artes y filosofía», en Miguel Anxo Pena González & Luis Enrique Rodríguez-San

13. La consulta de las bases de datos de los archivos catedralicios de las respectivas sedes episcopales que gobernó no ha aportado información sobre la existencia de registros a este respecto. Si bien no excluye que en una búsqueda más minuciosa en entre la documentación pudiera arrojar más información.

14. El término 'manía' resulta sumamente descriptivo de esta relación de deseo, como pone de relieve F. Mendoza Díaz-Maroto: «Ocurre, simplemente, que el sufijo manía es peyorativo, y filia ennoblece lo que toca; pero es muy difícil ser bibliófilo sin ser maniático», (2002, 42).

Pedro Bezares eds., *La Universidad de Salamanca y el pontificado en la Edad Media*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2014, págs. 461-482.

Infantes de Miguel, Víctor, «La memoria de la biblioteca: El inventario», en, *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*, María Luisa López-Vidriero & Pedro M. Cátedra, eds., Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988, págs. 163-170.

Jullien de Pommerol, Marie-Henriette & Monfrin, Jacques, *Bibliothèques ecclésiastiques au temps de la papauté d'Avignon*, París: CNRS Éditions, 2001, 2 vols.

Jiménez López, Jorge, «Los espacios del libro en el Colegio Mayor de san Bartolomé» en María Morrás ed., *Espacios en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca: Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas. Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2018, págs. 211-224.

Lahoz, Lucía, «Patronato, gusto y devoción del arzobispo Anaya» en Lucía Lahoz & Manuel Pérez Hernández eds., *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José Mª Martínez Frías*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, págs. 291-301.

Mendoza Díaz-Maroto, Francisco, *La pasión por los libros. Un acercamiento a la bibliofilia*, Madrid: Espasa Calpe, 2002.

Monsalvo Antón, José María, «Diego de Anaya (1357-1437) y su tiempo: Aristócrata, obispo, diplomático y humanista», en Miguel Anxo Pena González, Miguel & Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares, eds., Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2104, págs. 217-254.

Paia, Gregorio, «Francisco Zabarella, teórico del conciliarismo», en José Antõnio de Camargo Rodrigues de Souza & Bernardo Bayona Aznar, eds., *Doctrinas y relaciones de poder en el cisma de Occidente y en la época conciliar (1378-1449)*, Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013, págs. 173-191.

Pereda Espeso, Felipe, *La arquitectura elocuente. El edificio de la Universidad de Salamanca bajo el reinado de Carlos V*, Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2000.

Sala Balust, Luis, *Constituciones, estatutos y ceremonias de los antiguos colegios seculares de la Universidad de Salamanca*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas-Patronato Menéndez Pelayo, 1966, 3 vols.

Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis Enrique, «Diego de Anaya y Maldonado», en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, vol. VI, págs. 183-191.

——, «Don Diego de Anaya y Maldonado, fundador del Colegio de San Bartolomé de Salamanca: 1357-1437», en *Derecho, historia y universidades: estudios dedicados a Mariano Peset*, Valencia: Universitat de València, 2007, vol. II, págs. 557-565.

Ruiz de Vergara y Álava, Francisco, *Historia del colegio viejo de S. Bartholomé, Mayor de la célebre Universidad de Salamanca: Vida del Sr. Don Diego de Anaya Maldonado*

arzobispo de Sevilla, su fundador, y noticia de sus ilustres hijos, Madrid: Imp. Diego Díaz de la Carrera, 1661.

Ruiz García, Elisa, *Los libros de Isabel La Católica: arqueología de un patrimonio escrito*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Rupérez Almajano, María Nieves, «El Colegio de San Bartolomé antes de las reformas del siglo XVIII», en Luis Enrique Rodríguez-San Pedro Bezares & Juan Luis Polo Rodríguez, eds., *Imagen, contextos morfológicos y universidades. Miscelánea Alfonso IX*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, págs. 159-210.

Sánchez Mariana, Manuel, *Bibliófilos españoles. Desde sus orígenes hasta los albores del siglo XX*, Madrid: Biblioteca Nacional-Ministerio de Cultura, 1993.

Villaseñor Sebastián, Fernando, «Los códices iluminados de Diego de Anaya, fundador del Colegio de San Bartolomé en Salamanca», *Goya: Revista de arte*, 339 (2012), págs. 114-129.

RESUMEN: La historiografía precedente, basándose en la documentación del siglo XVIII, ha concedido un papel principal a don Diego en la creación de la biblioteca del Colegio Mayor de san Bartolomé. La cantidad y la calidad de los ejemplares atesorados por la institución en los últimos años de su andadura favoreció la creación de una imagen de bibliófilo y mecenas librario. En este ensayo se revisan ambos conceptos a partir de la actitud que el prelado revela a través las mandas testamentarias, el contenido del inventario de libros donados al Colegio Mayor en 1433 y de los propios manuscritos conservados con el fin de concretar la actitud y, en su caso, los usos y las formas a través de las cuales quiso mostrarse como posesor o promotor de códices manuscritos.

PALABRAS CLAVE: Bibliofilia, Mecenazgo, Diego de Anaya, Bibliotecas medievales, Manuscritos ilumiandos.

ABSTRACT: The preceding historiography, based on 18th century documentation, has given Don Diego a leading role in the creation of the library of the Colegio Mayor de San Bartolomé. The quantity and quality of the copies treasured by the institution in the last years of its existence favoured the creation of an image of a bibliophile and patron of books. This essay reviews both concepts based on the attitude that the prelate reveals through his testamentary commands, the content of the inventory of books donated to the Colegio Mayor in 1433. This also extends to the manuscripts themselves conserved in order to specify the

attitude and, where appropriate, the uses and forms through which he wished to show himself as possessor or promoter of codices.

KEYWORDS: Bibliophile, Patronage, Diego de Anaya, Medieval libraries, Illuminated manuscripts.

*EL ÁMBITO DE LOS TEXTOS**

LUCÍA LAHOZ
(IEMYRHD, UNIVERSIDAD DE SALAMANCA)

ORGANIZADO ESTE VII CONGRESO DE LA SEMYR SOBRE «PATRIMONIO textual y Humanidades digitales» y al hilo de la conmemoración del VIII Centenario de la Universidad de Salamanca parecía oportuno centrarse en el ámbito de los textos en el edificio del Estudio. Su abordaje posibilita enfrentarse a los diversos cometidos que su uso despliega en la topografía universitaria. Dadas las limitaciones de espacio, dos ejemplos articulan la inspección organizados con criterios cronológicos. De partida se contempla la lápida, o mejor, la inscripción fundacional que en tono encomiástico celebraba la construcción de edificio y recibía al visitante en el zaguán, proporcionándole una jugosa información. Y por último acapara el interés las inscripciones que acompañaban las figuraciones de los santones del claustro alto, buen ejemplo de cómo el texto trasmuta el sentido y el significado de la imagen para plantear los diversos cometidos de su uso.

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación financiado por el MINECO: *Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas, literatura, audiovisual y artes plásticas*, HAR 201785392-P.

ARQUITECTURA Y EPIGRAFÍA: LA LÁPIDA FUNDACIONAL

La inscripción monumental alcanza a lo largo de la historia un papel fundamental, suministra una información precisa sobre el edificio. El fin esencial de las inscripciones es trasmitir un mensaje, comunicarlo y hacerlo público [De Santiago 2002, 93]. Gómez Moreno apeló a los términos de publicidad, solemnidad y perduración como objetivos consustanciales de toda inscripción [1953, 93]. Por supuesto, entendiendo el término publicidad, no solo en el actual sentido comercial sino más con el significado de notoriedad [García Lobo 1991, 44]. De hecho, la publicidad o la búsqueda de notoriedad, conseguir que el mensaje llegue a un público lo más amplio posible y hacerlo de modo perdurable, es una de las funciones privativas de la producción epigráfica, como toda la literatura reconoce.

La historiografía de modo unánime al interpretar el edificio del Estudio salmantino ubicaba la capilla en el primitivo zaguán a pesar de hacerse eco de las escasas dimensiones del recinto, inconveniente que se subsanaba reivindicando para él su condición de oratorio. Sin duda al error ha llevado una lectura incorrecta de la inscripción que desde el principio decoraba la citada estancia, pero que ya fragmentada, Chacón el historiador de la Universidad de Salamanca, transcribe en el siglo XVI y que toda la literatura artística ha repetido sin excepción [Lahoz 2008].

Para la construcción del relato de la recreación del pasado los investigadores se venían apoyando casi exclusivamente en los testimonios literarios. Sin embargo «es imposible hoy no tener en cuenta ese documento más veraz e inmediato que es la inscripción, absolutamente contemporánea al hecho que celebra y comenta» [Yarza 1997, 9]. En efecto su misma contemporaneidad subraya el significado de esas inscripciones, aumentando su alcance.

Desafortunadamente no ha llegado la leyenda que conmemoraba la entrada del edificio de Escuelas Mayores, sin embargo, como se ha dicho, se conserva la trascripción que hiciera el primer historiador de la Universidad salmantina Pedro Chacón quien, en su *Historia de la Universidad de Salamanca,* escrita en 1569 nos confirma:

> Poco antes de esto se acabaron las Escuelas mayores de este Estudio, habiéndose comenzado en año 1415 como refiere el letrero que está alrededor de la entrada de la puerta que llaman de las Cadenas, la qual entrada fue al principio capilla de las Escuelas y así falta el letrero por la parte que se abrió la puerta.
> Lo que resta dice así: «Año del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo de 1433, y comenzáronse en el año de 1415, e fizólas edificar Antonio Ruiz de Segovia, doctor en Decretos. Maestre Escuela de la iglesia de Salamanca, Canciller por la autoridad apostólica de la Universidad del estudio de la dicha ciudad. Edificáronse a expensas de la dicha Universidad de la ciudad, por Alfonso Rodríguez Carpintero, maestro de la obra; siendo administrador Juan Fernández de Ragama, Chantre de Badajoz; e regentes de la cátedras de las Sentencias e ciencias que se leen en las Escuelas: Diego González; e Pedro Martínez; e Juan Rodríguez, doctor en Decretos; e Ferranz Rodríguez, e Arias Maldonado, doctores en Leyes; e Fray Alvaro e Fray Lope, e Juan González de Segovia, maestros en Teología; e Juan Ferrández, Goméz García, doctores en Medicina, e otro leyentes. E la dicha capilla se edifico el año de…
> Lo demás falta, como dije, que debía contener el año en que la dicha capilla se había edificado a honor del señor San Hierónimo, y los nombres de Eugenio Cuarto y del Rey Don Juan Segundo, que entonces reinaba en Castilla y dio muchos privilegios a esta Universidad… [Carabias Torres 1990, 94 y 95].

A pesar de los fallos, la información contenida resulta notable. Supone un testimonio de primera mano con indicaciones precisas sobre el conjunto del Estudio. Faltos de la inscripción original, la trascripción realizada por el historiador salmantino requiere una labor crítica para calibrar su veracidad. En la copia de Chacón se observan dos ámbitos de notoria diferencia. Uno, de completa fidelidad, que compete a aquella parte que el autor transcribe de manera directa. Y el segundo campo corresponde a su interpretación, donde el grado de fiabilidad es ya cuestionable, precisamente su aceptación acrítica ha llevado al error de comprensión del zaguán.

La inscripción se consolida en un instrumento de propaganda política y religiosa que determinados miembros de la sociedad utilizaron de manera metódica de acuerdo con sus propios intereses. Se convierte en un caso de autopromoción social, dado el carácter de prestigio que adquiere la inscripción desde la Antigüedad y que retoma renovada vigencia en el siglo xv. El recurso al epígrafe denota un evidente valor simbólico, era un

símbolo de solemnidad, de ostentación y de poder. Además, la contribución queda fijada por escrito, es un vehículo de naturaleza perdurable que no solo tiene trascendencia en el momento concreto sino que se trasmite para generaciones futuras. Todos esos significados convergen en el caso salmantino. Se trata de una escritura epigráfica cuyo recurso responde a la atribución de unas funciones que no podían confiarse eficazmente a la escritura ordinaria, fuera esta documental o libraria [García Lobo & Martín López 1996, 127]. Como ya señalara Favreau: «Hasta la invención de la imprenta, la inscripción fue el mejor medio de publicidad y difusión de un mensaje» [1979, 272]. El texto epigráfico forma parte de las estrategias publicitarias de la universidad para difundir la construcción de su Estudio, para celebrarlo, pero también para perdurar su memoria, de hecho, las inscripciones se han definido como monumentos para la eternidad [Susini 1968, 12].

La información contenida en el letrero va más allá. El recurso al plural en el rótulo –*e fizolas edificar* y *edificaronlas*–, es inviable si se aplica en exclusiva a la capilla. Por tanto la inscripción celebra la construcción de la totalidad del Estudio, y la referencia a la capilla como un componente constitutivo más del conjunto, dado que el ámbito religioso era uno de los elementos fundamentales a la hora de configurar un espacio arquitectónico autónomo. La leyenda solo habla de su edificación sin denotar que esa fuese su ubicación. Formaría parte de todo ese conjunto de lapidas destinadas a divulgar las fechas y las circunstancias de la construcción, se adscriben en una tipología de la producción epigráfica conocida como *Monumenta*, inscripciones de construcción cuyo objetivo es conmemorar una empresa edilicia [García Lobo & Martín López 1996,132].

En otro orden de cosas se notara que la inscripción nos presenta el edificio completo en tanto de conjunto, como venía siendo habitual [Rico 2009, 30]. Al dictado de la normativa al uso el relato no acostumbra a dar noticias del lugar preciso que ocuparon, por la obvia razón de que se concibieron indisociables al monumento [Rico 2009, 30]. La idea proporciona un argumento más para rechazar su identificación con la capilla. Además, por lo general no se realiza una descripción física de la obra celebrada, como se constata en nuestro caso.

El rótulo que conmemoraba la entrada de la Universidad de Salamanca era de una solemnidad extraordinaria. En su ubicación adopta un lugar privilegiado que permite su rápida contemplación por parte del lector.

La visibilidad es por tanto otra de sus notas consustanciales. El discurso epigráfico se define como escritura expuesta. Centra la atención sobre el mensaje y fomenta su lectura y difusión. Su especial emplazamiento refuerza la sensación de mensaje solemne. Se trata de un auténtico programa epigráfico [Rico 2009] [Figura 1].

La referencia cronológica y la nómina de profesores y sus respectivas especialidades es la propia de un acontecimiento que se quiere celebrar, pero también confirma las ciencias que se impartían: Decretos, Leyes, Teología y Medicina. El relato recrea la distribución completa del Estudio, facilitaba por tanto una 'imagen textual' de los distintos ámbitos lo conformaban, cuya lectura permitía formular una 'imagen mental' de lo que ahí se iba a encontrar[1]. De partida se apelará a la relativa fecundidad del propio término imagen, cuya complejidad remite tanto a los objetos figurados, como a las imágenes del lenguaje, a las imágenes mentales de la meditación y de la memoria [Schmit 2003, 365]. Su texto en ese sentido se puede considerar un dechado de la «iconografía de la arquitectura», con la progresión de las aulas y los saberes que en ellas se impartían y aún una «iconografía de los regentes de esas cátedras». Se convierte en efecto en una guía. Todo el protagonismo se cede a la nómina de profesores que ocupaban las cátedras de los respectivos auditorios que se han fabricado en el Estudio. La aparición de los nombres de las personalidades relevantes sirve para reforzar el contexto histórico y subrayar su importancia social y hasta jurídica [Suárez 2013, 76]. Se notará, de hecho, su alcance topográfico. En definitiva, se trata de una escritura de aparato o monumental y de escritura expuesta, para flanquear la frontera ambigua entre imagen y textos. En efecto, la escritura, además de registrar un mensaje verbal, por estar hecha de signos, es un sistema visual desde un punto semiológico [Petrucci 2013]. Posee una función figurativa. El epígrafe puede ser leído de acuerdo con el enunciado verbal que trasmite, pero a su vez será percibido por el público como una imagen, como un objeto visual. No hace falta poseer otro motivo decorativo salvo el texto, pues él mismo constituye un elemento ornamental [Pereira 2013, 182]. La inscripción salmantina marca la

1. Que coincide con la tradición epigráfica ampliamente documentada que describen un plano, como sucedía por ejemplo en el monasterio de San Gall, situadas normalmente en la parte exterior del acceso a determinados edificios, véase Rico 2009, 13.

introducción a ese itinerario. Toda vez que se convierte en un particular tipo de autorrepresentación.

Pero la lápida fundacional no se limita a lo expuesto, introduce otras referencias, connota la vinculación pontificia a través del maestrescuela. Transcribe el propio sentido jurisdiccional de la institución. Sabemos que entre las funciones de las inscripciones se ha subrayado su cometido jurisdicional, que en su caso queda perfectamente expuesto. La significativa cita papal reivindica la condición y el apoyo pontificio a nuestra Universidad, sin el cual la construcción que se está conmemorando sería totalmente inviable, se ha de considerar una certificación, pero también un homenaje que se completara con los escudos que decoran y condecoran el recinto. El recurso a los escudos se incluye en el mismo programa de *renovatio* que guía toda la empresa. La voluntad de vinculación al papado se celebra asimismo en los escudos que timbran el vestíbulo. Nos informa de la financiación de la empresa a expensas de la universidad de la ciudad. Proporciona entonces una información económica y hasta revela el nombre del administrador Juan Fernández de Ragama. Además, la inscripción valida una comunicación jurídica, se registra y se coloca la institución bajo el alcance papal. El texto epigráfico se convierte en un pilar fundamental de vindicación papal[2].

La doble referencia cronológica sirve para certificar el inicio y el final de la empresa constructiva. Es una inscripción monumental que ya desde la época tardoantigua desempeñaron un destacado papel tanto en la arquitectura religiosa como en la civil [Rico 2009, 13], donde destaca su cualidad de parlante o portadora de significación. Particularmente precisas resultan las noticias consagradas a la datación, apenas tenidas en cuenta. La información concurre por sí misma para despejar cualquier duda sobre la existencia de plan y de edificio[3], a nadie se le ocurre una inscripción tan prolija y tan exacta si detrás de ello no hubiese habido un proyecto y hasta una construcción. En buena lógica una inscripción de este tipo debe corresponderse con un edifico destacado. En este caso nos encontramos ante una *datatio.*

2. Sobre la vinculación papal véase Lahoz 2015.

3. La historiografía venía manteniendo la inexistencia de un plan previo, defendía una construcción intermitente y acumulativa. Para un estado de la cuestión véase Lahoz 2010.

La grafía se ubica en el lugar más visible. Su emplazamiento privilegiado permite su rápida contemplación sin demasiado esfuerzo por parte del lector, que coincide con una tradición vigente desde la época romana que reivindica la necesidad de colocarlas en el lugar más visible ya en los dinteles, ya en la entrada o en la puerta de la construcción. En Salamanca se inserta en el zaguán, solución frecuente en estos momentos como sucedía en el Colegio de Santa Cruz de Valladolid, que se corresponde además con la profusión de frisos epigráficos habituales en las construcciones en el siglo XV, sea con un cometido religioso o histórico, de acuerdo a la cultura visual del momento. El texto proporciona una especie de guía de la Universidad al dictado de una tradición ampliamente documentada para otros casos [Rico 2009]. Variantes decorativas e informativas que en la propia Universidad de Salamanca también se registran, caso del inmediato Hospital del Estudio. La fórmula nos habla de la combinación de imagen y epigrafía tan común para conformar la imagen visual. En efecto la escritura, además de registrar un mensaje verbal, por estar hecha de signos, es un sistema visual desde un punto semiológico [Petrucci 2013]. Posee una función figurativa. El epígrafe puede ser leído, siguiendo el enunciado verbal desplegado, pero a su vez el público puede interpretarlo como una imagen, como un objeto visual. El texto deviene en un motivo decorativo y se erige en un elemento ornamental. La inscripción monumental expuesta se coloca en principio en el dominio de lo visual y lo sensible. Busca antes dar a ver que dar a leer «est pourquoi les conditions techniques de la realisatións de l'inscription cherche à figurer l'image d´un texte, parfois au détriment de sa lisibilité effective» [Debais 2013, 108].

Los mensajes trasmitidos por la epigrafía denotan la intencionalidad de los comandatarios. Indican cuales son los aspectos a los que se quiere dar publicidad y desvela quienes son las personas o grupos sociales que utilizan el mensaje epigráfico en su propio provecho. En estos casos la publicidad está al servicio de la institución y de sus integrantes.

La contribución queda fijada por escrito en un vehículo de naturaleza perdurable que no solo tiene la trascendencia en el momento concreto, sino que se trasmite y sirve también para generaciones futuras. Un canto perpetuo a la creación de la Universidad y sus artífices en el sentido amplio del término. Ha de entenderse la cultura epigráfica como una forma de auto-representación social. La publicidad está al servicio de la institución y de sus integrantes. Ahora bien, recientemente Debiais ha argumentado

que «la intención en el establecimiento de una inscripción no es "publicitaria" sino "epigráfica", se trata de hacer una inscripción destinada a ser colocada en un espacio significativo que proporciona sentido y contexto al mensaje escrito» [2017, 68], para defender la publicidad más como un efecto que como una función.

> Es la función epigráfica la que convierte en publicitaria su efecto. La intención epigráfica es la de una presencia gráfica material y encarnada en un lugar concreto. En consecuencia, existe una voluntad de marcar el espacio y destacar, a través de la escritura, un entorno en función de determinadas ambiciones sociales, espirituales o económicas del emisor, cuenta el gesto epigráfico, es decir la decisión de dar a un mensaje concreto una existencia material, una presencia física en un espacio y producir las condiciones eventuales de una lectura en su contexto [Debiais 2017, 70].

Se podría defender para la inscripción fundacional salmantina una intención monumental como se había mantenido para las construcciones eclesiásticas. «Un cierto número de índices permiten considerar una intención monumental, consistente en reproducir por escrito la edificación de la iglesia, de su patrimonio material y espiritual» [Debiais 2017, 78]. Y eso mismo sucede en nuestro caso, *monumenta* en tanto en cuanto celebra la construcción, pero igualmente se apela al patrimonio material, como queda claro en esa construcción de aulas y hasta intelectual al relatar la progresión de saberes y hasta los nombres de los titulares y regentes de esas aulas.

La celebración del nombre del artista, «Alfonso Rodríguez Carpintero», maestro de la obra obedece a una costumbre conocida en la práctica medieval. Sin embargo, el alcance que en la inscripción de Salamanca adquiere la condición de Carpintero coincide con el protagonismo que esa maestría va adquiriendo en las nuevas empresas arquitectónicas como ya apuntó Anne Prache[4]. Además, la específica consideración al carpintero

4. «Le maître de l'ouvre est sois la personne chargée de la gestion de chantier –financement, recrutement et paiement des ouvriers, achats de matériaux et des outils–, sois l'architecte plus souvent appelé maître maçons. Ce derniers est d'ailleurs associé la plus part du temps a un maître charpentier, qui a en charge non seulement les charpenters, mais aussi les échafaudages en bois et les engins de levage, grues, échelles, systèmes de roues et de poulies» (Prache 2003, 50).

como maestro de obra tal vez ha de relacionarse con el alcance que ese oficio va a desarrollar en el mundo mudéjar [López Guzmán 2000, 63-87]. De todos modos el dato lo define como una *suscripción*, tal y como se denominan a las inscripciones que recogen las noticias de la autoría de una obra. En el caso salmantino nos enfrentaríamos ante el sentido real pero también el metafórico, autoría del artífice encargado, pero también de los responsables.

En resumen, la inscripción nos proporciona una especie de guía de los ámbitos y espacios que componen el Estudio, pero asimismo de las ciencias que se imparten y de los regentes de esas cátedras. Una imagen textual que permite al espectador forjarse una inmediata imagen mental de lo que ahí se va a encontrar una vez traspasado el umbral. Durante la Edad Media la palabra escrita y expuesta, sobre los monumentos incluso si no es la leída, es mientras tanto un signo visible y lisible, pues es un objeto, pero puede devenir también en un vehículo de lo invisible, de lo interno y hasta de sus causas. Kessler ha sacado a la luz el papel de inscripciones, como aporte a la narración, extendiendo el valor de la palabra expuesta como texto, pero también como memoria, imagen mental y figura de lo invisible [Riccioni 2008, 3]. Todas ellas, excepto la última, pueden aplicarse al tipo salmantino. Incluso no resulta desacertado hablar de una epiconografía, con todas las posibilidades y variantes que el texto introduce.

Deberíamos preguntarnos quiénes son los principales destinatarios, quiénes componen su especial audiencia.

> La inmensa mayoría de las inscripciones están o estuvieron originalmente, colocadas en lugares visibles, estratégicamente elegidos para que pudieran verlas fácilmente todos los miembros del grupo social al que iban destinadas. La escritura epigráfica es una escritura de exposición, en la que la colectividad cobra especial relieve; se trata, pues, de una escritura eminentemente social [Garcia Lobo & Martin López 1996, 128].

En efecto en su caso se apuesta por un emplazamiento privilegiado y estratégico, recorriendo el Zaguán, no se trata de una entrada cualquiera sino de la principal, donde sobresale su carácter representativo, dada la solemnidad que debió exhibir, como lo demuestra todavía la pálida riqueza que luce el artesonado y las indudables yeserías que recubrían sus paredes. La audiencia de esta inscripción de partida son los universitarios, profesores y estudiantes, pero dado su ubicación acogía a todos los

visitantes. Se trata por tanto del primer lugar de representación. A buen seguro destinado a una audiencia alfabetizada y culta.

Asimismo, destaca su carácter de universalidad, que el emplazamiento ratifica. Entre las noticias que se inventarían no hay categorías sociales. Se detalla la nómina de los títulos y las categorías profesionales, y los cargos académicos, así como una descripción de los saberes. De todos modos, la perdurabilidad es una de sus notas peculiares. Al colocar una inscripción se tiene una clara conciencia de futuro y por lo tanto, de historia. Como ha señalado Giancarlo Susini «el epígrafe es un verdadero monumento para la eternidad y supone en el autor del mismo "un auténtico y consciente acto historiográfico"» [2008, 3]. Al valorar la inscripción en su misma historicidad, es decir en la fiabilidad de sus datos cronológicos, toponímicos y onomásticos, todo concuerda perfectamente. De lo que no cabe duda es que el relato textual nos presenta el edificio en calidad de conjunto.

En la misma dirección concurre la información trasmitida por Beltrán de Heredia:

> En 1433 al terminar las obras de Universidad se mandó poner una inscripción en la fachada oriental de la misma con los nombres de las autoridades y de algunos catedráticos que actuaron durante el período de las obras, las cuales habían comenzado en 1415. En la trascripción, conservada, entre otros, por el padre Alonso Fernández, historiador de San Esteban, figuran los nombres de Juan Fernández de Rágama (chantre de Badajoz en 1438); Diego González (de Noreña) doctor en Leyes; Juan González (de Sevilla) y Juan Rodríguez (de San Isidro), doctores en decretos; Fernando Rodríguez (de Maldonado) y Arias Maldonado, doctores en leyes; fray Álvaro (de Salamanca), fray Lope (de San Román) y Juan (Alfonso) de Segovia, maestro en teología, Juan Fernández y Gómez García, doctores en medicina [Beltrán de Heredia 1966, 164].

Se notará su afinidad con el letrero fundacional, la coincidencia de los titulares, la confirmación de la cronología y sobre todo su ubicación, en la fachada oriental, ratifica su condición de portada principal, en buena lógica resulta impensable colocar un texto conmemorativo en una fachada inexistente o secundaria. Ni que decir tiene, que la placa fundacional, tal y como relata Chacón es más ceremoniosa como corresponde al tono encomiástico y los presupuestos que quería celebrar.

Sin embargo, las noticias aportadas por Beltrán de Heredia contrastan con la información ofrecida por Chacón. De los datos expuestos por el

dominico se deduce su condición exterior, si así fuera se trataría de una lápida fundacional. Por su parte Chacón nos habla de una inscripción interior, que recorría el zaguán, siguiendo un modelo frecuente en esos frisos epigráficos que se generalizan en las construcciones nobles del XV. A tenor de ambas noticias cabría preguntar si se trata de dos inscripciones o solo una. Desafortunadamente no se ha conservado nada. La pérdida genera el problema de la materialidad del programa epigráfico. Se ignora como era; su desaparición ha impedido analizar la condición estética, figurativa y visual del texto. No obstante, la esencia ornamental de la inscripción del zaguán parece coincidir con esos frisos decorativos que ornamentan los conjuntos del siglo XV, muy habituales en la poética mudéjar. Además de su valor textual desatacan por su cometido ornamental, incluso en ocasiones ellos mismos completan todo el ornato. Su falta nos impide calibrar su alcance, así como la tipología gráfica utilizada, (generalmente de modulo mayúsculo), el tipo de letra, el color, el juego de luces y sombras, la propia disposición del texto, sus pautados. [Pereira 2017, 286]. Toda vez resulta imposible decir nada de la *impaginatio*[5]. En buena lógica epigrafía y arquitectura se conciben en la Universidad de Salamanca para concretar una imagen institucional que refuerce, proclame, difunda, celebre, y perpetúe esa autonomía recién adquirida.

Se ha utilizado indiscriminadamente la nominación lápida, que en el sentido etimológico se corresponde con una piedra incrustada en la construcción, por ello tal vez conviene revisar su uso. El propio Chacón nos habla de letrero, que semánticamente afecta al contenedor de letras, dada la poética mudéjar del zaguán sin duda vendría a coincidir con un friso. En esa línea de interpretación acuden los datos de Modesto Falcón quien la ubica «por toda la longitud de sus muros» [2009, 202] si bien él asegura que no la ha visto. Por otro lado, cuando en el siglo XVII se describe la inscripción dispuesta en la portada del Palacio del Infantado, las fuentes para explicarla recurren al término letrero.

El relato epigráfico que recorría el zaguán del edificio del Estudio era una inscripción fundacional que presentaba el edificio en calidad de conjunto, exhibía una solemnidad extraordinaria la digna de un acontecimiento que se quiere celebrar, conmemorar y perpetuar.

5. Entendido *impaginatio* como el proceso técnico por el cual durante la génesis de un epígrafe se lleva a cabo el diseño de lo que ha de ser la inscripción.

TEXTO E IMAGEN: SENTIDO Y SIGNIFICADO DE LOS SAN ANTONIOS

Otras inscripciones decoraron y condecoraron la vida del edificio universitario. Algunos letreros publicitaban las aulas y sus funciones [Álvarez Villar 1993]. En unos casos, como en la primera biblioteca, perfilaban el discurso figurativo [Martínez Frías 2017]. Su análisis supera la intención del trabajo, limitado a las inscripciones que en su día acompañaron las imágenes de san Antonio en el claustro alto y otras similares que habitaban los rellanos en las escaleras, cuyas ligeras modificaciones en su epigrafía denotan distintas posibilidades de la relación texto/imagen.

Al fondo del claustro superior, en frente de la escalera, García Boiza descubrió en 1923 las figuras de dos santos ermitaños, mal conservadas al haber permanecido encaladas. Su indumentaria coincide con la habitual de los antonianos en Castilla, y los identificó como san Antonio Abad, con el tiempo se reconocía al santo abad solo en uno y finalmente Silva Maroto retoma la idea de interpretarlos de ese modo [2006, 320-324][6]. Sin embargo, no deja de resultar extraño la distinta caracterización fisonómica, la divergencia de atributos iconográficos, así como la respectiva disposición, uno se representa de frente y el otro de tres cuartos. Es bien conocida las diferencias de matiz y significado que articulan la disposición frontal y la de perfil [Schapiro 1998]. De partida sobresale la propia calidad de la que ya se hiciera eco el erudito salmantino. De sendos braseros surten un conjunto de filacterias, con inscripciones en letra gótica del siglo XVI [Figuras 2-5]. Reproducían un texto en latín, alusivas a las enfermedades de las que san Antonio Abad actuaba como protector, expresada en un léxico elevado, como corresponde a su ámbito y contexto.

> Hoc in igne latent plantas nodosa tumentes
> Nobilium morbus medicus risura podagra
> Omne marasmorum genus et sine voce sinanche

6. Aunque la historiografía tradicionalmente identificaba solo a uno con san Antonio Abad.

Improba mordaci serpens prurigine lepra
et capuz involens nebulis lethargie moles
fereus et medica spor incurabilis arte

Et mentagra cutem maculis variata cruentis
Et phlegetonteo veniens a flumine cancer
Dira lues populans artus liquor ignibus ardens

El autor registra la traducción del catedrático González de la Calle:

> En este fuego se ocultan (se simbolizan): la podagra, enfermedad de los ricos, que anuda los pies hinchados y se burla de los médicos; todo género de marasmos y la angina que priva la voz.
> La lepra, cruel enfermedad, que se extiende con tajante comezón, letárgico, peso que entenebrece la cabeza, sueño feroz que se considera incurable.
> Y la mentagra que matiza la piel con manchas sanguinolentas, y el cáncer que procede del río infernal, funesta epidemia aniquiladora de los miembros, licor que arde como el fuego [García Boiza 1926, 121].

«Se trata, por lo tanto, de varias pestilencias que todas ellas, aún de etiología distinta entonces no conocida, se ocultan o simbolizan en este fuego, *hoc in igne latent,* fuego que con toda probabilidad es el llamado de san Antonio, también conocido como por sacro» [García Boiza 1926, 122][7]. El profesor reparaba en su ubicación, más propia de los muros de la capilla, para suponer su condición de exvoto o invocación al poder taumatúrgico en unas enfermedades de las que insistentemente se dice que se ríen de la medicina, incurables, recoge la atribución de Gómez Moreno a Juan de Flandes. «La corrección de los exámetros revelan en su autor un gran dominio de la lengua latina, y el uso de varios grecismos autoriza a suponer si serán originales del comendador griego, el glorioso humanista y catedrático de esta Universidad» [Garcia Boiza 1926, 122] que Álvarez Villar identifica con Fernán Núñez [1993, 98].

El hallazgo de textos del siglo XVIII que recogían las inscripciones del Estudio [Gonzalez de Dios 1759], permitió a Tavera Hernández descubrir la existencia de otra pareja de imágenes de san Antonio Abad. Situados en

7. Para el fuego de San Antonio véase Martín Ansón 2010 y Morente Parra 2016, 325.

los descansos de la escalera y sobre los bancos esquinados, acompañado de una inscripción latina:

> En mentagra, cutern maculis variata cuentis
> et phlegentonteo veniens a flumine cáncer
> dira lues, popullans artus, liguor ignibus ardens
> improba mardaci serpens prurigine lepra
> et caput in-volvens nebolis lethargica moles,
> ferreus et medica sopor inciirabilis arte
> quaeque manus, redditque pedes nodosa tumentes
> nobilium morbus, médicos risura podagra
> omne marasmorum genus et sine voce synauche,
> corripiant, quicumque locum foedaverit istum.
>
> He aquí la mentagra, que altera la piel con manchas sanguinolentas,
> y el cáncer, que viene del río Flegetonte, infierno, epidemia
> cruel que se apodera de los miembros, licor ardiente como fuego; la
> lepra malvada que se extiende con punzante comenzón y el pesado letargo
> que anubla la cabeza, férreo sueño incurable por toda industria
> médica, y la entorpecedora gota que hincha las manos y los pies, enfermedad
> de nobles que se burla de los médicos, toda clase de tisis y
> las anginas que ahogan la voz, arrebaten a todo el que manchare este lugar
> [Tavera 1927].

La modificación de la secuencia de los textos es evidente, manifiesta una organización distinta, si bien el contenido del relato es substancialmente similar, pero precisamente esa variación cambia el significado de la imagen, pues al final de las enfermedades se incorpora el «arrebaten a quien manchare este lugar» [Tavera Henández 1927, 199-204], que en ocasiones se ha traducido como que «todas estas enfermedades ataquen a quien ensucie este lugar»[8]. El texto incorporado cambia por completo el significado de la inscripción ya que en ese sentido el santo ermitaño no queda como protector de las enfermedades sino que las procurará a quien ensucie el lugar, que coincide con una costumbre registrada en refranes, como recoge Tavera, pues en un vocabulario de refranes escrito por el maestro Correas en el siglo XVII se afirma «Pintar san Antonios en escondrijos (o huecos

8. Así lo trascribe Silva Maroto quien se lo imputa a Tavera, 2006, 323, nota 46.

como el de la escalera) para amenazar a quien se atreviera a hacer aguas en este lugar» [Tavera Hernández 1927, 199-204]. Tenemos así un ejemplo más de esos otros usos de la imágenes, utilizadas con un sentido admonitorio, para impedir determinadas conductas que convirtieran en indecoroso el Estudio. La idea constata una de las funciones de las imágenes, con un carácter coercitivo, aunque en su caso convendría apelar a que su cometido radica más en la letra propiamente dicha que en la figuración misma, sin olvidar que el propio texto es en sí mismo una imagen visual, de más predicamento si cabe dada la audiencia universitaria en la que se inserta en su caso. De todos modos, la pérdida del conjunto figurativo de la escalera impide un análisis más apurado, es sabido de la importancia del gesto para subrayar determinados contenidos de la imagen, como acaso se diera en este caso. Y lo mismo sucede con todos los aditamentos iconográficos que perfilan y acotan la verdadera acepción de la representación.

Por otro lado, se notará como es la letra la que matiza el significado de la imagen, pues ante representaciones idénticas –con las objeciones expuestas– es el texto el que marca la acepción y el significado. De todos modos, se podría hablar en su caso del uso social de las imágenes.

Las pinturas conservadas carecen de la segunda parte de la inscripción, que solo lucían las desaparecidas. En atención al sentido de la epigrafía nos las vemos con dos tipos de imágenes, las dos caras de la moneda, el anverso y el reverso, unas de carácter positivo, como patrón y protector de las enfermedades, profiláctico, las que nos han llegado, y las otras como sentido admonitorio, precisamente las situadas en los bancos de las escaleras, allá donde estipulaban los refranes, y no las existentes en el lado más visible. Desde que Post recogiera la nota de Tavera y aplicara esa interpretación admonitoria a las conservadas toda la historiografía lo ha repetido [Post 1933, 42-45][9]. Sin embargo, no se debe ni se puede transferir el significado de unas a otras, dado que la simple inscripción cambia sustancialmente el significado de las figuras pintadas. Precisamente el rótulo marca la acepción y la semántica de la imaginería figurada.

La literatura coincide en atribuirlas a Juan de Flandes. Recientemente se les ha imputado una datación a partir de 1506 a 1508 por Pilar Silva, defendiendo su ubicación con la intención de proteger un espacio poco frecuentado en un momento de sustitución entre la antigua librería y

9. Entre ellos, Álvarez Villar 1993 o Nieto 2004.

la nueva [Silva Maroto 2006, 323-324]. Sin embargo, hasta 1509 no se inicia la biblioteca y por tanto esa ala no existía, por ello han de ser posteriores a 1509. Lo hasta ahora expuesto denuncia otros cometidos de la imagen, y delata la preocupación del Estudio por mantener un recinto decoroso. Que su ejecución se encomiende a artistas destacados, expone magníficamente el alcance concedido a estas obras, nada más lejos de la etiqueta de producción decorativa como se ha defendido [Silva Maroto 2006, 324], sino todo lo contrario, el recurrir a maestros destacados pone de manifiesto su consideración de encargo de primer orden, además, la eficacia de la imagen depende de su verosimilitud y de su grado de realidad y nadie en estos momentos podía hacer efigies más realistas que Juan de Flandes y, por tanto, más eficaces para los fines que se buscaba, tanto en su sentido admonitorio como en el protector.

Que los relatos epigráficos gozaron de extraordinario protagonismo en la vida del Estudio salmantino es tesis que no necesitan más validación, frecuentan la cotidianidad del discurrir académico. Sin embargo, ya para finalizar, resulta indicativo el distinto idioma de los textos analizados en este trabajo. En efecto, el letrero de la entrada, siendo anterior, está escrito en la lengua vernácula, mientras que para los santones se opta por el modelo latino. En buena lógica en la elección resultan determinantes razones topográficas, una está en la entrada, es solemne y pública y a las otras les corresponden ámbitos más privativos, incluso me atrevería a decir, secundarios, y va destinada a los profesores y estudiantes. Me pregunto si la adopción del latín no refleja la intención de volver a imponer el idioma, pues en la visita de Ramírez de Villaescusa en 1512 se critica que las clases se imparten en castellano «notifique que todos hablen latín *intra scolas*» [González Olmedo 1944, 161]. De todos modos, se puede considerar hasta un indicativo de la cultura de la audiencia, buen testimonio de ese dominio del latín culto, pues para que una imagen fuese eficaz tenía que ser entendida, y aquí el cambio sustancial radica en el texto, dirigido a un público letrado, donde predominaba la cultura libraria y letrada frente a la figurativa, más propia de los ámbitos femeninos. Toda vez que no podemos ignorar que el texto epigráfico se da antes a ver que a leer y que el mismo deviene en un elemento ornamental.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Villar, Julián, *La universidad de Salamanca. Arte y tradiciones.* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993.

Beltrán de Heredia, Vicente, *Bulario de la Universidad de Salamanca, (1219-1549),* Salamanca: Universidad de Salamanca, 1970.

Carabias Torres, Ana María, *Historia de la Universidad de Salamanca hecha por el maestro Pedro Chacón*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1990.

Debiais, Vicente, «Intención documental, decisión epigráfica. La inscripción medieval entre el autor y la audiencia», en Alicia Marchant Rivera & Lorena C. Barco Cebrián, coords., *Escritura y sociedad. El clero*, España: Comares, 2017, págs. 65-78.

——, «Le chant des formes. L'ecriture epigraphique, entre materialite de tracendance de continues», *Poéticas verbales, poéticas visuales*, *Revista de Poética Medieval,* 27 (2013), págs.101-130.

Falcón, Modesto, *Salamanca artística y monumental, descripción de los principales monumentos*, Madrid: Editorial Complutense, 2009.

García Boiza, Antonio, *Medallones Salmantinos: un año de periodismo*, Salamanca: Calatrava, 1926.

García Lobo, Vicente, *Los medios de comunicación social en la Edad Media. La comunicación publicitaria*, León: Universidad de León, 1991.

García Lobo, Vicente & Encarna Martín López, «La escritura publicitaria en la Edad Media; su funcionalidad», *Estudios humanisticos, Geografia, Historia y Arte*, 18 (1996), págs. 125-146.

Gómez Moreno, Manuel, «Respuesta al discurso de ingreso de don Joaquín María de Navascués en la Real Academia de la Historia» *El concepto de Epigrafía. Consideraciones sobre la necesidad de su ampliación. Discursos leídos ante la Real Academia de la Historia por los señores D. Joaquín Mª. de Navascués y de Juan y D. Manuel Gómez-Moreno y Martínez en la recepción pública del primero, el día 18 de enero de 1953,*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1953, págs. 85-102.

——, *Catálogo Monumental de Salamanca*, Salamanca: 1999.

Gonzalez de Dios, Juan, *Index contractus iconem et incriptiones exhibens, quae visuntur in aedibus Salmanticensis Academiae, omnium maximae*, Salamanticae: typis Antonii Josephi Villagordo & Alcaraz, 1759.

Gonzalez Olmedo, Félix, *Nebrija en Salamanca (1475-1513)*, Madrid: Editoria Nacional, 1944.

Lahoz, Lucía, «Imagen visual de la Universidad de Salamanca», en Luis Enrique Rodriguez-San Pedro Bezares & Juan Luis Polo Rodríguez, coords., *Historia*

de la Universidad de Salamanca. Vestigios y entramados, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008, vol. IV, págs. 287-325.

——, «La imagen de la universidad en el Cuatrocientos», en Luis Enrique Rodriguez-San Pedro Bezares & Juan Luis Polo Rodríguez, coords., *Salamanca y su universidad en el primer renacimiento el siglo XV, Miscelánea Alfonso IX*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2010, págs. 267-317.

——, «La primera imagen de la Universidad de Salamanca, entre la vindicación pontificia y la poética mudéjar», en Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares & Juan Luis Polo Rodríguez, eds., *Imagen, contextos morfológicos y universidades, Miscelánea Alfonso IX*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013, págs. 69-119.

——, «La imagen de la Universidad pontificia», en Miguel Anxo Pena González & Luis Enrique Rodríguez San Pedro Bezares, coords., *La universidad de Salamanca y el Pontificado en la Edad Media*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca, 2015, págs. 483-532.

López Guzmán, Rafael, *Arquitectura mudéjar. Del sincretismo medieval a las alternativas hispanoamericanas*, Madrid: Cátedra, 2000.

Martín Ansón, Maria Luisa, «El fuego de San Marcial y el de San Antonio en el contexto medieval», *Anuario de Historia y Teoría*, 22 (2010), págs. 9-26.

Martínez Frías, José María, *El cielo de Salamanca*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2017.

Morente Parra, Maribel, *Imagen y cultura de la enfermedad en la Europa de la Baja Edad Media*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.

Nieto González, José Ramón, *La Universidad de Salamanca, Escuelas Mayores, Menores y Hospital del Estudio*, Salamanca: Gruposa, La Gaceta Regional, 2002.

——, «Escuelas Mayores, Menores y el Hospital del Estudio» en Luis Enrique Rodriguez-San Pedro Bezares, coord., *Historia de la Universidad de Salamanca. Estructuras y flujos,* Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004, vol. II, págs. 375-456.

Pereira García, Irene, «Espacios y comunicación: Una aproximación a los caracteres funcionales de la Epigrafía Medieval», en Juan Carlos Galendez Díaz, coord. & Avila Seoane & Santiago Medina Bárbara, eds., *Función y prácticas de la escritura. I Congreso de Investigadores Noveles en Ciencias Documentales*, Madrid: Universidad Complutense-Ayuntamiento de Escalona, 2013, págs. 179-185.

Pereira García, Irene, «La epigrafía medieval en España. Un estado de la cuestión», *Anuario de Estudios Medievales*, 47, 1 (2017), págs. 267-302.

Prache, Anne, *Notre- Dame de Chartres. Image de la Jérusalem Celeste*, París: CNRS Éditions, 2003.

Petrucci, Armando, *La escritura. Ideología y representación*, Buenos Aires: Ampersand, 2013.

Post, Chandler Rathfon, *A History of Spanish Painting, Volume IV: The Hispano-Flemish Style in North-Western Spain*, Cambridge: Harvard, University Press, 1993.

De Santiago Fernández, Javier, «Las inscripciones medievales: documentos al servicio del poder político y religioso», en Ángel Riesco Terrero, coord., *I Jornadas sobre Documentación jurídico-administrativa, económica, financiera y judicial del reinos castellano-leonés (siglos X- XIII)*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2002, págs. 94-128.

Rico Camps, Daniel, «Arquitectura y epigrafía en la antigüedad tardía. Testimonios hispánicos», *Pyrenae. Revista de Prehistòria i Antiguitat de la Mediterrània occidental*, 40, 1 (2009), págs. 7-53.

Schmitt, Jean Claude «Imágenes» en Jacques Le Goff, & Jean-Claude Schmitt, eds., *Diccionario razonado del occidente medieval,* Madrid: Akal, 2003.

Schapiro, Meyer, «Frontal y perfil como formas simbólicas» en *Palabras escritos e imágenes. Semiótica del lenguaje visual*, Madrid: Encuentro, 1998, págs. 59-82.

Silva Maroto, Pilar, *Juan de Flandes*, Salamanca: Caja Duero, 2006.

Susini, Giancarlo, *Il lapicida romano. Introduzione all'epigrafia latina*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 1968.

Suárez González, Ana, «Invocar, validar, perpetuar (un círculo de círculos)», *Poéticas verbales y poéticas visuales*, *Revista de Poética Medieval*, 27 (2013), págs. 61-100.

Tavera Hernández, Anselmo, «Aclaraciones sobre las pinturas encontradas en el claustro de la Universidad de Salamanca», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 48 (1927), págs.199-204.

Yarza Luaces, Joaquín, *Fuentes de la Historia del Arte*, Madrid: Historia 16, 1997.

RESUMEN: Abordar el ámbito de los textos en el edificio del Estudio de la Universidad de Salamanca posibilita enfrentarse a los diversos cometidos que su uso despliega en el recinto universitario. De partida se contempla la lápida fundacional que en tono encomiástico celebraba la construcción del edificio y recibía al visitante en el zaguán, proporcionándole una jugosa información. Para finalizar con las inscripciones de las figuraciones de los santones que custodian el claustro alto, buen ejemplo de cómo el texto trasmuta el sentido y el significado de la imagen.

PALABRAS CLAVE: Imagen, Epigrafia, Figuraciones, Epiconografia.

ABSTRACT: Addressing the scope of texts in the building of the Study of the University of Salamanca makes it possible to face the various tasks that its use deploys in the university campus. From the beginning, the foundational stone is contemplated, which in a commendable tone celebrated the construction of

the building and received the visitor in the hallway, providing him or her with succulent information. To finish with the inscriptions of the figures of the saints guarding the high cloister, a good example of how the text transmutes the sense and meaning of the image.

KEYWORDS: Image, Epigraphy, Figurations, Epiconography.

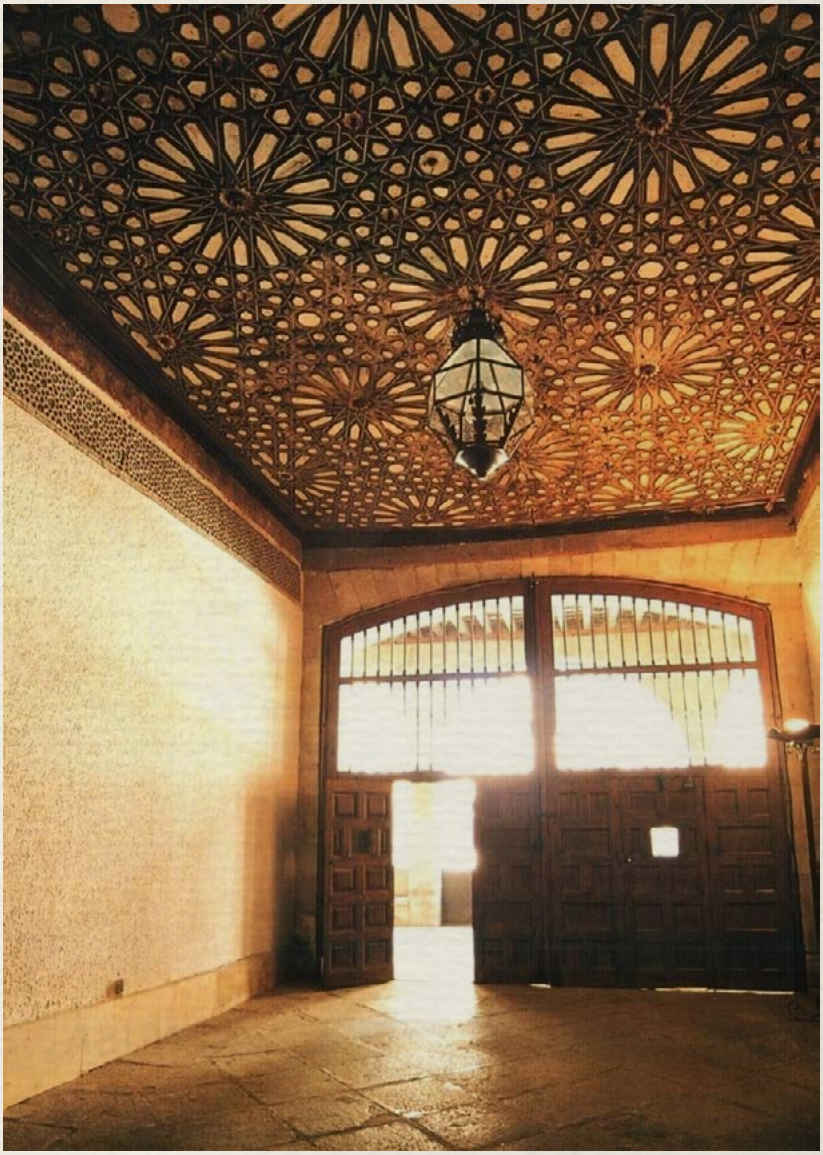


figura 1
Zaguán primitivo del edificio de Escuelas Mayores. Fotografía de Mariano Casas Hernández

figura 2
Santones del claustro alto del edificio de Escuelas Mayores. Fotografía de Mariano Casas Hernández

figura 3
Detalle de uno de los santones del claustro alto del edificio de Escuelas Mayores.
Fotografía de Mariano Casas Hernández

figura 4
Detalle de uno de los santones del claustro alto del edificio de Escuelas Mayores. Fotografía de Mariano Casas Hernández

figura 5
Detalle de las filacterias que emergen del brasero del san Antonio situado a la derecha en el claustro alto del edificio de Escuelas Mayores. Fotografía de Mariano Casas Hernández

MANERAS DE LEER: (REPRESENTACIONES DE LA LECTURA EN LA CATEDRAL DE ZAMORA, H. 1500)[*]

ELENA MUÑOZ GÓMEZ
(Universidad de Salamanca)

En su estudio sobre el texto histórico como artefacto literario, Hayden White habla de «la naturaleza esencialmente provisional y contingente de las representaciones históricas, y de que son susceptibles de revisión infinita a la luz de una nueva evidencia o una conceptualización más sofisticada de los problemas» [2003, 109]. Si los conceptos que se usan para describir una sociedad histórica, son históricos, como dijo Karl Popper, las técnicas, materiales, canales, gestos, lugares de escritura y representación de las ideas y las cosas, también tienen su historia y su sociología –apunta Roger Chartier–, formas de producción de esos artefactos de sentido, que determinan sus interpretaciones.

> Las apropiaciones particulares e inventivas de los lectores singulares (o de los espectadores) dependen, en su conjunto, de los efectos de sentido construidos por las obras mismas; de los usos y de las significaciones

* Esta recopilación de materiales parte del estudio de tesis doctoral en curso: *Imagen, discurso y memoria de la práctica gótica en la Catedral de Zamora*. Financiado por el Ministerio de Educación (FPU17/03735), dirigido por la Dra. Lucía Lahoz en el Departamento de Historia del Arte-Bellas Artes (Universidad de Salamanca), en el marco del proyecto MINECO-HAR2017-85392-P. Acerca de la Catedral de Zamora, para no repetir referencias, por cuestión de espacio, remitimos a bibliografía recogida en publicaciones anteriores.

> impuestas por las formas de su publicación y circulación, y de las competencias, categorías y representaciones que rigen la relación que cada comunidad tiene con la cultura escrita [2005, 29].

Distintas iconografías han servido como modelos de comportamiento en las llamadas 'revoluciones de la lectura' que desembocan en el 'giro moderno', en la historia que se escribe de Occidente. El inventario de estos modelos se compone de un vocabulario figurativo de larga duración en la historia cultural, imposible de abordar en todos los contextos donde funciona como «reflejo y agente» de un entorno [Nakládalová 2008, 680; Cavallo y Chartier 2004]. Aquí se trata solo de introducir unas cuantas representaciones del libro, en unas esculturas fabricadas en la Catedral de Zamora hacia el año 1500. Las historias regionales y las aspiraciones de quienes se promocionaron en ese templo con estas imágenes, dan sentido a motivos y estilos de difusión «internacional». Se versionaron en una localidad marginal respecto a los focos privilegiados por la historiografía del tránsito a la modernidad, en un tiempo a veces llamado periodo tardomedieval o prerrenacentista, y de las artes tardogóticas cuyos influjos más poderosos proceden de centros germanos y flamencos. Los espacios donde funcionaban estas obras, sus audiencias castellanas, tuvieron papel activo en los intercambios que subyacen a las marcas divisorias difusas de los periodos y categorías histórico-artísticas [Lahoz 2011, 243-286; 2013].

Las siguientes esculturas formaban parte funcional del templo mayor de Zamora. Su iconografía condensaba un programa ideológico promocionado en una reforma de estilo tardogótico norteño, comenzada hacia la mitad del siglo XV. Los artífices que remataron la fábrica en los primeros años del XVI, compartían técnicas y repertorios figurativos del llamado *Northern Renaissance*, puestos al servicio de quienes promovieron las obras para su uso en exclusiva: el clero catedralicio de la ciudad. Los escudos del obispo Diego Meléndez Valdés (1498-1506) se conservan en la cabecera de la iglesia (como el de los Reyes Católicos) y en la sacristía nueva, junto al escudo del Cabildo. También aparecen en la sillería coral, encargada al taller de Juan de Bruselas en 1503-1506. En los respaldos y misericordias de este mueble, pueden contarse unos treinta y cinco personajes con libros[1]. El programa iconográfico donde se insertan

1. Sin contar las tallas más pequeñas. Bibliografía sobre sillerías corales estudiada desde el proyecto *Imagen de la mujer medieval. Perspectivas historiográficas. El caso de la sillería de*

esas figuras fue supervisado, entre otros, por el doctor Juan de Grado (†1507), canónigo que compra la sala del tesoro catedralicio hacia 1502 (posiblemente movido a la sacristía en la reforma) para convertirla en su capilla, advocada a Juan Evangelista[2]. En su sepulcro hay una docena de figuras de lectores, en un programa funerario dedicado al culto privado del canónigo. La sillería, en cambio, sirve a la liturgia del cabildo. Las funciones de los soportes guían la interpretación de las imágenes de libros: En los nuevos púlpitos, que también incluyó esta fábrica, los personajes con libros que se reparten las viñetas de sus relieves, señalan y representan el lugar desde el que difundir la Palabra [Figura 1].

Las figuras de libros no transmiten un contenido textual a través de letras, sino de otras formas. En estas piezas litúrgicas, los motivos codificados en la historia iconográfica del cristianismo –una de las tres 'religiones del libro'– procuran transmitir contenidos textuales, a veces sólo haciendo referencia a los soportes de la escritura. Un caso especial donde observarlo es el retrato de Moisés, tallado en el respaldo del estalo XX en la sillería de Zamora. Sostiene en una mano las Tablas de la Ley. Esto puede decirse, porque el texto de Los Mandamientos, bien conocido, se traspone al formato de un soporte estereotípico (las tablas) aun vacío de escritura en la escultura. El convencionalismo del retrato redunda en el nombre de la cartela que subtitula el busto del respaldo para identificar a *MOYSES PROFETA*. Pero la interpretación de estas composiciones queda abierta a la información y polisemia que se pueda captar en sus imágenes[3].

A diferencia de las tablas, que se asocian al texto de la Ley mosaica, un libro es un objeto más globalizado, y como forma de un continente de cualquier temática [Cavallo & Chartier 2004, 55-63]. Eso puede hacer pensar

la Catedral de Zamora (beca de colaboración en departamentos universitarios, financiada por el Ministerio de Educación 2015-2016, en el Centro de Estudios de la Mujer de la Universidad de Salamanca); Muñoz Gómez 2018, 361-382.

2. El sepulcro de Grado ha sido tratado por varios autores decimonónicos, si bien Gómez-Moreno (1927) hace uno de los primeros estudios historico-artísticos con rigor. Para una revisión históriográfica véase Muñoz Gómez 2016 y 2018, 185-195. Hay que añadir a las referencias bibliográficas recogidas en estos estudios el trabajo de Rivera de las Heras 2017, 143-171. Los documentos que vinculan al promotor con la sillería fueron publicados en Teijeira Pablos 1996.

3. Numeración de estalos según Teijeira Pablos 1996, para el relieve de Moisés véase 52.

que «la lectura, dice Bialostocki, constituye en las representaciones iconográficas un campo simbólico especialmente complejo, sobre todo en el caso de los retratos: la lectura enriquece la caracterización del interior del personaje representado, mientras que su exterior puede permanecer intacto y sin cambios, pero es imposible recoger en una imagen el contenido del texto leído», ha advertido Iveta Nakládalová matizó acertadamente esta conclusión, si el discurso puede transmitirse a través de diferentes medios, y «el análisis comparativo con otros discursos culturales puede contribuir a esclarecer, por lo menos en determinados contextos, la naturaleza del texto leído y su significado» en las representaciones. Ello le permitió distinguir niveles de las *iconografías del libro*, comenzando por el *libro en cuanto objeto*: suelen ser «representaciones relativamente fijas, con significados fácilmente deducibles» cuando el motivo es atributo simbólico de personajes con larga historia iconográfica: Cristo, la Virgen, los santos... El libro también puede usarse como «accesorio, empleado por su proximidad semántica» a otras temáticas representadas, en escenas de la educación, la predicación, la vida monástica... En las alegorías morales, la figura expresa valores sociales e históricos que requieren considerar significados que «no surgen de la intención explícita del artista». Así se pasa a hablar de un tipo de representaciones centradas en el *acto de lectura*, composiciones profundamente vinculadas a los contextos, como las misericordias que veremos luego, donde los significados del libro no son secundarios y previsibles, como en retratos de santos, y se relacionan con otras alegorías y conceptos [Nakládalová 2008, 677-680].

Se puede probar a aplicar este tipo de distinciones metodológicas al caso, teniendo en cuenta que no funcionan como compartimentos estancos, más bien son aspectos de la iconografía que se activan mutuamente. En el mismo *Libro del Consistorio* zamorano se habla de un uso simbólico del libro en cuanto objeto: «fisieron traer un libro de evangelios e una crus de yglesia, en lo qual el dicho don Francisco (de Valdés, regidor) puso su mano derecha corporalmente, e fecho el juramento e solenidad acostunbrado […] (1504)» [Ladero Quesada 2000, 375]. El ritual de juramento que autoriza la modificación del registro en el libro del gobierno civil, consiste en ese típico gesto corporal sobre el libro religioso. Una manifestación iconográfica de la idea teológica que fundamenta este rito tan extendido, puede observarse en una de las piezas desemparedadas en la capilla de Juan de Grado [Figura 2]: el relieve representa a María Anunciada

en un interior flamenco. Es el modelo de lectora piadosa por excelencia [Yarza 2001, 421-468; Cátedra & Rojo 2004; Bernárdez Rodal 2007, 67-89]. Tras ella, a la derecha, hay un libro en un estante, bajo baldaquín. Ese pequeño escenario entreabierto produce un efecto de volumen y desvelamiento que enfatiza la sensación de corporeidad del libro, y lo presenta como El Libro, el objeto donde se materializa la historia cristiana plasmada en la escultura (la Anunciación, la Encarnación del Verbo).

Ese significado simbólico del libro utilizado como atributo accesorio, reviste de legitimidad los retratos de los testigos de la Palabra de Dios hecha hombre, escrita en los testamentos que suelen llevar en las manos, por ejemplo, Juan Bautista. Otro de los relieves desemparedados en la capilla de Grado representa al mismo santo sosteniendo previsiblemente el libro de *Evangelios* sobre el que ahora aparece el cordero, figura del Mesías. Este significado figural, generalizado en la cristiandad, se adapta a diferentes intenciones. La representación insistente del Bautista en el monumento de Grado (hasta tres veces) obedece a una moda de las advocaciones funerarias de la élite castellana donde este canónigo se procuraba ascenso. En el sepulcro figuran los mismos abogados medianeros que invoca en su testamento [Del Brío Mateos & Del Brío Carretero 1987]. El programa exalta unas devociones personales para legitimar el discurso visual que promociona al propietario como conocedor de la historia y heredero de la estirpe de Jesé, imagen que acapara la atención en el centro del sepulcro.

Las figuras de profetas, santos, obispos lectores retratados en la sillería de la catedral, también refieren el significado relativamente fijo de sus atributos a un contexto donde adquieren connotaciones dirigidas a una audiencia determinada. Véase el retrato de san Ildefonso, que sujeta supuestamente su *Vita Mariae* en el respaldo del estalo XLIX [Teijeira Pablos 1996, 63, 74]. Esta figura de un autor hispano, en la iglesia mayor de Zamora, hace pensar en la Vida de la Virgen, en la vida del Arzobispo de Toledo del siglo VII, y en un capítulo de la historia fundacional de la diócesis zamorana, escrito por Juan Gil y protagonizado por el obispo del siglo XIII, Suero Pérez. Estos fueron los inventores de la reliquia de Ildefonso custodiada en Zamora desde entonces, y de la imagen obispal que restauran después los promotores de la reforma catedralicia tardogótica [Pérez Higuera 1986, 797-812; Bécares Botas 1990]. El libro que sostiene Ildefonso en 'su' sillería, digamos, despierta la memoria de todos esos textos.

La iconografía del libro sirvió a reyes, papas, clérigos y nobles letrados, que utilizaban la simbología religioso-política con interés propio, se adjudicaban los atributos de Cristo, María y los santos, usurpando lo que Rosa Alcoy ha definido como «estatuto del lugar» sagrado, en sus retratos orantes ante los personajes bíblicos. Los patrones iconográficos más ortodoxos autorizaban a estos individuos a figurar en los escenarios consagrados y a adoptar gestos de representación de una lectura beatificadora. Los canónigos, también, mostraron su contemplación de la divinidad y su merecimiento del Paraíso retratándose como lectores de la historia cristiana y testigos de profecías (*George van der Paele* por Jan Van Eyck) [Alcoy 2017, 294]. El retrato en relieve de Juan de Grado adorando a la Virgen en el frente de su sepulcro, deja el libro en manos del Bautista que lo presenta, mientras las vestimentas de universitario resaltan su condición de letrado [Figura 3]. Esta fórmula epifánica se versiona en la misma catedral, como notó Harold E. Wethey en 1936, en la capilla de San Ildefonso, en la tumba, más clasicista, del maestrescuela Juan Romero de Mella (†1531), que sustituye las filacterias evocadoras del rezo de Grado por un libro en el suelo, y cuyo yacente se abraza a un códice cerrado].

El libro como atributo en los retratos de los testigos de lo divino, sirve a veces para explicar el vínculo entre un texto y una visión representada [Alcoy 2017, 253-254; Camille 1996, 180-183], en este caso, en la escritura: En otro par de placas removidas de la capilla de Grado, aparecen los evangelistas Lucas y Marcos en diseños del mismo estilo denominado 'realismo simbólico' norteño, ricos en información sobre instrumentos de escritorio [Figura 4]. El tratamiento naturalista eleva el valor metafísico de esos materiales, como se eleva la mirada de Lucas, quizás, hacia el lugar reservado a aquella Anunciada en un hipotético retablo pétreo del que formaran parte estos relieves. La iconografía del sepulcro al que posiblemente acompañaban, irradia del citado motivo central del árbol de Jesé, y florece en la Virgen con el Niño, también signos de la Encarnación y la Genealogía narrada en los Evangelios.

La representación de una manera de mirar y gesticular, en el sepulcro, logra evocar el efecto imaginario que causa una lectura, en el paje que vela al yacente de Grado [Figura 5]. A los pies de su señor, este paje marca con el dedo las páginas que acaba de cerrar, y medita mirando arriba, hacia el linaje de reyes representado en forma alegórica de árbol. Podemos pensar que está leyendo el libro de Isaías, marcando el versículo donde habla

sobre el retoño de Jesé, que se interpreta como alusión a Cristo. Su gesto, con la mano en la mejilla, indica una lectura silenciosa y reflexiva de las profecías, a la vez que sirve de nexo entre el libro y la imagen del árbol en la escultura, y dada la ubicación del lector, en el eje horizontal del sepulcro, su figura hace de puente entre las imágenes de la parte superior, referidas a temas cristológicos, y las inferiores, en la yacija: retratos y escudos del propietario, que lo promocionan como *docto grado* descendiente de esa historia genealógica [Muñoz Gómez 2018, 183-195].

La iconografía de la arquitectura puede guiar algunas interpretaciones. Como es sabido, en el módulo de columna y peana, el soporte (la peana) suele aprovecharse para figurar un complemento al manifiesto principal de pilares y columnas que generalmente ocupan santos y Padres de la Iglesia. En el sepulcro parietal de Grado, los módulos tectónicos fingidos albergan apóstoles y profetas de bulto, representados de cuerpo entero de pies sobre peanas animadas con figurillas variadas. Pedro y Pablo, en las jambas, sostienen libros, como también lo hacen los personajes que leen en cuclillas ocupando las peanas bajos los profetas, también lectores, de los pináculos. Esto podría connotar la contraposición de lectura eclesiástica y laica, o sacra y profana.

Según el modelo historiográfico de composición de sillerías corales, también, la distribución de ornamentos en distintas partes del mueble da lugar a lecturas aparentemente opuestas y complementarias, afectadas por el distinto rol tectónico de los soportes, tamaño, tema y tratamiento de sus tallas. Al hablar de usos didácticos y moralizantes de estas esculturas, hay que tener en cuenta el invento coetáneo de la imprenta que difundía iconografías y textos por Europa, y el papel de la lectura y la traducción en las estrategias políticas previas a la Reforma. El arte plástico se dedicaba a propagar mensajes dando forma a teorías y opiniones sobre maneras de tratar con las escrituras, y en los propios libros se reinterpretaban tradiciones para globalizar una norma moral y un culto ritual, mucho antes de 1500. La teología venía sin éxito tratando de realizar la unificación de iglesias, la distinción de la superstición en los ritos, la fijación de un hábito de lectura, impedir la heterodoxia del discurso religioso a base de detectar y corregir «formas del error» [García Fernández 1998, 51-84; Sánchez Sánchez 1997, 85-108; Vega Ramos 2012]. Alguna de ellas, se representan en esta sillería, como en otras del corpus norteño.

En uno de los paneles de escalera [Figura 6], un predicador se santigua ante un libro y con la mano izquierda hace la *ficca, figa* en *La Celestina*, *higa* en el teatro de Tirso de Molina ambientado en la Zamora del siglo XV, gesto que se repite en este coro, en otras dos escenas, de enfrentamiento entre laicos (y un mono). La higa se usaba, al menos, con dos fines: como gesto obsceno, y como talismán benéfico para espantar demonios, en pueblos zamoranos y leoneses. En la alta literatura adquiere tono de sátira para ridiculizar el lenguaje del estamento bajo y propio de arrebatos de locura y superstición de la nobleza [Ward 2008, 308; Wilson 1965, 103]. La iconografía eclesiástica, desde el punto de vista aristocrático, corona ese gesto vulgar del predicador (que hace pensar en prácticas de herejía interior, en el seno de la Iglesia [Sánchez 1998, 97]) con unas orejas de burro (como se usan en la *Stultifera Navis* [Teijeira Pablos 1996, 96-97]) que censuran los signos de una lectura blasfema y supersticiosa.

Esa es una escena explícita, que no parece culpar a un libro sino a la manera de leer de un tipo de lector, a través de la gestualidad y las vestimentas. Sin embargo, la iconografía de las misericordias, la mayor parte de las veces hace dudar de los valores atribuidos al contenido del volumen, al sujeto retratado, y a su manera de leer o escribir, distinta en cada caso. En la misericordia VIII [Figura 7] un hombre lee ante la puerta de un edificio [Teijeira Pablos 1996, 102]. Puede representar una lectura sin mediación eclesiástica, o vigilada por la institución simbolizada en la arquitectura, o bien a un lector de libros profanos, o una instrucción en el credo fuera de la Iglesia. En el estalo XLVII, un fraile sostiene un libro abierto mientras su compañero animalizado muestra el trasero ante las páginas. Quizás se trata de enfatizar un libro diabólico; o a un lector hereje; o a un diablo disfrazado de religioso que quiere provocar la interpretación errónea de libros sagrados; o puede que se pretenda exaltar la virtud de quien lee para combatir esas tentaciones en los oficios. Son escenas que hoy resultan ambiguas [Pérez Martín 2012, 111]. Un clérigo y una monja, en la misericordia XLVIII, afrontados, leyendo sin atril, sentados en un cojín, pueden informar de esa costumbre o promoverla [Teijeira Pablos 1996, 102], o avisar de que la lectura mixta, silenciosa y distendida, no debe realizarse en un lugar solemne y de oratoria (el coro) frecuentado por hombres obligados a celibato y donde no pueden acceder mujeres, en una diócesis que aplicaba en 1500 las penas reales impuestas al amancebamiento.

Lo mismo ocurre con iconografías que representan un acto de escritura. En el estalo XV, un mono escribe frente a un zorro con hábito. Las animalizaciones se usan como alegorías de advertencia moral al clero, y podrían connotar distinciones de estatus laboral e intelectual, entre «autor-copista» y «copista-al dictado» [Cavallo & Chartier 2003, 223], sin perder de vista la coincidencia que anotó Isabel Mateo, entre dicha representación y el romance del zorro Renard, que recuerda de paso la gran cantidad de relaciones entre estas misericordias y la literatura de ficción medieval [Teijeira Pablos 1996, 90, 97]. En la silla LXXXVI, un copista humano, anónimo, inclina la cabeza concentrado en su trabajo mientras su colega, al otro lado del doble atril, se reclina y mira hacia arriba en vez de al libro que señala con la mano. Esta escena, al contrario que la anterior, puede representar las virtudes del oficio [Teijeira Pablos 1996, 102], o al copista que recibe una proyección celeste, como san Lucas; o puede condenar a los escribas despistados y enseñar a reconocer sus síntomas de *accidia*.

Otras misericordias reflejan ideas y prototipos relacionados con las prácticas docentes de la época [Guijarro González 2000; 2004, 61-95]. En la silla LXII, un maestro enseña a sus alumnos a leer con la palmeta, símbolo, del maestro similar al cetro. Se podría aludir así a mejoras en la educación juvenil. Pero en la misericordia V, un escolar, ahora tachado con un gorro de bufón, azota a otro con una escoba o arma equivalente a la palmeta en los repertorios de símbolos de autoridad medieval, que pasan a los repertorios de formas de tiranía con las que Holbein ilustró el *Elogio de la locura* (1509-1511).

Si estas iconografías están basadas en episodios de ficción, no dejan de recubrirse con formas de las escenas contemporáneas de la cotidianidad, y educan en la moral que defendían los tratados de costumbres del momento. Se hace necesario profundizar en los contextos para comprender los valores dados a esas prácticas representadas; en todo caso, la interpretación de discursos en defensa o ataque a maneras de leer que más tarde critiquen o promuevan los lectores de Erasmo, no depende solo de cuál fuese la formación e intención de los artistas [Prendes Espinosa 1995, 199-220].

La anterior recopilación de muestras no ha pretendido agotar la descripción de restos conservados con representaciones del libro en esa reforma catedralicia, sino esbozar algunos aspectos iconográficos y dificultades interpretativas de esas imágenes. Conviene ahora contraponerlas a otras documentaciones de la cultura libraria en la localidad.

A cerca de la 'revolución de la imprenta' hay que decir que, si Zamora fue una de las primeras ciudades hispanas con imprenta de molde, la investigación de los oasis de esta industria concluyó que se trataba de espejismos de su pervivencia. Antón de Centenera despunta en el mercado de libros de autores vivos y en uso de 1480 a 1495, y el rastro de actividad de su taller desaparece desde entonces [López-Vidriero & Cátedra 1995, 463-542; Albert García & Fernández Vega 2003; Cátedra & Cherchi 2007; Gago Vaquero 2004]. Pierre Tovans debió trasladar su imprenta desde Medina para editar el breviario y el misal zamoranos, contratado por la diócesis de 1537, y en 1539 se trasladaría a Salamanca. Hacia 1541, Agustín de Paz se asocia con Juan Picardo, y a parte de la *Crónica General* (1543-1544) y otras altas impresiones de estos «únicos profesionales afincados en Zamora», lo más frecuente en ellos sería más bien recibir «encargos alimenticios». La ciudad carecía de instituciones como la Universidad. *Las Constituciones Sinodales* de Ruiz de Agüero (1589), se editaron ya en Salamanca [Becedas González 2004, 17-29; 2004, 75-62].

La mayoría de lectores zamoranos hacia 1500 debían provenir del clero, hombres de estudios, algunos formandos en la universidad salmantina. Muchos no tendrían bibliotecas propias, y la mayor parte de sus lecturas consistirían en libros religiosos y manuales de trabajos litúrgicos y administrativos, como ocurre en otras poblaciones. Esas lecturas privadas son una fuente para comprender, por ejemplo, los programas funerarios. Pero los canónigos, además, podían acceder a las librerías comunitarias de las catedrales [Pedraza 1998; Carvajal González 2017, 381-407]. La historia de la biblioteca como idea de un patrimonio del clero en Zamora [Ladero Quesada 1989, 249-269] tiene un hito en los documentos de 1273-1281: «Cuando llegué –escribe el obispo Suero Pérez– conmigo traje libros, y mandé comprar otros, muchas obras provechosas de derecho y teología. Y pagué todo ello con mis propios fondos» [Linehan & De Lera Maíllo 2003, 111]. En su testamento (1285) instituye un patrimonio episcopal hereditario:

> Mando que mi biblia de gran formato y el libro de sermones de Inocencio se entreguen al obispo y a sus futuros sucesores para que estudien en ellos, porque cuando llegué a la iglesia de Zamora encontré una gran falta de estos y otros libros semejantes [Linehan & De Lera Maíllo 2003, 133].

Algunos de esos libros pudieron formar parte del tesoro catedralicio registrado en el Tumbo Negro, una lista de ornamentos transcrita y

contrastada: «¿De todo esto, qué conserva actualmente la Catedral? Nada, al menos de lo que se muestra» [Ramos de Castro 1971, 465-471]. Se tradujo y se precisó que se trataba del trasladado de un inventario de 1286-1290, no actualizado respecto a la alta cultura de la época, típicamente abundante en títulos bíblicos, litúrgicos y jurídicos [Guadalupe Beraza 1983, 168-182; Guijarro González 2001, 191-210].

Doscientos años después, bajo el obispado de Juan Meneses (1468-1494), despuntó la imprenta en Zamora, se levantó el Consistorio civil, se reformaron las Constituciones Sinodales (1479) [Fernández Duro 2006, 70], y se aseguraron rentas de la catedral, posiblemente para la reforma arquitectónica que se remata con el obispo Valdés [García Martínez 1904, 26]. Meneses residió en la villa episcopal de Fermoselle fundada por Suero, donde quizás tenía su librería privada, pero en 1494 la lega, en su testamento, adonde mandó construir su capilla y la librería conventual, en el Pilar de Arenas de San Pedro. «Todos los libros que se fallaren míos en mi librería, para la librería que yo mando facer en el dicho Monesterio, así de Theologia como de Cánones y leyes y Poesía y latinos y en romance». En otra claúsula, a la catedral de Zamora le deja oro para comprar «ornamentos, casullas, capas, dalmáticas, frontales, porque desto está menguada» (RAH, Salazar y Castro col., 20992, fols. 1v-3r). Se podría pensar que, desde tiempos de Suero, la biblioteca catedralicia hubiese crecido. Pero, en 1507, el testamento de Juan de Grado, protegido de Meneses y supervisor de la fábrica en tiempos de Valdés, dice (en futuro): «que si en la Iglesia Mayor donde soy canónigo hicieren una librería, que le den todos mis libros para ella» [Del Brío Mateos & Del Brío Carretero 1987, 100]. No es tan sorprendente la falta de librería en el templo, ya que, en las catedrales hispanas, hasta mediados del siglo XV, los libros se guardaban en los tesoros, en muebles adaptados en capillas, sacristías, o colgados, atados, sólo posados en púlpitos, sillerías, facistoles [Carrero Santamaría 2015, 28-49]. La reforma tardogótica de la iglesia zamorana contaba con todos esos elementos. La sacristía pudo albergar parte del tesoro antes ubicado en la capilla que comprara Grado en 1502 para enterrarse. Casi a la vez que muere el canónigo, muere el obispo Valdés, termina el contrato de la fábrica de la sillería y no había librería en el templo, o se prevé la construcción de nuevas instalaciones.

En 1510 se registra un pleito entre Antonio Baso y Bernardino de Castronuevo, «mercader de libros» vecino de Salamanca, por la deuda del

obispo de Zamora en la venta de breviarios (Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, Registro Caja de Ejecutorias, 253, 5). Antonio de Acuña sucedió a Valdés y tuvo tiempo de encargar un *Misal* para el culto en la diócesis, pero fue ejecutado en 1526 [Fernández Duro 1891, 300-301; Bécares Botas 1994, 237-254; Ruiz Fidalgo 2004, 62; Casquero Fernández 2012, 173]. En los inventarios eclesiásticos se suma más tarde el «misal nuevo» del obispo Pedro Manuel (1536 a 1546, años de imprenta de Tovans, Paz y Picardo), y otro misal con el escudo del Cabildo. En 1581 los canónigos en capítulo mandaban «hacer y reparar» volúmenes de canto a Francisco de Belver, «escritor de libros» en Zamora, y no cumplían el pago (RCE 1447, 40). En el archivo catedralicio de Zamora hay muy pocos de aquellos libros conservados, menos estudiados [Taranilla 2005].

Curiosamente, el siglo XVI, que suele ser sinónimo de bibliofilia, significa para la Catedral de Zamora el inicio de un proceso de extinción de la biblioteca. Vicente Bécares Botas analizó los documentos de las visitas a la catedral de 1558 y 1577, y dio cuenta de más de setenta «libros misales, manuales y libros de coro»; en 1578 se menciona la «librería» que deseaba Grado, pero «se refleja ya el tremendo golpe que supuso para los libros litúrgicos antiguos el cambio postridentino al "nuevo rezado"»: faltan los más libros de choro, y los otros libros misales y bribiarios y libros de mano se mandaron llevar a la librería porque ya no son de provecho. El inventario de 1582 resulta más prolijo, con 115 volúmenes de las mismas temáticas religiosas, y el de 1585 dice que muchos de ellos están «en la librería» [Bécares Botas 1994, 245-254]. El sínodo constitucional de Agüero estipuló entonces (1587-1589): *De rebus ecclesiis non alienandis,* y los libros y papeles se conservaron bajo llave [Urones Sánchez 2016, 426]. El archivo y la librería, lamentablemente, debía estar en el claustro, que se incendió gravemente en 1591 [Ferrero 2015, 33-51]. El inventario de 1595 cuenta sólo treinta y cinco libros. «Entrados en el siglo XVII, el fondo bibliográfico de la catedral se va consumiendo hasta límites inconcebibles» [Bécares Botas 1994, 245-254], expoliado hasta finales de siglo XX[4].

Por otro lado, historiadores como María Luisa Guadalupe Beraza señalaron que, un inventario catedralicio, no representa las lecturas de los canónigos si tenían sus propios libros. En tiempos de Suero, en Zamora,

4. Uno de los últimos casos recogido por la prensa: *Un sacerdote y un profesor, condenados a un año de cárcel por robar 466 libros antiguos*, [en línea], *El País*, 29 marzo 2001.

leían cánones y manuales de derecho bastante actualizados, y breviarios para su devoción privada [Méndez Pensado 2013, 83-84]. El inventario del doctor Grado, en 1507, recoge igualmente manuales, el misal romano, breviarios «de molde», horas, y sobretodo cánones y decretos para su labor jurista. Como ocurre en el tesoro catedralicio, no hay libros de poesía ni de colección en su «escuálida biblioteca particular, de estudiante». [Del Brío Mateos & Del Brío Carretero 1987; Yarza 1988, 137-138]. Es un inventario genérico muy escueto, y contrasta llamativamente con el de otro canónigo del mismo templo, bachiller en Salamanca, Juan de Almaraz. Vicente Bécares, al analizar este otro inventario de 1554, llamó «humanista» a su propietario, ante la presencia del griego en la amplia lista de títulos, destacando que solo un tercio fuesen litúrgicos y teológicos, ya incluido Erasmo repetidas veces, y por tanto, la modernidad de esta biblioteca que, no obstante, incluye libros «zamoranos» de liturgia pretridentina y «centeneras» de la época de Grado [Bécares 2004, 73-88].

Los encargos editoriales documentados satisfacían una necesidad en las iglesias, pero no lograron mantener a flote la industria impresora, y no parece que tuvieran un interés bibliófilo sino litúrgico y administrativo. Muchos códices en las catedrales hispanas se trataban como libros-objeto de culto, lujo o inversión más que lecturas, y se guardaban en tesoros, con reliquias y bandejas, o servían para liturgias y se dejaban en sillerías y facistoles, se utilizaban para lo jurídico y ritual, y se tiraban o apartaban si quedaban anticuados. Recuerdan estas costumbres a las conductas que criticaban los humanistas italianos de los monasterios donde veían leer solo para el trabajo religioso, reciclar libros y deshecharlos [Sennis 307-326]. Pero la restauración cultural y administrativa bajo gobierno de los Reyes Católicos, la llamada Pre-Contrarreforma, alentó representaciones visuales de la lectura en la Catedral de Zamora que, como se ha sugerido, pudieron promover la reforma de estas prácticas.

Juan de Grado, calificado por sus biógrafos como clérigo medieval con tintes de modernidad, era uno de los hombres más doctos del último cabildo cuatrocentista que culminó la fábrica tardogótica del templo [Del Brío Carretero 2005, 315-323]. Al parecer fueron promotores de figuras librarias y literarias más que de libros escritos, y no verían construir la biblioteca comunitaria (*si la hicieren*), pero pudieron desearlo porque crecieron mientras surgía el tipo de intelectual castellano que repudiaba textos y maneras de leer rechazadas por los humanistas italianos, en un ambiente

de progreso tecnológico que ofrecía modelos ideales a unas artes reacias a la estética clasicista, más afines al movimiento aristocrático del *Northern Renaissance*. Se suele responsabilizar de la originalidad de estos sepulcros y sillerías a la formación norteña de los escultores, en vista del contraste entre los repertorios de esta iconografía, cargada de referecias literarias y librarias, y la cultura escrita, pobremente inventariada, de los promotores. El análisis iconológico de la sillería y el sepulcro de Grado, sin embargo, los halla repletos de imágenes referidas a doctrinas, refranes, fábulas, mitos, leyendas, cuentos, lugares comunes latinos, romances, textos de autores paganos, etc., organizados en una composición visual comparable, en la distancia, a una lectura (o escritura) docta y extensiva, en este sentido, programas asequibles a tipos de lector moderno, decantados en inventarios quinientistas: el «humanista», el «estudioso», «intelectual», «clérigo», «devoto», «heterodoxo», y lector de temas de «lectura no obligatoria», de «entretenimiento» y ficción» que marcan la diferencia hacia el lector puro» del renacimiento y la «liquidación de la Edad Media» [Bécares Botas 2005, 73].

Desde el 'escuálido' inventario de Juan de Grado (promotor de figuras de libros y donante en librerías futuras), hasta el de Juan de Almaraz (que conserva misales predidentinos y centeneras) hay cincuenta años y una diferencia cuantitativa y cualitativa de lecturas que representa el 'giro a la modernidad'. La comparación es sinecdóquica y equipara dos épocas a dos hombres reducidos a dos inventarios, que podrían verse, el uno, como realización de las expectativas de pasado, o de futuro, del otro. Un estudio atento a los intercambios políticos, económicos, culturales, artísticos, que diesen lugar a esa reforma catedralicia de 1500, promovida por individuos como Grado, descubriría el mismo problema de las 'perspectivas vizcas' en la escultura, en tanto que pudiese tratarla como manifestación tardomedieval, tardogótica, prehumanista, protorrenaciente, e ilustrar con ella unos y otros discursos históricos [Antelo Iglesias 1991, 285-350; Lahoz 2011: 243-286]. Para ello, como critica Lucía Lahoz, a los documentos escritos se les viene reconociendo un mayor poder de definir una identidad cultural, así como no se suele tener en cuenta la vida de una obra que permanece tras su fabricación. Pero que el diseño visual representa textos, historias e ideas transmitidas en textos con signos fácilmente resemantizables en soportes plásticos que, esta vez, sobreviven a sus promotores y perduran a la desaparición de sus bibliotecas, dando cobijo a otras generaciones. En definitiva, si los hitos más destacados en la historia de la lectura

enraízan en técnicas y formas previas que los condicionan –así ocurre con la lectura docta, silenciosa, o el libro impreso que piensa Roger Chartier–, el imaginario medieval de estas esculturas, recoge y fija en imágenes una vasta cultura de transmisión oral y escrita a cerca de maneras de leer, y puede convertirse en estímulo de nuevas aspiraciones.

BIBLIOGRAFÍA

Albert García, Carmen & María del Mar Fernández Vega, *Un inventario anónimo en Castilla la Nueva*: *1494-1506*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

Alcoy, Rosa, *Anticipaciones del Paraíso. El donante y la migración del sentido en el arte del Occidente medieval*, Vitoria: San Soleil, 2017.

Amasuno, Marcelino V., «*Foemina res fragilis, res lubrica, res puerilis*: De nuevo ante "Mira a Bernardo"», *eHumanista,* 17 (2011), págs. 1-77.

Antelo Iglesias, Antonio, «Las bibliotecas del otoño medieval. Con especial referencia a las de Castilla en el siglo XV», *Espacio, Tiempo y Forma, serie III, Historia Medieval*, 4 (1991), págs. 285-350.

Bécares Botas, Vicente, *Los patronos de Zamora san Ildefonso y san Atilano. Documentación inédita*, Zamora: Archivo Histórico Diocesano, 1990.

——, «Los libros de la Catedral de Zamora en el siglo XVI», *Anuario del Instituto de estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 11 (1994), págs. 237-254.

——, «Escolásticos y humanistas: discursos contrapuestos sobre el Renacimiento español», en José María Nieto, coord., *Humanismo y tradición clásica en España y América*, II, León: Universidad de León, 2004, págs. 13-47.

——, «Bibliotecas particulares zamoranas del siglo XVI», en José Luis Gago, dir., *Tipografía y diseño editorial en Zamora. De Centenera al siglo XXI: sala de exposiciones Biblioteca Pública del Estado, Zamora, 16 de diciembre 2004-30 enero, 2005*, Zamora: Biblioteca Pública del Estado, 2004, págs. 73-88.

Becedas González, Margarita, «Agonía y recuperación de la imprenta en Zamora: de Juan Picardo (hasta 1543) a Manuel Fernández (desde 1787)», en *Trabajos de la VIII Reunión de la Asociación Española de Bibliografía (2003)*, Madrid: Asociación Española de Bibliografía-Biblioteca Nacional, 2004, págs. 17-29.

——, «La imprenta en Zamora tras Centenera», en *Tipografía y diseño editorial en Zamora. De Centenera al siglo XXI: sala de exposiciones Biblioteca Pública del Estado, Zamora, 16 de diciembre 2004-30 enero, 2005*, Zamora: Biblioteca Pública del Estado, 2004, págs. 65-72.

Bernárdez Rodal,, Asunción, «Pintando la lectura: Mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro», *Edad de Oro*, 26 (2007), págs. 67-89.

Camille, Michael, *Arte gótico. Visiones gloriosas*, Madrid: Akal, 2005 (original en inglés, *Gothic Art. Glorious Visions*, Nueva York: Harry N. Abrams, 1996).

Carrero Santamaría, Eduardo, «El espacio coral desde la liturgia: orden en púlpitos, facistoles y atriles», en Fernando Villaseñor & María Dolores Teijeira & Welleda Muller & Frédéric Billiet, eds., *Choir stalls in architecture and architecture in choir stalls*, Newcastle: Cambridge Scholards, 2015.

Carvajal González, Helena, «Una biblioteca privada zaragozana de principios del siglo XV: los libros de Miguel Rubio, canónigo del Pilar», *Anuario de Historia de la Iglesia*, 26 (2017), págs. 381-407.

Casquero Fernández, José-Andrés, «La Iglesia de Santiago del Burgo (Zamora): proceso histórico, restauraciones y aislamiento», *Stvdia Zamorensia*, 11 (2012), págs. 167-204.

Cátedra, Pedro M. & Paolo Cherchi, *Los doce trabajos de Hércules (Zamora, por Antón de Centenera, 1483)*, Santander: Universidad de Cantabria, 2007.

Cátedra, Pedro M. & Anastasio Rojo, *Bibliotecas y lecturas de mujeres (España, siglo XVI)*, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

Cavallo, Guglielmo & Roger Chartier, dirs., *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 2004 (original, *Histoire de la lecture dans le monde occidental*, París: Editions du Seuil, 1997)

Del Brio Carretero, Clara, «El doctor Juan de Grado, centenario y revisión», *Anuarios de Instituto de Estudios Zamoranos*, 22 (2005), págs. 315-323.

Chartier, Roger, *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*, México: Universidad Iberoamericana, 2005.

Fernández Duro, Cesáreo, *Colección Bibliográfica-Biográfica de noticias referentes a la provincia de Zamora o materiales para su historia*, Madrid: Manuel Tello, 1891.

——, *Memorias históricas de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*,Valladolid: Máxtor, 2006, (1ª edición Madrid: Establecimiento Tipográfico de los Sucesores de Rivadeneyra, 1882).

Ferrero, Florián, «El claustro antiguo de la Catedral de Zamora», *Stvdia Zamorensia*, 14 (2015), págs. 33- 51.

Gago Vaquero, José Luis, dir., *Tipografía y diseño editorial en Zamora. De Centenera al siglo XXI: sala de exposiciones Biblioteca Pública del Estado, Zamora, 16 de diciembre 2004-30 enero, 2005*, Zamora: Biblioteca Pública del Estado, 2004.

García Fernández, Ernesto, «Herejes, inquisidores y gobernantes en la Europa Medieval (siglos XI-XV)» en Ángel Vaca, ed., *Disidentes, heterodoxos y marginados en la Historia*, (IX Jornadas de Estudios históricos, Departamento de Historia Medieval, Moderna y Contemporánea, 1997) Salamanca: Universidad de Salamanca, 1998, págs. 51-84.

García Martínez, Jesús, *Historia de la Santa Iglesia Catedral de Zamora*, Zamora: San José, 1904.

García Martínez, M. Luisa, «El tesoro del cabildo zamorano: aproximación a una biblioteca del siglo XIII», *Stvdia Historica*, 1 (1983), págs. 168-182.

Guijarro González, Susana, «La enseñanza en las catedrales hispanas», en Anísio M. de Sousa Saraiva & María Do Rosário Barbosa Morujão, coords., *O clero secular medieval e as suas catedrais. Novas perspectivas e abordagens*, Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa, Universidad Católica Portuguesa, 2004, págs. 413-438.

——, «Las escuelas y la formación del clero en las catedrales de las diócesis castellano-leonesas (siglos XI al XV)», en J. Ignacio de la Iglesia, coord., *La enseñanza en la Edad Media: X Semana de Estudios Medievales Nájera 1999*, Nájera: Instituto de Estudios Riojanos, 2000, págs. 61-95.

——, «Libraries and Books Used by Cathedral Clergy in Castile During the Thirteenth Century», *Hispanic Research Journal*, 2, 3 (2001), págs. 191-210.

Ladero Quesada, Manuel F., «Aproximación al proceso de formación del patrimonio de la Iglesia zamorana (Obispo y Cabildo): 1132-1484», *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, 4 (1989), págs. 249-269.

——, *Libros de Acuerdos del Consistorio de la Ciudad de Zamora (1500-1504)*, Zamora: Ayuntamiento de Zamora-Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2000.

Lahoz, Lucía, «La escultura en la corona de Castilla: una polifonía de ecos», *Artigrama*, 26 (2011), págs. 243-286.

——, *El intercambio artístico en el gótico, la circulación de obras, de artistas y de modelos*, Salamanca: Universidad Pontificia, 2013.

Linehan, Peter & J. Carlos de Lera Maíllo, *Las postrimerías de un obispo Alfonsino. Don Suero Pérez, el de Zamora*, Zamora: Semuret, 2003.

López-Vidriero, M. Luisa & Pedro M. Cátedra, «La imprenta y su impacto en Castilla», en Agustín García, ed., *Historia de una cultura. La singularidad de Castilla*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1995, vol. II, págs. 463-542.

Méndez Pensado, Victor, *El patrimonio privado de los canónigos en los siglos XII y XIII. Diócesis de Zamora y Salamanca*, Trabajo de Fin de Máster en Historia Medieval de Castilla y León, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2013.

Muñoz Gómez, Elena, *Mapa de genealogías. En torno al sepulcro de Juan de Grado*, Trabajo Fin de Máster, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2016.

——, «Memorias de una muerte esperada. Técnicas narrativas en el sepulcro del Dr. Grado», *Codex Aqvilarensis*, 34 (2018), págs. 183-195.

——, «Variantes del Cabalgado en la sillería coral de Zamora (y otras representaciones)», *Anales de Historia del Arte*, 28 (2018), págs. 361-382.

Nakládalová, Iveta, «Iconografía de la lectura en el renacimiento», en Javier San José & Francisco Javier Burguillo & Laura Mier, coords., *La fractura historiográfica: las investigaciones de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio*, Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas-Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas, 2008, págs. 677-704.

Pedraza Gracia, Manuel J., *Lectores y lecturas en Zaragoza (1501-1521)*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1998.

Pérez Higuera, M. Teresa, «Escenas de la vida, muerte y hallazgo de las reliquias de San Ildefonso en la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo», *En la España medieval*, 9 (1986), págs. 797-812.

Pérez Martín, Sergio, «Misericordias», en Jose María Martínez Frías & Jesús María Parrado, coords., *Monacatus. Las Edades del Hombre*, Catálogo de exposición. Valladolid: Fundación Edades del Hombre, 2012, págs. 111-112.

Prendes Espinosa, M. Paz, «¿Imagen didáctica o uso didáctico de la imagen?», *Enseñanza & Teaching: Revista interuniversitaria de didáctica*, 13 (1995), págs. 199-220.

Ramos de Castro, Guadalupe, «Un inventario de la Catedral de Zamora», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología,* 37 (1971), págs. 465-471.

Rivera de las Heras, Jose Á., «Consideraciones en torno al sepulcro del doctor Grado de la catedral de Zamora», *Stvdia Zamorensia*, 16 (2017), págs. 143-171.

Ruiz Fidalgo, Lorenzo, «Centenera y Zamora», en José Luis Gago, dir., *Tipografía y diseño editorial en Zamora. De Centenera al siglo XXI: sala de exposiciones Biblioteca Pública del Estado, Zamora, 16 de diciembre 2004-30 enero, 2005*, Zamora: Biblioteca Pública del Estado, 2004, págs. 55-64.

Sánchez Sánchez, Manuel A., «La represión de la disidencia ideológica en el discurso religioso medieval», en Ángel Vaca, ed., *Disidentes, heterodoxos y marginados en la Historia*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997, págs. 85-108.

Sennis, Antonio, «The Power of Time: Looking at the Past in Medieval Nonasteries», en Anne Müller & Karen Stöber, eds., *Self-Representation of Medieval Religious Communities: the British Isles in Context*, Berlín: Lit Verlag, 2009, págs. 307-326.

Teijeira Pablos, M. Dolores, *Juan de Bruselas y la sillería coral de la Catedral de Zamora*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 1996.

Urones Sánchez, Vicente, «El canto llano en la Colegiata de Toro a través de los estatutos y de los libros de coro», *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*, 31 (2016), págs. 415-458.

Vega Ramos, María José, *Disenso y censura en el siglo XVI*, Salamanca: Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, 2012.

Ward, Gerald W. R., *The Grove Encyclopedia of Materials and Techniques in Art*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona: Paidós, 2003 (originales en *Tropics of Discourse* 1978; *Figural Realism* 1999, Baltimore: The Johns Hopkins University Press).

Wilson, Margaret, *Tirso de Molina. Antona García*, Manchester University Press, 1965.

Yarza Luaces, Joaquín, «La portada occidental de la Colegiata de Toro y el sepulcro de Juan de Grado, dos obras significativas del gótico zamorano», *Stvdia Zamorensia*, Anejos 1 (1988), págs. 118-138.

——, «La santa que lee», en María Teresa Sauret & Amparo Quiles, coord., *Luchas de género en la historia a través de la imagen*, 2001, vol. I, págs. 421-468.

RESUMEN: Hacia 1500, el clero catedralicio de la ciudad de Zamora contrató la talla de la sillería coral de la catedral a escultores de formación norteña, para cubrir una necesidad litúrgica, con una intención estética y didáctica. En ese mueble, como en el sepulcro del doctor Juan de Grado –canónigo, universitario, y supervisor de aquella fábrica–, el libro se explotó como recurso visual. Entre la abundante iconografía de estas obras, se talló una batería de personajes lectores que dan idea de los distintos valores del libro, la lectura y la escritura, en una de las primeras ciudades hispanas en imprimir de molde. Estas imágenes librarias funcionaban como modelos de comportamiento, de lectura piadosa, potenciando su significado positivo a base de contraponerse a maneras de leer censuradas en los programas religiosos. En esta comunicación, se presenta un breve comentario iconográfico a algunas de esas figuras de libros, en un contexto histórico, para señalar algunas dificultades que podrían ofrecer a estudios ulteriores. Pese a la desaparición y el desconocimiento de muchos rastros, ese inventario de figuras contrasta con algunas hipótesis deducidas a partir de documentos escritos a cerca de la lectura en Zamora, testamentos e inventarios escritos de promotores y audiencias de las esculturas. La comparación entre representaciones visuales de libros y registros bibliográficos, incide en un problema general de la historiografía del arte del período y abre la posibilidad de que esas imágenes promoviesen hábitos de lectura.

PALABRAS CLAVE: Historia del arte, Iconografía de la lectura, Escultura tardogótica, Zamora.

ABSTRACT: Circa 1500, the clergy of the Cathedral of Zamora hired sculptors with a northern formation, to build the choir stalls of the Cathedral in order to cover a liturgical requirement with an aesthetic and didactic intention. In this furniture, as in Juan de Grado's tomb –who was a canon, university student,

and overseer of the cathedral manufacture– the book was developed as a visual resource. Among all the iconography of those artworks, a reading characters ensemble was carved giving an idea of the different values of the book, the reading, and the writing, in one of the first hispanic centers to printing blocks. Those librarian images act as behavioural patterns, of a pious reading, encouraging its positive signification through its contrast to the reading manners censored in the religious programs. Despite the disappearance and lack of knowledge about many traces, this inventory of representations of books and ways of reading contrast too with some hypotheses derived from written documents about reading in that town, testaments and written inventories of the promoters and audiences of those sculptures. The comparision between visual representations of books and bibliographic written documents, underscores a general problem of historiography of art of this period and leads to the posibility of images as a way of promoting reading practices.

KEYWORDS: History of Art, Iconography of reading, Late-Gothic sculpture, Zamora.

figura 1
Lateral de la escalera de un púlpito de la Catedral de Zamora. Fotografía de la autora

figura 2
Relieve de la Anunciación (capilla de Juan de Grado), capilla de Santiago, Catedral de Zamora. Fotografía de la autora

figura 3
Izquierda: donante en el sepulcro de Juan de Grado, capilla de san Juan Evangelista, Catedral de Zamora. Derecha: donante en el sepulcro de Juan Romero, capilla de san Ildefonso, Catedral de Zamora. Fotografías de la autora

figura 4
Relieves de los evangelistas (capilla de Juan de Grado), capilla de Santiago, Catedral de Zamora. Fotografías de la autora

figura 5
Parte superior del sepulcro de Juan de Grado. Fotografía de la autora

figura 6
Detalle de un panel de escalera en la sillería de la Catedral de Zamora.
Fotografía extraída del Index of Christian Art, Elaine C. Block Database of Misericords

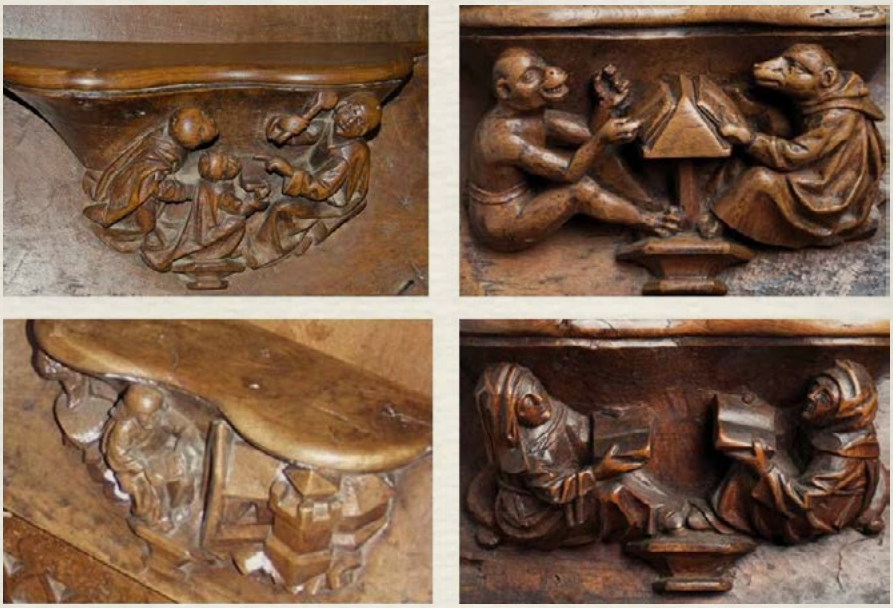


figura 7
Fotografía de la misericordia V extraída de Planas Duro 2012, 111-112

LA PINTURA VERBAL DE LAS INTERCENALES

HERBERT NATTA

Intercenales es un neologismo. una palabra nueva para una cosa nueva. Un grupo de textos recogidos definiendo el espacio de su recepción. No es la forma, no es el contenido, no es la ocasión de la composición ni la colección de fragmentos a definir el elemento común de diferentes composiciones. Estos textos tienen que ser leídos *inter cenas et pocula*[1] [Bacchelli & D'Ascia 2003, 2].

En la idea de esa palabra nueva se entrecruzan tradiciones antiguas. La de los simposios, de los *convivia*, de la «filosofía entre copas» [Bacchelli & D'Ascia 2003, XXVIII] (Platón, Jenofonte, Luciano, Ateneo, Plutarco, Macrobio), la de las antologías de fragmentos literarios breves (sátiras, epigramas), de las obras de erudición, enciclopédicas y misceláneas (Calímaco, Varrón, Plinio, Aulo Gelio). Una red que produce un *textus* nuevo: diversamente de la tradicional literatura convival, que entraba en el comedor para escuchar y referir conversaciones y diálogos, los libretos de

1. Los *carmina saturnalia* representan un precedente, que Alberti encuentra en Cicerone: «in Originibus dixit Cato morem apud maiores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes» (*Tusculanae Disputationes,* IV, 3). Todavía se diferencia de las *Intercenales* por el tema (épico) y la forma (poesía con música).

Alberti entran en los cenáculos como declarada presencia activa: suscitar *risum atque hilaritatem* y aliviar los *morbos animi*[2].

Con función terapéutica las *Intercenales* absorben la tradición de la comedia, de los epigramas, la retórica de la risa de Cicerón y Quintiliano para ponerse en la esfera de pertinencia de los *moralia*[3].

Las *Intercenales* son una obra con un declarado propósito moral, que por Alberti consiste en el disponer al lector en la forma más cómoda para seguir el curso de la vida, donde con «más cómoda» Alberti se refiere a una vida menos expuesta a la suerte. La forma propuesta por Alberti es el *otium* pasado *inter cenas*[4], inter amigos facetos[5], intercambiándose refinados

2. El marco del cuento de un banquete está en el Συμπόσιον de Platón, en el de Jenofonte, en la parodia de Luciano y en las *Questiones conviviales* de Plutarco, en los *Deipnosophistai* de Ateneo, en los *Saturnalia* de Macrobio. Se revela también que las *questiones* de Plutarco (dedicadas al amigo Senecione) y la obra de Ateneo tratan una gran cantidad de temas diferentes, y se enfocan, en concreto el segundo, en la diversión del vino y de la buena comida. Macrobio en cambio, dedica la obra a su hijo, modificando el género en dirección didascálica. Otro elemento relevante es la presencia del *convivium* en el *Policraticus* de Juan de Salisbury (contenido en el códice vaticano Ott. Lat. 1424 junto a obras de Alberti, entre las cuales se encuentra la intercenal *Anuli*): partiendo de la idea de que la filosofía tenga que dar consejos sobre los buenos modales en la mesa, hacia la descripción de las maneras de desarrollar un «honestum convivium; praecedunt ergo ad introitum hominis sermones blandi, illecebrae laudum conciliant hospitii gratiam, convivium accuratius instruit omnium captata fedulitas, fabulae sequuntur convivia, venandi, multipliciisque luxuriae levitas comitatur incestum» (Juan de Salisbury, *Policraticus*).

3. En el *De oratore* de Cicerone y en la *Institutio oratoria* de Quintiliano el *risum* adquiere el doble valor de *ars rethorica* y *sermo facetus* destinado al *otium*. Las dos funciones se sobreponen en la oratoria para producir un efecto de credibilidad: decir cosas que no parezcan «ficta, sed passim esse iactata» (Quint. Inst. 6, 3). Para una relación directa entre *risum* y literatura véase también el *Prologo* del *Policraticus*, donde el ejercicio de las letras se define así: «in dolore solatium, recreatio in labore, in paupertate iocunditas», (Juan de Salisbury, *Policraticus*, 3). En cambio, para un análisis del valor terapéutico de la risa son todavía relevantes los tratados médicos, como el *De medicina* de Celsus: «Neque ignorare oportet leuiorem esse morbum cum risu».

4. Las *regula convivandi* de los *philosophorum convivia*, aprendida de los *Saturnalia* de Macrobio, son descritas en el décimo libro del *Policraticus*.

5. Fundamental en la poética de Alberti es, además de la estética de la risa, la ética del *vir facetus*, que se une a la facultad de formular un discurso *cum salis* una idea de *urbanitas* ya presente en Quintiliano, y reutilizada en el humanismo florentino hacia la plena elaboración del concepto de *facetudo* en el *De sermone* de Giovanni Pontano. Alberti en el proemio al primer libro de las *Intercenales* quiere ser definido *facetus*, más o menos en los mismos años que Bracciolini hacía preceder a su *Liber facetiarum* de una *excusatio* para temporalmente dejado *majorem eloquentiam*.

mecanismos literarios que representan el universo humano en maravillosas y grotescas «pinturas verbales» [Bacchelli & D'Ascia 2003, LX]. El sujeto de estas pinturas son los *mores*, las costumbres de los hombres, *redactae* en una forma adecuada, literaria entre *litterati*, a través de la mediación pictórica[6]. El paso de la experiencia al cuento, de la invención a la escritura literaria es un proceso de redacción (en el sentido latino y albertiano[7]) de *mores in tabulas* con el fin de *docere* y *delectare*. El ojo es el órgano de sentido estimulado por Alberti[8].

Este curioso juguete que es la vida humana se observa de múltiples perspectivas: en la limitada casuística de los fenómenos tratados (amor, virtud, fortuna, riqueza, religión, política), un vertiginoso movimiento de perspectiva genera *varietas*, el movimiento teorizado en el *De Pictura*[9]. De las altas cumbres, con los ojos inmortales de los dioses a la cotidianidad del diálogo, de los lejanos templos de los filósofos indianos a la suciedad de la alcantarilla, el ojo alado de Alberti[10] recoge curiosidades, anécdotas, historias y las cuenta con la inmediatez del icono y la agudeza del chiste.

Las *Intercenales* son un mosaico de elementos sintéticos, densos, icónicos: textos de elevada elaboración literaria *redacti* en los pocos signos de una imagen. Una práctica, la del hablar por imágenes, que remonta a los orígenes de la filosofía occidental: a Pitágoras, a Platón, a la sabiduría que los antiguos filósofos dejaron *convelata* en los proverbios populares[11].

6. Resulta relevante en este sentido la contemporaneidad de las *Intercenales* con el *De Pictura* (ya subrayada por Bacchelli & D'Ascia 2003, LX).

7. En el proemio del primer libro Alberti afirma: «Cepi nostras intercenales redigere in parvos libellos», véase Bacchelli & D'Ascia 2003, 2.

8. Sobre el elogio del ojo en Alberti véanse las notas 5 y 6 en Bacchelli & D'Ascia 2003, 775. Además, en el *De Pictura*, la vista cualifica la disciplina pictórica: a diferencia de los matemáticos que «con el solo ingenio, dividida cada materia, mesuran la forma de las cosas», «de las cosas que no podemos ver, ninguno niega nada pertenecer al pintor. Solo estudia el pintor fingir lo que se ve» (Pérez Infante 1998).

9. «El pintor, queriendo exprimir en las cosas vida, hará cada su parte en movimiento; pero en cada movimiento tendrá belleza y gracia» (Pérez Infante 1998).

10. El emblema del ojo alado es representado en una medalla acuñada por Mateo de' Pasti para Alberti en el 1448, y ha sido también descubierto en la decoración de un capitel de la Catedral de Pienza, que Alberti colaboró en su construcción. Acompaña el símbolo el lema *Quid tum*.

11. Así el filósofo habla en *Convelata*: «Nolim ita existimes dicta istiusmodi, quod superstitionem sapere videantur, a vetularum iccirco ineptiis emanasse. Habent enim ea

Alberti recupera además la tradición literaria de la *Tabula cebetis*[12], de la écfrasis de Luciano, de los apotegmas figurativos transmitidos por la doxografía griega. Un nexo, el de palabra e imagen, que se concretiza en la doble relación de analogía (palabra como signo) y complementariedad (palabra en el signo).

Una rápida mirada al índice de las *Intercenales* muestra súbito como esta recogida de *mores* es más «una guía iconográfica ideal» de la «tópica moral» [Bacchelli & D'Ascia 2003, IX] que una colección de cuestiones morales o un catálogo de situaciones. Olvidando, por un momento, que se tiene entre las manos una edición moderna y mirando a los proemios puestos por el autor a los diversos libros se puede observar una secuencia de imágenes: el enfermo del proemio a Paolo Toscanelli, el mito de Pan en el segundo libro dedicado a Leonardo Bruni, la imagen de los búfalos y de las cabras propuestas a Poggio Bracciolini, los faunos que quieren raptar la luna en el séptimo libro, la fábula de la rana y la cigala del noveno y el apólogo de Hércules y Micrólogo del décimo. Los mismos títulos de los textos, repartidos entre dioses y hombres, vicios y virtudes, animales y objetos, más que el tema tratado, evocan una idea a la que dar cuerpo a través de la palabra.

Los artificios que Alberti utiliza para activar una relación biunívoca entre palabra e imagen traspasan la tradicional pertinencia de la retórica, hacia ámbitos disciplinarios tradicionalmente más cercanos a las artes visuales o a las ciencias. Para traducir los «movimientos del ánimo» en «movimientos de los miembros»[13] y así dar cuerpo a los tipos humanos Alberti utiliza textos de fisiognómica y medicina[14].

Empezando por la sintomatología del melancólico que caracteriza el estudioso en varias *Intercenales*: delgadez, palidez, nausea, aspecto descuidado[15].

---

quidem in se optimam et pulcherrimam degende vite rationem, sed, quantum coniector, summi philosophi ea convelate» (Bacchelli & D'Ascia 2003, 552).

12. Presente en un códice que contiene, entre los otros textos, la intercenal *Convelata* (Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana Lat. 4037).

13. Alberti en el *De Pictura* afirma: «pero nosotros pintores, que queremos con los movimientos de los miembros enseñar los movimientos del ánimo, solo nos referimos del movimiento que se hace mudando el lugar» (Pérez Infante 1998).

14. El *De physiognomia* del Pseudo Apuleyo, el tratado *Physiognomia* del Pseudo-Aristóteles, el *Liber Canonis* de Avicena.

15. Sobre la caracterización del melancólico en las *Intercenales*, véase Prades Villar, 2007.

En el *Vaticinium* «el astrólogo se sirve del saber fisiognómico con función predictiva» [Bacchelli & D'Ascia 2003, 115], además la misma predicción no se funda sobre la observación directa (el astrólogo es casi ciego), pero en la descripción de un asistente. Así el insolente tiene «oculi milvini, capreum guttur, scimius nasus, frons rugosa, cervix lánguida, angustum pectus, spatula hec sublata versus occiput, altera deorsum in pectu delapsa atque depressa, color cinereus», el irascible tiene «collum breve […] frons turgida, gene fucose, porrectus venter […] color […] sufflanti in focum persimilis», el ávaro está «labiis pendulis, oculis reconditis» con la mirada fija en el dinero, «fronte triste, superciliis porrectis, barba setosa, pectore incurvo». En *Naufragus* la alegoría de la parte animal del ánima humana se describe como individuo colérico, «barbarus, oculis […] flamma iactantibus […] hirtis ad frontem crinibus». En *Cynicus* la perspectiva del hombre se añade a la visión divina en el juicio de las ánimas, bajo la mirada desprestigiante del protagonista pasan los sacerdotes, «scenicos gestus, […] ambitione et fastu completi, […] toto pectore atque ipsis etiam oculis tumeant»), los filósofos, «pallentium et abesolerum turba, ut cum morbo et fame eternum luctasse videantur», los científicos «tantis cicatricis […] inscripti».

La relación directa entre cuerpo y ánimo se hace evidente en *Cynicus*: toda la *intercenal* es la representación de las metamorfosis que los cuerpos sufren, por el dios Febo, antes de volver al mundo para transformar su forma física lo más coherente posible con su conducta moral. Los sacerdotes devienen burros, los jueces buitres, los historiadores ratones, los poetas mariposas, los mercantes cucarachas, los retóricos abejas utilizando una zoología simbólica que a través de los bestiarios medievales recupera los cuentos antiguos y la simbología egipcia[16].

La deformación grotesca y caricatural que estigmatiza los vicios en su aspecto ridículo, marcando los rasgos físicos más evidentes, se hace aquí una metamorfosis del humano al no humano. Si el aspecto más bajo y degradado de lo humano tiende a convertirse en animal, el aspecto más humano y moral de lo divino tiende a caracterizarse en figura humana. En este sentido, la reorganización de la mitología operada por Alberti es uno de los procesos clave de su poética de la imagen. Los dioses que aparecen en las *Intercenales* son básicamente dos: Mercurio y Apolo/Febo

16. «Aegyptii signis utebantur hunc in modum. Nam oculo deum, vulture naturam, ape regem, ciclo tempus, bove pacem, et eiusmodi significabant» (Orlandi 1966, VIII, 4).

(con la ocasional aparición de Argo en *Discordia* y la silenciosa presencia de Minerva en *Anuli*); Júpiter permanece en el ámbito del evocado. Presencias (masculinas) a las cuales se acerca el universo alegórico (femenino) de las tensiones morales. La primera en aparecer es *Virtus*, dibujada en el diálogo homónimo[17] como divinidad rechazada, *nuda et feda*, dejada a los márgenes del cenáculo de los dioses, despreciada al punto que prefiere «truncum ese […] quam deam»[18]. Una «virtus […] fortune obnoxia», rodeada por un grupo de nombres altisonantes del mundo clásico, como Policleto, Praxíteles o Fidias, claros ejemplos de virtud, pero ineptos para el arte de la guerra y dispersados por los belicosos *milites* de la armada de la Suerte. Siguen después *Necessitas* y *Patientia*, madre e hija retratadas en un diálogo mientras preparan remedios para los hombres: *industria* y *labor* en forma de ungüento, la *assentatio* en forma de bayas, la *spes* en forma de «emplastrum ex floribus […] ex frondibus expectationum confectum».

Se llega después a la *intercenal* que, con *Anuli*, más directamente revela la relación palabra-imagen: *Picture*. Es una écfrasis arquitectónica del templo de la buena y mala suerte, donde, en las paredes, hay *tabulae pictae* que retratan dos *progenies* de mujeres: en un lado las hijas de la *Invidia* y de la *Ambitio*, en el otro las de la *Modestia* y de la *Humanitas*.

Estas representaciones son compuestas por detalles fisiognómicos, atributos simbólicos y movimientos. Lo que impresiona en esta representación es por un lado la variedad de referencias icónicas (de la *Tabula Cebetis* a los *Hieroglyphica* de Horapolo), por el otro la ausencia de las tradicionales virtudes cristianas. Es una representación programáticamente profana, situada en un espacio exótico y arcaico, sea decir, fuera del espacio y del tiempo, «apud gymnosophistas populos vetustissimos». Aquí Alberti «proyecta en el Oriente una utopía pedagógica de matriz platónica, que excluye familia (e Iglesia) de la educación civil» [Bacchelli y D'Ascia 2003, 169].

Las suertes pintadas representan los casos que más directamente pertenecen no solo al autor, sino también al lector imaginado por Alberti. A la *Ambitio* (*fronte et pectore pertumido*) se contrapone *Modestia* (*sese pronis et meditabundis oculis ad sinum spectans*); a la *Invidia* (*mulier decrepita toto corpore incurva, facie pallens, oculis lippis, supercilio prelongo*), con una fisionomía muy

17. *Virtus* ha sido considerado una traducción de Luciano.

18. La tradición iconográfica une el mito de Dafne a la defensa de la Virtud. Andrea Mantegna interpreta el tema en la obra *Triunfo de la Virtud* (1502).

caracterizada, se contrapone la *mira imago* de la *Humanitas*, «cui plurimi variique unam in cervicem vultus conveniunt». Es la *Humanitas* de los humanistas, que maneja juntas la pluma y la lira, escultura y pintura. A lado de los templos de los dioses, discutidos en *Religio*[19], ruidosos, llenos de las vanas preguntas de los hombres, de los gritos de los sacerdotes, de los ambiguos vaticinios de las divinidades (*Oraculum*), absurdos espacios, teatros de la humana locura (*Fama*), donde hasta una moneda puede ser venerada como una divinidad (*Nummus*), el templo de los hombres descrito en *Picture* es silencioso, ordenado, lleno de cosas admirables, construido de manera que los preceptos divinos realmente útiles para los hombres no se vayan perdidos.

En el mosaico de las *Intercenales*, lleno de hombres que charlan y pelean, descritos en su ruidosa cotidianidad a través del *sermo cotidianus* plautino, resaltan unos momentos de silencio, instantes de humana divinidad, donde se contemplan las palabras mutas de las imágenes. Es precisamente el caso de *Picture*, del descanso de Argo en *Discordia*, cuando, sentado en las colinas de Fiesole, echa un vistazo sobre Florencia, y también del sueño de *Fatum et fortuna*, en concreto de la primera parte, donde la mirada del filósofo se abre desde la montaña al río sin distinguir nada en concreto en una general impresión de maravilla; es el caso además de la descripción del *otium* divino parado por *Religio* y representado en *Virtus*: «enim deos aiunt vacare, ut in tempore cucurbite florescant aut curare, ut papilionibus ale perpulchre picte adsint»[20].

Los dioses pasan el *otium* pintando[21]: no pueden hacer nada contra el Fato, ni contra la Suerte, a la cual Júpiter mismo está sometido. Como los dioses, así los hombres ilustres[22]. La analogía encuentra una imagen en

19. «Scilicet ischi sub tectis, ubi vulnus ille sacerdotum latrat, belle te superi audiunt» afirma Libripeta manifestando una opinión contraria a la del *De legibus* de Cicerón.

20. Esta imagen tendrá buen éxito en la obra de Dosso Dossi, *Júpiter, Mercurio y la Virtud* (1515-1518).

21. Así se expresa Alberti en el *De Pictura*: «Yo, si nunca para mi placer me doy a pintar, –lo cual hago no raramente cuando de las otras mis mayores ocupaciones encuentro ocio–, allí cum tan placer me paro trabajando, así que muchas veces me maravillo sean pasadas tres o cuatros oras» (Pérez Infante 1998).

22. La incorporación de la pintura entre las artes liberales se debe a Alberti mismo: «fue en consideración y honor tan grande hacia los Griegos la pintura, que hicieron edicto y ley no ser licito a los servos aprender la pintura. Hicieron bien por lo cierto, porque el arte del pintar fue siempre dignísima a los ingenios liberales y a los ánimos nobles […]

la visión onírica de *Fatum et fortuna*: en el río de la vida, *rapidissimus atque turbolentissimus*, cada hombre navega en relación a sus propias aptitudes. Quien elige la riqueza y viaja sobre infladas y frágiles odres, quien opta por el poder se enroca en sólidas naves, todavía expuestas a numerosos peligros, hay después quien nada por sus propias fuerzas y quien utiliza el ayude de «tabule […] quidem ille apud mortales bene dicuntur artes». Estas *tabule* han sido donadas a los hombres por otros hombres «simplices et ex omni parte incorrupti» que «a genere hominum dii habiti sunt». La característica de estos hombres son los zapatos alados, atributos tradicionales de Mercurio/Hermes.

Las imágenes en las Intercenales no tienen solo la función de caracterizar y representar, sin olvidar sus implicaciones mnemotécnicas[23], puesto que también desempeñan una función ética, un aspecto esencial para una obra moral. Las *tabule* son el único apoyo real que los hombres tienen contra la mala suerte. Cultivar los estudios literarios, admirar los antiguos, intentar imitarlos creando «tabulas additamentis fragmentorum effecere ampliores», recoger los restos de las tablas rotas entre los escollos y hacerlas nuevas y similares no solo es bueno y agradable, alegre diversión en momentos de *otium*, sino también tiene su *utilitas*.

En la secuencia de la emanación de la divina sabiduría representada por Alberti, en el primer estadio se encuentran los dioses, que dejan sus signos en la natura y en los arquetipos; el segundo plazo es ocupado por

---

Así que da placer esta arte a quien bien la ejercita, y laude, riquezas y eterna fama a quien es maestro […] me gustaría que el pintor sea, para bien poder tener todas estas cosas, buen hombre y docto en buenas letras […]. Por lo tanto se conviene al artífice ponerse muy bien acostumbrado, sobre todo en humanidad y facilidad, y así tendrá benevolencia, firmo ayude contra la pobreza, y gane optimo ayude a bien aprender su arte» (*De Pictura*). Para Alberti, en las *Intercenales* como en el *De Pictura*, la relación entre pintura y religión es originario, constitutivo y fundamental: «Considera Trismegisto, antiquísimo escritor, que junta con la religión nacieron la pintura y la escultura […] Tiene en si misma la pintura fuerza divina no solo cuanta se dice del amistad, la cual hace presentes los hombres ausentes, pero más los muertos después muchos siglos casi ser vivos, así que con mucha maravilla del artífice y con mucho placer se reconocen […] la pintura así es muy útil a la piedad para la cual estamos juntos a los dioses, juntos y teniendo nuestros ánimos llenos de religión» (Pérez Infante 1998).

23. Referencia fundamental para el análisis de la iconografía de Alberti es la mnemotécnica de los *loci* de Cicerón: los conceptos que se necesitaba recordar eran imaginados como puestos en un espacio ordenado y relacionados con *imagines*.

los antiguos, que dan a los hombres la facultad de descifrar estos signos representándolos; al final están los aficionados a las *humanitates*, los que en el camino abierto por los antiguos siguen seguros el curso de la vida. Al exterior de este mundo armónico está el caos de la existencia, de lo cual *Somnium* da adecuada representación.

Las aguas del río descrito por Libripeta corren hacia adelante y hacia atrás (*volvuntur*) transportando figuras grotescas, que suscitan *horror*, *stupor*, *monstra*[24]; en los valles de la humana *cloaca* se pierden las efímeras ilusiones de los hombres: los amores, los beneficios, las riquezas, y la fama, tan ardientemente deseada por los artistas, se pierde en un nombre escrito en el polvo.

Más digna suerte, con respecto a la bajada de Libripeta en la suciedad humana, tiene Filoponio en *Anuli*, como opuesta es también su actitud hacia el mundo de los hombres. Libripeta huye a través de la alcantarilla por desprecio de la humanidad, Filoponio en cambio ofrece a la humanidad sus fatigas más preciosas, pero es despreciado por los hombres. Todavía, donde el juicio del hombre fallece por torpeza y grosera evaluación, llega la valoración reservada y silenciosa de Minerva: «pingis […] et fingis commode, Philoponi», el comentario susurrado a la oreja del *Consilium*. En *Anuli*, como en *Picture*, vuelve el tema de la écfrasis, esta vez conducida por pequeños objetos, anillos que llevan representaciones simbólicas, más cercanas a jeroglíficos que a la figuración alegórica[25].

Con esta representación densa de símbolos, esto tipo de ritual de iniciación se cierran las *Intercenales*, por lo menos por lo que se conoce hoy. Filoponio, arrastrado por *Consilium*, convencido por *Minerva* a través de *Fiducia*, sigue *iubentes deos* y, en el umbral de una basílica llena de *studiosi* se para el ojo alado de Alberti y *Fiducia* concluye: «docti doctos servabunt, si erunt docti». Una sentencia que lleva en las manos de la república de las letras las *Intecenales*: una obra símbolo de lo *studium* de un refinado humanista, enseñanza moral para ánimos elegidos y prueba de *humanitas*.

24. La descripción de los bustos humanos se hace con la técnica de la écfrasis.

25. La referencia de Alberti para esta parte de erudición es Horapollo y su *Hieroglyphica* (donde se encuentra la descripción del ojo y del ala de águila). Además, en el *De re edificatoria*, sobre la escritura egipcia: «dicebant que quibusque suas tantum litteras notas esse, et futurum olim, ut earum cognitio penitus pereat […] suum autem adnotandi genus, quo ischi Aegyptii uterentur, toto orbe terrarum a peritis viris, quibus solis dignissimae res communicandae sint, per facile posse interpretari» (1966).

La tibia recepción de esta obra revela cuán distante fue el humanismo ecléctico, refinado y pictórico de Alberti de la monodia retórica y civil de los círculos literarios florentinos.

BIBLIOGRAFÍA

Albanese, Gabriella & Paolo Pontari, «"De pictoribus atque sculptoribus qui hac aetate nostra claruerunt". Alle origini della biografia artistica rinascimentale: gli storici dell'umanesimo», *Letteratura e arte*, 1 (2003), págs. 59-110.

Al-Qānūn fī al-ṭibb, ed., Avicenna, *Liber canonis* , Hildesheim: Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1964.

Bacchelli, Franco & Luca D'Ascia, eds., Leon Battista Alberti, *Intercenales* (1440), Bolonia: Pendragon, 2003.

Baroni, Flavio, *Il mistero dell'occhio alato*, Tiemme Edizioni Digitali, 2018.

Bartoli, Lorenzo, «Appunti sulla dimensione letteraria delle Intercenales di Leon Battista Alberti», *Quaderni di italianistica*, 14 (1993), págs. 127-134.

Busi, Giulio, *L'enigma dell'ebraico nel Rinascimento*, Turín: Nino Aragno Editore, 2007.

Calzona, Arturo *et al.*, eds., *Leon Battista Alberti teorico delle arti e gli impegni civili del De re edificatoria*, Florencia: Leo S. Olschki, 2007.

Camerota, Filippo, ed., *Nel segno di Masaccio: l'invenzione della prospettiva*, Firenze: Giunti, 2001.

Cardini, Roberto & Mariangela Regogliosi, eds., *Alberti e la tradizione. Per lo smontaggio dei mosaici albertiani*, Florencia: Polistampa, 2007.

Cassani, Alberto Giorgio, *L'occhio alato. Migrazioni di un simbolo*, Turín: Nino Aragno Editore, 2014.

Celenza, S. Christopher, «Parallel Lives: Plutarch's Lives, Lapo da Castiglionchio the Younger (1405-1438) and the Art of Italian Renaissance Translation», *Illinois Classical Studies*, 22 (1997), págs. 121-155.

Costa, Carlo Alberto, ed., Cicerone, *De legibus*, Turín: SEI, 1937.

Di Stefano, Elisabetta, «Leon Battista Alberti e l'estetica», *Studi di estetica*, 18 (1998), págs. 173-186.

——, «Immagine e parola. Nota sul linguaggio metaforico nelle *Intercenali* di Leon Battista Alberti», *La ricerca filosófica*, 9 (1996), págs. 85-96.

La Brasca, Frank & Christian Trottmann, *Vie solitaire, vie civile. L'humanisme de Pétrarque à Alberti*, París: Honoré Champion Éditeur, 2011.

Luck, Georg, «Vir facetus: A Renaissance ideal», *Studies in philology*, 55 (1958), págs. 107-121.

Orlandi, Giovanni, ed., Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria* (1485), Florencia: Il Polifilo, 1966.
Perez Infante, Carlos, ed., *Tratado de pintura* (1435), Tamaulipas: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.
Perosa, Alessandro, *Studi di filología umanistica: Quattrocento fiorentino*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2000.
Prades Villar, Mario, «"Morbus animi" e melanconia nelle "Intercenali" di Leon Battista Alberti» [en línea], *Mnemosyne* (*Revista online dell'Università di Pisa*), 5 (2007), <http://mnemosyne.humnet.unipi.it>.
Raina, Giampiera, ed., *Fisiognomica*, Milán: Biblioteca Universale Rizzoli, 1994.
Rigoni, Mario Andrea & Elena Zanco, eds., Horapollo, *Hieroglyphica*, Milán: Rizzoli, 1996.
Secchi Tarugi, Luisa, *Mecenati, artisti e pubblico nel Rinascimento*, Florencia: Franco Cesati Editore, 2011.
Vecce, Carlo, «I sogni di Cardano», en Natascia Tonelli, ed., *I sogni e la scienza nella letteratura italiana*, Pisa: Pacini, 2008, págs. 37-47.

RESUMEN: *Intercenales* es un neologismo inventado por el humanista Leon Battista Alberti para definir un grupo de textos vinculados al espacio de su recepción *inter cenas et pocula*.
Una palabra nueva que se conecta a una tradición antigua: la de los simposios, de los *convivia*, de la «filosofía entre copas» por un lado y por otro lado a las antologías de fragmentos literarios breves, de obras eruditas, enciclopedias, misceláneas. Una trama que genera un *textus* nuevo: los libretos de Alberti entran en los cenáculos para producir *risum atque hilaritatem* y aliviar los *morbos animi*, pero constituyen una obra declaradamente moral. De hecho, la forma elegida por Alberti es un fino dispositivo literario que representa el universo humano en maravillosas y grotescas «pinturas verbales» a través de un proceso de traducción y representación de *mores* en *tabulas* con el objetivo de *docere* y *delectare* solicitando el ojo. Una práctica, la del hablar por imágines, que se remonta a los orígenes del pensamiento filosófico y que, en la obra de Alberti, sale de la tradicional pertinencia de la retórica para acercarse a disciplinas tradicionalmente más cercanas a las artes figurativas o a las ciencias. Para traducir los «movimientos del ánimo» en «movimientos de miembros» y así dar cuerpo a los tipos humanos, Alberti utiliza textos de fisonomía y medicina, además de tratados de pintura. Analizando esta red intertextual y profundizando la lectura de las *Intecenales* de Leon Battista Alberti, este trabajo intenta evidenciar el proceso que lleva a la creación de una palabra literaria marcadamente icónica.

PALABRAS CLAVE: Pintura, Humanismo, Imagen, Estética.

ABSTRACT: *Intercenales* is a neologism created by the humanist Leon Battista Alberti to define a group of texts using the space of their reception *inter cenas et pocula*. A new word connected to the ancient traditions of the symposia, the *convivia*, the «drinking philosophy» on one side, while on the other to the anthologies of short literary fragments, of erudite works, encyclopedias, miscellanea. A weave that produces a new *textus*: the Alberti's short books enter the *cenacula* to generate *risum atque hilaritatem* and to alleviate the *morbos animi*, but they constitute an overtly moral work. Thus, the form chosen by Alberti is a raffinate literary mechanism that represents the human universe in marvelous and grotesque «verbal paintings» through a process of translation and representation of *mores* in *tabulas* aiming at *docere* and *delectare* stimulating the eye. This practice of speaking through images goes back to the origins of philosophical thought and, in Alberti's work, it outbounds the traditional field of rhetoric to move closer to the figurative arts or to science. To translate the «movements of the soul» in «movements of the body», and so to embody the human types, Alberti uses texts of physiognomy and medicine, in addition to treatises on painting. Analyzing this intertextual network and examining the *Intercenales* of Leon Battista Alberti, this work aims at pointing out the process that brings to the creation of an iconic literary word.

KEYWORDS: Painting, Humanism, Image, Aesthetic.

*LIBRO ILUMINADO Y POLÍTICA CULTURAL EN CASTILLA A MEDIADOS DEL SIGLO XV: NUEVAS MIRADAS EN TORNO A LA BIBLIOTECA DEL MARQUÉS DE SANTILLANA**

ROSA M. RODRÍGUEZ PORTO
(University of Southern Denmark -
Danish Institute for Advanced Study)

Para Juan Miguel Valero Moreno

Parecería que, transcurrido siglo y medio desde la publicación del monumental trabajo de José Amador de los Ríos, *Obras de Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana* [1852] –seguido de otros jalones historiográficos como los de Mario Schiff [1905], Rafael Lapesa [1957] o Ángel Gómez-Moreno y Maximilian P. A. Kerkhof [1988]–, poco puede quedar por decir ya sobre los libros de don Íñigo López de

* Este trabajo constituye un primer acercamiento a la biblioteca del marqués de Santillana, tema que me ocupará en los próximos años y sobre el que aporto notas adicionales en otro trabajo en prensa, véase Rodríguez Porto 2020. Aprovecho esta ocasión para expresar mi más cálido agradecimiento a Juan Miguel Valero por su constante e inestimable apoyo en esta empresa. Quiero hacer constar también mi agradecimiento a Javier Docampo † (Biblioteca Nacional de España), Stella Panayotova y Suzanne Reynolds (Fitzwilliam Museum), así como al personal de la British Library y la Bibliothèque nationale de France por las facilidades ofrecidas para la consulta de los manuscritos aquí analizados.

Mendoza. Muy al contrario, un repaso a la vasta producción consagrada al tema demuestra que la más rica biblioteca de la Castilla tardomedieval todavía guarda muchos de sus secretos, en buena medida por la ausencia de un inventario contemporáneo y de noticias precisas sobre el círculo de intelectuales, escribanos y miniaturistas que trabajaron para el Marqués. Como recordaba Ángel Gómez Moreno [2001, 68] en un trabajo escrito con motivo del centenario del nacimiento del magnate castellano, «poco sabemos de cómo pudo don Íñigo hacerse con esa biblioteca» aunque, como trataré de argumentar aquí, desde la historia del arte y los estudios visuales sea posible aportar nueva luz[1].

Es preciso aclarar, no obstante, que hasta la fecha el estudio de los libros iluminados para Santillana se ha caracterizado por lo asistemático e inercial del enfoque utilizado, así como por la casi total indiferencia hacia los hallazgos realizados en el campo de la historia literaria[2]. Por extraño que parezca, habida cuenta de la importancia de estas obras en el contexto artístico peninsular, no contamos aún con una monografía al respecto, ni siquiera acerca de los manuscritos confeccionados en Castilla, los únicos que han recibido atención crítica en nuestro país[3]. Para el estudio de los códices italianos, en cambio, es necesario recurrir todavía al trabajo de Annarosa Garzelli y Albinia de la Mare [1985] sobre la miniatura florentina del Renacimiento, muy raras veces citado y aún menos leído, a pesar del inestimable caudal de información que aporta[4].

1. El libro de Ana M. Gómez-Bravo (2013) constituye un estimulante punto de partida para esta tarea, ya que en él se exploran desde una perspectiva innovadora las redes de producción y consumo tejidas en torno al libro en la Castilla del siglo xv, con especial atención a la figura del Marqués.

2. Aunque los estudios panorámicos ofrecidos por Joaquín Yarza Luaces (2003; 2004) y Fernando Villaseñor Sebastián (2009) resultan de gran ayuda a la hora de adentrarse en el estudio del libro iluminado en Castilla a finales de la Edad Media, en ninguno de ellos se aborda el estudio en profundidad de las obras literarias encargadas por Santillana, cada una con su problemática específica y una cronología en ocasiones lo suficientemente precisa para haber permitido una mejor contextualización de este corpus miniado.

3. Referencia a estas obras puede encontrarse en los siguientes catálogos: *Exposición de la biblioteca de los Mendoza* (1958), *Los libros del Marqués de Santillana* (1977) y *El Marqués de Santillana* (2001). Con todo, a excepción de las notas ofrecidas por Mario Penna (1958), estas iniciativas no han avanzado en lo sustancial con respecto a los trabajos pioneros de Amador de los Ríos (1852) y Schiff (1905).

4. A pesar de que Garzelli (1985, I, 36-7, 51-2) solo identificó a los miniaturistas responsables de tres de los manuscritos encargados por Santillana en Italia –atribuidos

Así las cosas, es preciso reconocer que no hemos avanzado mucho desde que entre 1917 y 1918 Francisco Javier Sánchez Cantón publicase en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* su artículo «Maestro Jorge Inglés: pintor y miniaturista del Marqués de Santillana», sin duda alentado por la lectura del libro de Schiff, aparecido doce años antes. En este trabajo, el historiador gallego partía del análisis de la única obra documentada de las realizadas bajo el patronazgo de don Íñigo, el famoso *Retablo de los Gozos de María* de Buitrago, hoy en depósito temporal en el Museo del Prado. La mención en el codicilo del testamento del Marqués de un «retablo de los ángeles que yo mandé fazer al maestre Jorge Yngles pintor con la ymagen de nuestra señora de bulto, que yo mandé traer de la feria de Medina» [Layna Serrano 1942, I, 328], permite datar la obra antes del 5 de junio de 1455, convirtiéndola así en la más temprana muestra documentada del mal llamado «arte hispano-flamenco» en Castilla[5]. Las semejanzas advertidas por Sánchez Cantón [1918, 28-30] entre los ángeles pintados por Jorge Inglés y los que sostienen las armas del Marqués en las orlas que decoran varios de sus manuscritos, lo llevó a atribuir estos últimos al artista, opinión que se ha mantenido hasta nuestros días, con alguna que otra reserva[6].

---

respectivamente al Maestro de la Farsalia Trivulziana (Madrid, BNE, Res/214) y al por ella denominado «miniatore del Marchese di Santillana» (Madrid, BNE, Vitr/22-11 y Vitr/16-3)–, su trabajo es el único consagrado hasta la fecha a estos códices. Este repertorio de miniaturistas florentinos, unido al listado de escribas confeccionado por Albinia de la Mare, constituye un recurso extraordinario para identificar a los artífices de otros muchos manuscritos toscanos en bibliotecas castellanas, como intento demostrar en mi artículo. Rodríguez Porto 2020, en prensa (*cf.* nota 1).

5. Sobre el retablo de Buitrago, remito al artículo de Pilar Silva Maroto (2012) y bibliografía allí citada. El término «hispano-flamenco», acuñado por Elías Tormo y consolidado por Chandler Rathfon Post, Jan V. L. Brans y José María Azcárate, sigue utilizándose por comodidad. Sin embargo, como señala en otro trabajo Silva Maroto 2018, 296, nota 2, no deja de ser una denominación inexacta, puesto que bajo el marbete «flamenco» convendría distinguir estímulos artísticos de variado origen, desde lo propiamente flamenco y borgoñón a los de procedencia holandesa, germánica o francesa.

6. Son cuatro los manuscritos atribuidos por Sánchez Cantón a Jorge Inglés: el *Tratado de caballería* de Leonardo Bruni (Madrid, BNE, Mss/10212) la traducción del *Fed[r]ón* de Platón (Madrid, BNE, Vitr/17/4) –un discípulo se habría encargado de la iluminación de las otras obras que se copian a continuación–, la copia encargada por el Marqués de la *Estoria de Espanna* alfonsí (Madrid, BNE, Mss/10134/3) y la primera parte

En mi opinión, si bien el aire de familia entre estas imágenes es indiscutible, no pueden considerarse obra de un mismo artista. La comparación del dibujo preliminar del retablo con el de la miniatura inacabada de la traducción castellana del *Tratado de la caballería* de Leonardo Bruni (Madrid, BNE, Mss/10212) [Figura 1], permite advertir que en este manuscrito no se reconocen los repetitivos tipos faciales, con narices aguileñas, mentones prominentes e inconfundible rictus, que caracterizan la obra del pintor y que reaparecen en las otras obras a él atribuidas [Gudiol 1944; Arias Martínez 1996-1997]. Otro tanto sucede en los restantes libros señalados por Sánchez Cantón y otros autores. Sin embargo, como trataré de demostrar en una futura publicación, en este grupo de manuscritos realizados para el Marqués cabe reconocer la participación de –al menos– tres pintores cuya cultura figurativa hubo de ser más amplia que la de Jorge Inglés, figura ésta de transición entre el gótico internacional y el *ars nova* de Flandes [Silva Maroto 2007, 305]. En este sentido, es preciso recordar que Lynette F. Bosch ya había sugerido que este grupo de manuscritos podría deberse a la participación de «dos o tres artistas» [2000, 86-91, esp. 90]. A la luz de lo aquí expuesto, sin embargo, disiento en su consideración de que uno de ellos pudiese haber sido el propio Jorge Inglés. Asimismo, siendo la aportación de esta autora extraordinariamente valiosa en muchos aspectos, conviene acoger con idéntica cautela otra de sus hipótesis. Me refiero a la posible formación en el *scriptorium* del Marqués de Juan de Carrión, el más activo

---

de la *General Estoria* (Madrid, BNE, Mss/10236). Esta identificación fue aceptada por Jesús Domínguez Bordona (1962, 195) y Roger Wieck (1984, 98-9), quienes sumaron otros dos testimonios, respectivamente el *Libro del conocimiento de todos los reinos* (Madrid, BNE, Mss/1997) –éste último sin las armas del Marqués– y el *De regimine principum* (Harvard, Houghton Library, ms. Typ. 195). Fernando Villaseñor (2009, 72-77), por su parte, sistematiza aportaciones precedentes, recogiendo estas propuestas y ampliando la nómina con otros manuscritos castellanos confeccionados para el Marqués: la *Historia romana* de Paulo Diácono (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 180), la traducción de la *Ilíada* en versión de Pier Candido Decembrio (Londes, BL, ms. Add. 21245), la traducción castellana del *De montibus* de Boccaccio (París, BnF, Esp. 458), el *Cancionero* enviado por Santillana a Gómez Manrique (Salamanca, BGH, ms. 2655), así como un privilegio concedido por Juan II a Brianda de Mendoza, hija de Santillana (Madrid, Biblioteca Zabálburu, M. 11-163). Siguiendo a Francisco Layna Serrano (1942, I, 385-431), Fernando Villaseñor (2009, 76) postula la existencia de «un taller de iluminación ubicado en Guadalajara» a la luz de este «supuesto grupo de Jorge Inglés», pero sin pronunciarse sobre la participación del pintor. Para Joaquín Yarza (2003, 296), sin embargo, «no resulta tan clara su autoría».

y mejor documentado de los miniaturistas castellanos de la segunda mitad del Cuatrocientos. Para Bosch, una lujosa copia de la *Historia romana* de Paulo Diácono (Cambridge, Fitzwilliam Museum, McClean 180) [Figura 2] constituiría un testimonio temprano de la carrera de este artista, que se habría forjado a la sombra de Jorge Inglés.

Lamentablemente, el análisis detallado de este espléndido códice parece desmentir tal posibilidad, puesto que su datación y filiación plantean problemas de extraordinaria complejidad. Aunque solo será posible adentrarse en estas cuestiones de modo superficial aquí, ha de señalarse que la fecha de 1442 que se incluye en su colofón no se corresponde con la de copia e iluminación del manuscrito, sino con la de su antígrafo [Cacho Blecua 2003, 47-8]. Asimismo, tanto el *incipit* como el colofón de la obra fueron borrados en fechas cercanas a la elaboración del manuscrito, aspecto pasado por alto en la historiografía hispana previa[7]. Por todo ello, no resulta sencillo determinar si la confección del manuscrito se debió a la iniciativa de Fernando Álvarez de Toledo, conde de Alba de Tormes, como se declara al comienzo de la obra, o si las afinidades estilísticas entre este manuscrito y otros códices realizados para el Marqués podrían ser indicativas de una relación más estrecha[8]. A este respecto, ha de recordarse que la traducción de Paulo Diácono que aquí se contiene es seguramente la realizada para don Íñigo a partir de la versión aragonesa de Juan Fernández de Heredia, como demostró Cacho Blecua [2002-2004 y 2003]. De hecho, Amador de los Ríos describió un manuscrito iluminado muy similar a este formando parte todavía de la Biblioteca de Osuna, en el que se copiaban

7. Ya en su inventario de los manuscritos de la colección McClean, M. R. James (1912, 346-7) hacía referencia al hecho de que el *incipit* había sido reescrito «over erasure» y que bajo el colofón eran visibles «traces of considerable erasure». Esta circunstancia se reitera en el más reciente catálogo de los manuscritos iluminados del Fitzwilliam Museum (Panayotova *et alii* 2012, 288-291, nº 368). Curiosamente, Lynette F. Bosch (1993, 354, nota 2) desmiente la existencia de tales pasajes eliminados, aunque se advierten incluso en las reproducciones fotográficas. Tan concienzudo fue el borrado que ni siquiera el examen personal del manuscrito con luz ultravioleta (en febrero de 2018) me permitió leer el texto desaparecido.

8. En la ficha del catálogo (Panayotova *et alii* 2012, 291), se apunta ya que la comparación estilística con el códice del *Fed(r)ón* (Madrid, BNE, Vitr/17-4) podría adelantar la factura del manuscrito en Cambridge a mediados de la década de 1450. En un próximo trabajo trataré de presentar una cronología sistemática de los manuscritos castellanos confeccionados para Santillana.

también la traducción de la *Historia romana*, seguida de otra obra de carácter moralizante que bien podría ser el mismo *Amostramiento* que aparece en el manuscrito del Fitzwilliam[9]. Por si ello fuera poco, otro de los textos copiados en el ms. McClean 180 (fols. 62r-64v) ha sido identificado por Francisco Bautista [2015, 174-175] como la traducción castellana del *Liber de pomo*, un texto que por su innegable relación con el *Fedón* platónico podría vincularse también con el entorno de Santillana. En suma, si bien el códice de Cambridge seguirá guardando celosamente sus misterios, a la vista de la evidencia cruzada recogida en estas páginas, no es posible seguir defendiendo una cronología hacia 1442 ni considerarlo, quizás, una obra confeccionada para Fernando Álvarez de Toledo. A mi juicio, no sería aventurado ver en él un regalo ofrecido por el propio Santillana a su amigo el conde de Alba, información que habría deseado omitirse en un momento posterior[10].

Con todo, y a pesar de esta más que probable vinculación con el Marqués, tampoco aquí hay elementos de juicio que permitan relacionar la exquisita factura de este códice con el estilo formulario de Jorge Inglés ni con el arte un tanto esclerotizado de los manuscritos de segura atribución a Juan de Carrión. Para empezar, ni la inicial-retrato que marca el comienzo de la obra, con su delicada notación paisajística, ni las peculiares iniciales cuasi en grisalla que adornan otras secciones de la obra (fols. 35r, 38v, 41r, 49r y 51v) tienen paralelos en la obra de ambos artistas. Es más, repasando la evidencia documental conservada, se antoja poco probable que la carrera de Juan de Carrión hubiese dado comienzo en fecha tan temprana. Dada la importancia que esta cuestión puede tener para la

9. El *incipit* recogido por Amador de los Ríos, «Sobre el provecho que causa del malicioso, et qué daño o mal del neçio, et qué significan estos dos vocablos», se parece sospechosamente al «Amostramiento del malicioso e del nescio e daño e provecho de entramos» copiado en el ms. McClean 180 (*cf.* Cacho Blecua 2003, 46, nota 13), que parece considerarlas dos obras diferentes. No obstante, este manuscrito, de «mayor, limpia y hermosa vitela, escrito á dos cols., con orlas en las que aparecen sus armas» y que llevaba la signatura Plut. II, lit. M, nº 7, no se corresponde con el presente códice en Cambridge (Amador de los Ríos 1852, 627); véase también Schiff 1905, 166-173), aunque debía de parecérsele mucho.

10. Tanto Cacho Blecua (2003, 47-8) como Bautista (2015, 171) advierten la discrepancia entre lo establecido en el colofón y la factura real del manuscrito, pero no cuestionan que el modelo último del que depende el ms. McClean 180 se realizase para Fernández de Toledo en 1442.

mejor comprensión del patronazgo librario de don Íñigo, así como de los inicios del núcleo pictórico surgido en Toledo y Guadalajara en torno a los Mendoza [Silva Maroto 2007], se antojan necesarias algunas precisiones al respecto. Como es bien sabido, el miniaturista fue criado en la casa del poderoso contador Diego Arias Dávila († 1466) y aparece mencionado por primera vez en la década siguiente, hacia 1470-1479, cuando se lo sitúa entre Ávila y Segovia trabajando fundamentalmente en la realización de libros de coro para la catedral abulense[11]. Sin duda, la influencia de que gozaba Arias Dávila en la corte debió de facilitar el contacto con otros personajes como Juan Pacheco, Marqués de Villena, y con el propio Enrique IV, posible comitente de obras que se han vinculado a su hacer como el *Libro de la Montería* (Madrid, Biblioteca del Palacio Real, II-2015) y el *Libro del Caballero Zifar* (París, BnF, Espagnol 36). Con todo, estos datos no permiten rastrear la presencia de Carrión más allá de la década de 1460[12]. Por otro lado, su actividad parece haberse circunscrito a un área geográfica limitada, lejos del foco de Toledo y Guadalajara donde se situaría la producción vinculada al Marqués y sus descendientes. Habida cuenta de las diferencias estilísticas y de calidad de las obras atribuidas a Juan de Carrión o a su taller[13], tampoco resulta sencillo perfilar su trayectoria y, mucho menos, establecer una filiación directa con el grupo de manuscritos ilustrados para Santillana.

Este largo excurso –soy bien consciente de ello– genera más dudas que certezas, confirmando la observación de Gómez Moreno con la que iniciaba este trabajo. Mis observaciones tan solo pretenden poner de manifiesto la debilidad de las conjeturas en las que se ha basado el estudio de la miniatura castellana en las décadas centrales del siglo XV, y señalar cómo la ausencia

11. Véanse Silva Maroto 1982; Domínguez Rodríguez 2000; Villaseñor 2006.

12. En este sentido, insisto en que, en mi opinión, la más temprana obra que puede relacionarse con Juan de Carrión con cierta seguridad es un privilegio rodado datado el 29 de enero de 1463 en Almazán, Soria (Toledo, Archivo Histórico Nacional-Sección Nobleza, Frías, Carp. 34, doc. 17), véanse Bosch 1993, 362; Domínguez Rodríguez 2000, 19. El resto de documentos y manuscritos con él relacionados exhiben, sin duda, un repertorio formal del que beberá Carrión, pero no pueden atribuírsele. Similares objeciones se plantean en el trabajo de Josefina Planas (1996), a quien agradezco sus comentarios al respecto. En comunicación personal, también se muestra partidaria de desligar el códice de Cambridge del grupo de manuscritos atribuidos a Carrión.

13. Véanse Bosch 1991, 1993, 2000, 91-102; Saulnier 1982; Planas 1996.

de documentación –palmaria en este territorio si se la compara con el rico fondo conservado en los archivos catalanes y valencianos– ha llevado a asociar la mayor parte de la producción miniada en esta horquilla cronológica con los dos únicos artistas de los que se tiene constancia escrita en relación a comitentes regios o de la más alta nobleza[14]. Es preciso, por tanto, someter a revisión la autoría convencional y vaga cronología de este grupo de manuscritos ilustrados para Íñigo López de Mendoza, indagando en las circunstancias precisas de su confección y en el bagaje visual los anónimos pintores que parecen haber dado forma durante casi dos décadas al coherente lenguaje figurativo que los singulariza. La relevancia de esta empresa radica en el hecho de que en torno al Marqués, su círculo más cercano y sus descendientes, parece haberse conformado el principal foco irradiador de los nuevos estímulos artísticos –tanto nórdicos como italianos– en Castilla, proceso en el que los libros iluminados podrían haber jugado un papel protagonista, anticipando desarrollos que solo más tarde se harán visibles en la pintura sobre tabla. Al mismo tiempo, el estudio de estos manuscritos también invita a cuestionar la propia idea de taller pictórico, puesto que el grupo del Marqués no parece haberse tratado de un *scriptorium* estable como lo será después el de Juan de Carrión, sino de una serie de encargos puntuales realizados por artistas que se escalonan o solapan en el tiempo. Esta circunstancia se aviene mejor con el panorama perfilado por Gemma Avenoza [2010] acerca de las condiciones de producción manuscrita en este contexto aristocrático, caracterizado por su escasa profesionalización y por la traducción, copia e iluminación de libros para consumo propio.

Estas podrían parecer disquisiciones de interés casi exclusivo para los historiadores del arte, sino fuese porque están en la base del gran interrogante que cabe plantearse ante los libros del marqués de Santillana: ¿cuáles eran los significados que el poderoso noble castellano y sus contemporáneos atribuían al nuevo lenguaje nórdico –flamenco, para entendernos– y a ese «itálico modo» que tan conscientemente López

14. Como ejemplo de la riqueza de los registros aragoneses y su potencial para la historia de la miniatura del Cuatrocientos, podrían recordarse aquí tanto el pionero trabajo de Amparo Villalba Dávalos (1964) sobre la miniatura en el reino valenciano, como la minuciosa investigación llevada a cabo por Josefina Planas (2018) en torno a la biblioteca de Benedicto XIII.

de Mendoza asimiló, ambos igualmente *modernos* y en absoluto irreconciliables? Situar el patronazgo artístico de Íñigo López de Mendoza en el vértice de su obra literaria y de su actividad política es el objetivo del proyecto que he emprendido, con el que espero hacer una aportación a la historia intelectual y a la cultura visual de la Castilla del siglo XV, más allá de etiquetas simplificadoras como «gótico» y «renacentista».

Tradicionalmente considerados símbolos de estatus y de eminencia cultural, los libros de lujo han de analizarse además como agentes culturales por derecho propio, en tanto que elementos constitutivos de redes diplomáticas y de solidaridad en un mundo de códigos sutiles y gestos cifrados. En este sentido, mi trabajo sigue la línea del espléndido estudio de Oren Margolis [2016] sobre la política de René d'Anjou en Italia, en el que se analiza cómo su patronazgo artístico y el manejo cuidadoso del imaginario caballeresco y de los símbolos asociados al partido güelfo permitió al monarca destronado tejer una red de alianzas para mantener durante décadas su reivindicación sobre el reino de Nápoles. En el contexto castellano, con las dificultades antes señaladas, también es posible abordar una indagación de estas características, espigando detalles en diversas fuentes documentales y literarias, además de en los propios libros iluminados. Así, la presentación burlesca de don Íñigo en las *Coplas de la panadera*, «con habla casi extranjera / armado como françés» [Rodríguez Puértolas 1989, 28: vv. 249-250], permite adivinar en qué modo estos aspectos servirían de índice más o menos explícito para orientarse en el complejo tablero de las luchas banderizas castellanas en el que el Marqués también tuvo un papel decisivo[15]. Ciertamente, otros como él atesorarían paños o armaduras francesas, puesto que las referencias a objetos similares también menudean en los inventarios de Álvaro de Luna [Villaseñor Sebastián 2014], pero resulta difícil no reconocer en estos versos una alusión al marcado hipérbaton latinizante y a los cultismos que caracterizan la obra del Marqués y de otros autores, como Juan de Mena, exponentes del humanismo vernáculo castellano. Aunque el Marqués no es de los peor parados en el poema –al revés que su rival en el terreno de la bibliofilia, el conde de Haro[16]–, en la chanza

15. Véase Mitre Fernández 2001.

16. Dada la ambigüedad del poema, de la que son muestra las visiones contrastadas de Denise K. Filios (2003) y Fernando Castillo Cáceres (2009), no es sencillo calibrar el alcance de la crítica a Santillana, ni quién es bando beneficiado en la sátira, más allá de la defensa de la figura del monarca castellano.

ante su decidida adopción de modas literarias y del vestir foráneas podría verse no tanto (o no solo) una crítica a su esnobismo cultural como un ataque por su metafórica «extranjería», es decir, su pasada cercanía con el partido aragonés[17].

Estética y política iban de la mano y, como veremos, los libros de Santillana iluminados en fechas cercanas a las de la batalla de Olmedo proclamaban sus estrechos lazos con Alfonso V o con la reina María de Castilla tanto como su *Comedieta de Ponça*. A este respecto, no ha de olvidarse que estos personajes de la casa real aragonesa pueden considerarse los introductores del arte flamenco e italiano en Castilla y Aragón durante los primeros años de la década de 1440, en claro contraste con la prevalencia del arte del llamado Gótico Internacional en la Península por estas fechas[18]. Al menos, es lo que puede deducirse de las más tempranas menciones documentales a obras de maestros flamencos en los reinos hispánicos. Así, en 1444 se enviaba desde el puerto de Valencia una tabla del «mestre Johannes, lo gren pintor del illustre duch de Burgunya» (Jan van Eyck) con destino a la corte del Magnánimo en Nápoles[19], mientras que un año después sería Juan II de Castilla quien ofrecería a la nueva cartuja burgalesa el ahora llamado *tríptico de Miraflores* del «Magistro Rogel, magno, & famoso Flandresco» (Rogier van der Weyden), que muy probablemente habría pertenecido a su esposa recientemente fallecida [Campbell 2015a, 35-6][20]. Las relaciones familiares y las alianzas políticas de la casa de

17. De hecho, sería en la batalla de Olmedo en la que Santillana uniese fuerzas por primera vez contra su archienemigo el Condestable, haciendo frente a los infantes de Aragón, cuyo partido había apoyado hasta el momento. Dicho cambio de bando sería premiado por Juan II con el marquesado que desde entonces ostentaría.

18. El más temprano encuentro ibérico con la pintura flamenca podría datarse en los años de 1427-1429, en los que sendas embajadas borgoñonas fueron enviadas a la península para negociar el matrimonio del duque Felipe el Bueno con la infanta Leonor de Aragón (que finalmente acabaría desposándose con Duarte de Portugal) y con la infanta Isabel de Portugal, ésta sí exitosa. Como es bien sabido, en la segunda de ellas participó Jan van Eyck. La crónica de este viaje ha sido publicada recientemente por Manuel Parada López de Corselas (2016). Sobre las estrechas relaciones entre la cortes portuguesa y borgoñona, von Barghahn (2013), aunque algunas de sus hipótesis resulten un tanto aventuradas.

19. Véanse Cornudella 2009-2010, 49; y Montero Tortajada 2016.

20. Como señala Lorne Campbell (2015a, 35), en el testamento de la reina se mencionan «un rretablo de Flandes» y «[u]nas tablas de altar de las de Flandes». El soberano, por el contrario, no parece haber mostrado especial interés por las artes visuales, a pesar

Trastámara aragonesa, orientadas hacia el aislamiento de Castilla, habrían propiciado su acercamiento a Portugal y Borgoña, y todo ello en un marco internacional en el que Alfonso V se había hecho recientemente con el control de Nápoles y consolidaba su alianza con Filippo Maria Visconti [Suárez Fernández 1975; Ryder 1990, 116-251]. En este contexto, la adopción de estas corrientes artísticas foráneas por parte de Santillana, tanto en los libros para él confeccionados como en el mencionado *Retablo de los Gozos de María*, habría resultado tanto más extraordinaria –y transparente en su continuidad con la pauta marcada por la casa real aragonesa– al comparar estas obras con la contemporánea copia del *Libro de las claras e virtuosas mujeres* del propio Álvaro de Luna (Salamanca, BGH, ms. 207, *ca.* 1446) [Figura 3], aún anclada en su iluminación en modas pretéritas[21].

De lo fructífero de este enfoque pueden dar cuenta las breves pinceladas que constituirán la parte final de este artículo, tomando como punto de partida dos códices encargados por el Marqués o que formaron parte de su biblioteca: una copia de la traducción italiana de las *Historia Alexandri Magni* de Quinto Curcio por Pier Candido Decembrio (Madrid, RAH, ms. 9/5493) y el manuscrito compilando la traducción castellana del romanceamiento de la *Ilíada* debido al propio Decembrio (Londres, BL, ms. Add. 21245).

El insólito itinerario seguido por el códice alejandrino ha sido reconstruido recientemente en un artículo escrito con mi colega Clara Pascual Argente, en el que se sugiere que la obra pudo haber sido enviada desde el reino de Nápoles por Íñigo Dávalos, uno de los personajes señeros de la corte de Alfonso V de Aragón, conocido bibliófilo también y pariente lejano del Marqués. Frente a la hipótesis de Angela Moll [1993, 121-122],

de los intentos de Cañas Gálvez (2016) por vincular el tríptico con su patronazgo. Del entusiasmo temprano de Alfonso V por la pintura del Norte da cuenta también el hecho de que el monarca enviase al pintor Lluis Dalmau a Flandes en 1431. En 1445 firmaría su obra más famosa, la *Virgen de los «Consellers»* (Barcelona, MNAC, 015938-000), en la que la deuda con el Políptico del Cordero Místico de van Eyck evidencia sus años de formación en el taller del artista de Brujas (Fransen 2017).

21. Más ilustrativo si cabe es el hecho de que otra tabla de van der Weyden, la denominada *Madonna Durán* (Madrid, Museo Nacional del Prado, Inv. P002722), pudiese hallarse en Castilla ya hacia 1460, en manos quizás del I conde de Tendilla, hijo del Marqués. Sobre esta importante obra y sus múltiples copias realizadas en el entorno de los Mendoza, véanse. Campbell (2015b, 37-38, n82-87 y 156-163) y Martens (2018, 265-278).

quien reconoció en él una obra de la biblioteca de Santillana pero lo consideró iluminado en Milán a instancias de Pier Candido Decembrio, es preciso considerar la imagen de los ángeles en grisalla con las armas de los Mendoza [Figura 4] un añadido realizado a su llegada a Castilla. Este punto puede comprobarse al comparar el manuscrito de la Real Academia de la Historia con la copia de la *General Estoria* encargada por el Marqués (Madrid, BNE, Mss/10236) y con una carta de privilegio concedida en 1447 por Juan II a Brianda de Luna (Madrid, Biblioteca Zabálburu, M. 11-163), nuera de don Íñigo por su matrimonio con Diego Hurtado de Mendoza[22]. Dos detalles más ayudan a fechar esta intervención en el manuscrito napolitano antes de 1445, tal vez en las mismas fechas en las que don Íñigo celebraba con un soneto la entrada triunfal de Alfonso V en Nápoles[23]: por un lado, que se lo celebre en las cartelas como señor de La Vega y Mendoza, antes de la concesión del título de marqués por su contribución en la batalla de Olmedo, y que estos sean también los títulos con los que se lo menciona al comienzo de la traducción castellana de la *Comparatione di Caio Iulio Cesare imperatore e de Alexandro Magno re di Macedonia* con la que se abre el códice de la Real Academia de la Historia, debida a su escudero Martín de Ávila e incluida en otro de los libros de su biblioteca (Madrid, BNE, Mss/10171, fol. 62v) [Pascual Argente & Rodríguez Porto 2018, 196-198].

Esta circunstancia redefine la cronología establecida por Francisco Layna Serrano [1942, I, 385-431] para la producción miniada del Marqués y aceptada por la historiografía posterior, para quien ésta habría de situarse con mayor probabilidad entre 1450 y 1458, momento en el que, supuestamente, don Íñigo se habría retirado a Guadalajara para consagrarse de lleno a sus inquietudes literarias[24]. Las implicaciones de este cambio de

22. *Cf.* nota 7. El ms. 10236, al igual que los restantes testimonios de la BNE mencionados en este trabajo, puede consultarse en la base de datos *Biblioteca Digital Hispánica*. La carta de privilegio de Brianda de Luna aparece reproducida en Villaseñor Sebastián 2009, 368 [Figura 4].

23. Me refiero al soneto *En loor del rey de Aragón* (escrito probablemente después de la entrada de Alfonso V Nápoles, el día 6 de enero de 1442 y antes de 1444, cuando la obra poética de Santillana parece revelar su cambio de bando). Véase Lawrance 2000, 9.

24. Ciertamente, la mayoría de los manuscritos conservados que pueden vincularse con seguridad al Marqués fueron copiados e iluminados en los últimos años de su vida, pero habría que tener en cuenta que, de acuerdo a sus disposiciones testamentarias, una

fechas no son menores, muy al contrario. Por un lado, no cabe dudar del específico sentido político de la entrega de este códice –pieza capital del humanismo monárquico desarrollado en las cortes de Milán y Nápoles–, que habría estrechado simbólicamente los lazos entre López de Mendoza y el partido aragonés en Castilla, antes del paso definitivo del magnate castellano al bando regio en Olmedo. En otro orden de cosas, el códice de la Real Academia de la Historia permite afirmar que la adopción de un lenguaje figurativo flamenco debió de haber tenido lugar antes en el terreno del libro que en el de la pintura sobre tabla. En consecuencia, convendría poner en cuestión la idea tradicionalmente aceptada de que la introducción de estímulos nórdicos en el arte castellano no es anterior a la llegada de Jorge Inglés a Castilla, como aún sostiene Silva Maroto [2018, 301]. Pero hay más, puesto que la amalgama de «flamenco» y lo «italiano» en el mismo folio de este libro es elocuente testimonio de la particular dinámica generada en la recepción castellana de los, en teoría, contrapuestos lenguajes figurativos desarrollados en el norte y el sur de Europa a principios de la centuria.

Para entender el impacto ejercido por la *Istoria d'Alexandro Magno* atesorada por el Marqués, el más temprano códice humanístico con ornamentación de *bianchi girari* del que se tenga noticia en Castilla, es preciso traer a colación otro manuscrito foráneo, al que se añadieron también las armas de don Íñigo[25]. De extraordinaria importancia para la historia de la miniatura hispana, se trata de una copia francesa del *Arbre des batailles* de Honoré de Bonnet realizada a principios del Cuatrocientos hoy conservada en la Bibliothèque nationale de France (ms. Français 587), probablemente la primera de las tres que llegó a atesorar nuestro personaje, incluyendo la

---

parte de su biblioteca habría sido vendida a su muerte. Lo que ha llegado hasta nosotros, en su mayoría formando parte del legado del último duque de Osuna, sería simplemente una selección de las obras consideradas más valiosas por sus sucesores (Penna 1958, 15-16). Resulta poco creíble, en este sentido, que don Íñigo no hubiese acumulado una rica colección de libros antes de finales de la década de 1440.

25. Paralelamente, en 1443, Pere Bonora se encargaba en Valencia de iluminar una copia del *Psalterium laudatorium de Francesc Eiximenis* (Valencia, Biblioteca Universitaria de Valencia. Ms. 726), encargado por el baile de la ciudad a instancias de Alfonso V. Como señala Nuria Ramón Marqués (2007, 95), la orla que decora el fol. 128r supone la asimilación de modelos italianos contemporáneos –en mi opinión, romanos o napolitanos, más que florentinos– por parte del pintor valenciano, lo que presupone la llegada de manuscritos de esta procedencia a la ciudad del Turia por las mismas fechas.

traducción castellana debida a Antón Zorita y datada en 1441[26]. El mismo miniaturista que añadió el frontispicio figurativo al códice alejandrino del que me ocupé antes, se encargó aquí de incluir el escudo de los Mendoza, sostenido por dos seres híbridos de torso humano y cuartos traseros de león [Figura 5], así como unas filacterias en las que asoman rostros humanos y florecillas, y las reconocibles *celadas* del futuro Marqués. Si bien todo ello puede vincularse con la todavía presente tradición del Gótico internacional, el manuscrito fue completado también con capitales en oro, en las que cabe reconocer la asimilación por parte del miniaturista del modelo ofrecido por el códice napolitano o por otra obra similar, hoy perdida, que por aquellas fechas hubiese llegado a manos del aristócrata castellano. A este respecto, pueden compararse los fols. 29r del primero y 66v del segundo [Figura 6]. El contraste con los lujosos manuscritos encargados a partir de 1455 por Santillana en Florencia es palmario, y contribuye a fijar la cronología de estas intervenciones en obras adquiridas o enviadas en los primeros años la década anterior[27].

El cuidado puesto en la *personalización* de estos ejemplares foráneos no revela, sin embargo, la existencia en esta primera fase de un taller, sino más bien la presencia de un miniaturista que, a juzgar por la carta de Brianda de Luna, podría haberse dedicado a la iluminación de documentos. En los años siguientes, otros artistas se encargarían de llevar a término los proyectos editoriales del Marqués, incluyendo al anónimo

26. Véase Avril *et alii* 1982, 132, nº 49, Pl. LXXXI. Este códice no fue incluido por Schiff (1905, 373-379) en su monografía. Debió de ser enajenado de la biblioteca de los Mendoza a la muerte del Marqués (tal vez porque ya contaba otras copias más lujosas del texto, además de la traducción castellana a él dirigida), puesto que se encontraba en Rouen ya en el siglo XVI. En la base de datos *Gallica* puede consultarse una digitalización en blanco y negro de este manuscrito, así como del ms. Esp. 458, del que se hablará a continuación.

27. En el catálogo de los manuscritos hispanos de la BnF, estos motivos se describen como una «version très simplifiée» de los *bianchi girari* italianos. Con todo, se encuentran más cerca de sus modelos que la obra de Bonora antes reseñada, evidenciando un estrecho cotejo del modelo a disposición del artista. Para un análisis más detallado de estos códices florentinos, (véase Rodriguez Porto 2020, en prensa). No me resisto a mencionar aquí el reciente descubrimiento por parte de Francisco Bautista de un fragmento de un perdido cancionero del Marqués, sobre el que dará cumplida cuenta en una futura publicación («Un bifolio poético y los cancioneros del Marqués de Santillana»), y del que ha tenido la gentileza de hacerme partícipe. Puedo confirmar que las iniciales iluminadas que ornan este bifolio son obra del mismo artista que las del Ms. français 587.

pintor encargado de la ilustración de la *Historia romana* de Paulo Diácono en Cambridge, al que también cabe atribuir la iluminación del códice que preserva la traducción castellana de la versión en vulgar de varios libros de la *Ilíada* debida a Decembrio (Londres, BL, Add. 21245) [Figura 7], con el que cerraré esta contribución. Mucho se ha escrito sobre esta obra, que de acuerdo con el reciente trabajo de Juan Miguel Valero [2017, 226-230] cabría situar en los inicios de la década de los cincuenta. De ser así, sería preciso atribuir un arco cronológico semejante a una obra como el *Fed(r)ón*, con la que también guarda notables semejanzas en términos de *mise en page* y detalles ornamentales. De hecho, estos dos manuscritos podrían vincularse con un tercero, que transmite las traducciones castellanas del *De montibus* de Giovanni Boccaccio entre otras obras (París, BnF, Espagnol 458) [Figura 8] [Avril *et alii* 1982, 130-131, nº 147, pl. LXXIX y CXVI]. En ellos, además, los textos se copian a línea tirada, lo que los asimilaría visualmente en su formato a los libros italianos atesorados por el Marqués. La orla vegetal que ya se apreciaba en manuscritos como los de la ya mencionada *General Estoria* (Madrid, BNE, Mss/10236) alcanza en estas obras su expresión más depurada, emblema de la extraordinaria síntesis de elementos nórdicos e italianos alcanzada en los libros de don Íñigo. En estas tres obras se constata asimismo la presencia de ciertos diseños alternativos en los motivos florales de las orlas que nunca antes habían aparecido en los libros de Santillana[28]. De este detalle podría deducirse que los tres se realizaron al mismo tiempo, lo que no sería de extrañar, dadas las afinidades tipológicas entre ellos, puesto que se trata de códices misceláneos en todos los casos.

No obstante, querría llamar la atención sobre otra particularidad del códice de la BnF. Se trata de la única obra en la que junto al escudo de los Mendoza-De la Vega aparece también el de los Figueroa (fol. 1r), como en el propio *Retablo de los Gozos de María*. Con doña Catalina († 1456), mujer del Marqués, se han relacionado tanto tres manuscritos de origen italiano procedentes del fondo Osuna (Mss/10124, Mss/10194 y Mss/10227 de

28. La comparación es especialmente ilustrativa entre los fols. 65 de la *Ilíada* y 70 del Boccaccio, y el fol. 90v del *Fed(r)ón*, como trataré de argumentar en el futuro trabajo sobre los manuscritos castellanos del Marqués, al que ya se ha hecho referencia en varias ocasiones. Allí también se encontrará cumplida aclaración sobre mis propuestas de atribución en torno al códice de Cambridge.

la BNE), aunque en ellos no quepa reconocer sus armas, a pesar de que así lo afirme Villaseñor Sebastián [2009, 79 y 91][29]. No habría sido extraño, con todo, puesto que la bibliofilia de otros miembros de su entorno está acreditada. ¿Podría haber sido este un regalo del Marqués a su esposa o viceversa? O, por el contrario, ¿habría que reconocer aquí las armas Mencía de Mendoza, condesa de Haro, conocida patrona de las artes? Si bien el cuartelado con las armas, de los Mendoza y los Figueroa aparece por doquier en la Capilla de los Condestables de la Catedral de Burgos, la inclusión de las características *celadas* del Marqués permite descartar esta posibilidad. Con todo, no debiéramos descartar que alguno de los manuscritos tradicionalmente atribuidos a don Íñigo pudiesen haber sido confeccionados a instancias de sus descendientes, muy especialmente el códice de la *Ilíada*, puesto que no hay rastro en él de las armas o emblemas de Santillana. En cualquier caso, esta tarea de revisión de los libros que pudieron realmente haber pertenecido al Marqués –a realizar en los próximos años– exige un enfoque multidisciplinar rastreando las huellas del magnate castellano en sus manuscritos y en el registro documental, y aunando las contribuciones desde la historia del arte con las fundamentales aportaciones de la filología. Tal vez entonces seamos capaces de entender «cómo pudo don Íñigo hacerse con esa biblioteca» y, al tiempo, entender un episodio crucial en la historia cultural peninsular.

BIBLIOGRAFÍA

Amador de los Ríos, José, *Obras de don Íñigo de Mendoza, Marqués de Santillana, ahora por primera vez compiladas de los códices originales, é ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios*, Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1852.

Arias Martínez, Manuel, «Sobre el retablo de San Jerónimo del pintor Jorge Inglés», *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, 1 (1996-1997), págs. 7-14.

Avenoza, Gemma, «Traducciones, público y mecenazgo en Castilla (siglo XV)», *Romania*, 128 (2010), págs. 452-500.

Avril, François, *et alii*, *Manuscrits enluminés de la Péninsule Ibérique*, París: Bibliothèque nationale de France, 1982.

29. Me ocupo de esta cuestión en mi artículo Rodriguez Porto 2020, en prensa.

Bautista, Francisco, «Diálogo en la muerte de Aristóteles: una versión castellana cuatrocentista del *Liber de pomo*», *Cahiers d'études hispaniques médiévales*, 38.1 (2015), págs. 167-185.

Bosch, Lynette F., «Los manuscritos abulenses de Juan de Carrión», *Archivo Español de Arte*, 253 (1991), págs. 55-64.

——, «El taller de Juan de Carrión: Los libros seculares», *Archivo Español de Arte*, 264 (1993), págs. 353-371.

Cacho Blecua, Juan Manuel, «De Fernández de Heredia al Marqués de Santillana: la traducción de la *Historia romana* de Paulo Diácono (Cambridge, Fitzwilliam Museum, Mc Clean, 180)», en Rosa Mª Castañer & José Mª Enguita, eds., *In Memoriam Manuel Alvar (1923-2001)*, *Archivo de Filología Aragonesa*, LIX-LX, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2002-2004, vol. II, págs. 1881-1899.

——, «Las traducciones de la *Historia romana* de Paulo Diácono patrocinadas por Juan Fernández de Heredia y por el Marqués de Santillana», *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 8 (2003), págs. 41-58.

Campbell, Lorne, «Rogier van der Weyden y los reinos ibéricos», en Lorne Campbell, coord., *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*, Madrid: Museo del Prado, 2015, págs. 33-53.

——, coord., *Rogier van der Weyden y los reinos de la Península Ibérica*, Madrid: Museo del Prado, 2015.

Cañas Gálvez, Francisco de Paula, «Juan II de Castilla y el tríptico de Miraflores: marco espiritual, proyección política y propaganda regia en torno a una donación real (1445)», en Lorne Campbell & José Juan Pérez Preciado, eds., *Rogier van der Weyden y España. Actas del Congreso Internacional*, Madrid & Turhout: Museo Nacional del Prado & Brepols, 2016, págs. 20-29.

Castillo Cáceres, Fernando, «Las coplas de la panadera, una anticrónica de la batalla de Olmedo», *South Atlantic Review*, 74.1 (2009), págs. 181-218.

Cornudella, Rafael, «Alfonso el Magnánimo y Jan van Eyck. Pintura y tapices flamencos en la corte del rey de Aragón», *Locvs Amœnvs*, 10 (2009-2010), págs. 39-62.

Domínguez Bordona, Jesús, «Miniatura», en *Ars Hispaniae. Vol. XVIII: miniatura y encuadernación*, Madrid: Plus-Ultra, 1962, págs. 15-242.

Domínguez Rodríguez, Ana, «Sobre Juan de Carrión y su círculo. Un documento de pago en la Catedral de Segovia y nuevas atribuciones», *Goya*, 274 (2000), págs. 17-26.

Exposición de la Biblioteca de los Mendoza en el siglo XV, Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1958.

Filios, Denise K., «Rewriting History in the *Coplas de la Panadera*», *Hispanic Review*, 71.3 (2003), págs. 345-363.

Fransen, Bart, «Van Eyck in Valencia», en Christina Currie *et alii*, eds., *Van Eyck Studies: Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, Lovaina: Peeters, 2017, págs. 468-478.

Gómez-Bravo, Ana María, *Textual Agency: Writing Culture and Social Networks in Fifteenth-Century Spain*, Toronto: Toronto University Press, 2013.

Lapesa, Rafael, *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid: Ínsula, 1957.

Los libros del Marqués de Santillana: catálogo de la exposición, Madrid: Biblioteca Nacional de España, 1977.

Montero Tortajada, Encarnación, «"Una myga ymatge en paper, de ploma, de mà de Johannes": La fugitiva sombra de van Eyck en la Corona de Aragón a mediados del siglo XV», *Archivo Español de Arte*, 353 (2016), págs. 1-14.

Garzelli, Annarosa, *Miniatura Fiorentina del Rinascimento, 1440-1525: Un primo censimento*, Florencia: Giunta Regionale Toscana & La Nuova Italia Editrice, 1985, 2 vols.

Gómez Moreno, Ángel, «Don Íñigo López de Mendoza: Sus libros y su empresa cultural», en *El Marqués de Santillana, 1398-1458: Los albores de la España moderna. El humanista*, Madrid: Nerea, 2001, vol. III, págs. 59-82.

Gómez Moreno, Á., & Maximilian P. Kerkhof, eds., Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, Barcelona: Planeta, 1988.

Gudiol Ricart, José, «Una obra inédita de Jorge Inglés», *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 34-36 (1944), págs. 160-163.

James, Montague R., *A Descriptive Catalogue of the McClean Collection of Manuscripts in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge: Cambridge University Press, 1912.

Layna Serrano, Francisco, *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, Madrid: Aldus, 1942, 4 vols.

Lawrance, Jeremy, «Santillana's Political Poetry» en Alan Deyermond, ed., *Santillana: A Symposium*, Londres: Queen Mary and Westfield College, 2000, págs. 7-37.

Margolis, Oren, *The Politics of Culture in Quattrocento Europe: René of Anjou in Italy*, Oxford: Oxford University Press, 2016.

El Marqués de Santillana, 1398-1458: Los albores de la España moderna, Madrid: Nerea, 2001, 4 vols.

Martens, Didier, «Les primitifs flamands et leur "réception" dans la peinture castillane de la fin du Moyen Âge», en Alberto Velasco González & Françesc Fité Llevot, eds., *Late Gothic painting in the Crown of Aragon and the Hispanic kingdoms*, Boston & Leiden: Brill, 2018, págs. 264-296.

Mitre Fernández, Emilio, «El papel militar de Íñigo López de Mendoza: conflictos armados y visión de la guerra en el siglo XV», en *El Marqués de Santillana,*

1398-1458: Los albores de la España moderna. El hombre de Estado, Madrid: Nerea, 2001, vol. II, págs. 127-156.

Moll, Ángela, *Humanismo Italiano y Castilla en el siglo XV: El caso de Pier Candido Decembrio*, tesis doctoral, Berkeley: University of California, Berkeley, 1993.

Panayotova, Stella, *et alii*, *Illuminated Manuscripts in Cambridge. Part Two: Italy and the Iberian Peninsula. Vol. One: Spain-Portugal*, Turnhout: Brepols, 2012.

Parada López de Corselas, Manuel, *El viaje de Jan van Eyck de Flandes a Granada (1428-1429)*, Madrid: La Ergástula, 2016.

Pascual Argente, Clara & Rosa M. Rodríguez Porto, «*Ad Hispaniae fines*: The Iberian translations of Quintus Curtius Rufus and Fifteenth-century Vernacular Humanism», en Catherine Gaullier Bougassas, ed., *Postérités européennes de Quinte Curce: De l'humanisme aux Lumières, XIVe-XVIIIe siècle*, Turnhout: Brepols, 2018, págs. 189-211.

Penna, Mario, «La biblioteca de los Mendoza del Infantado en el siglo XV», en *Exposición de la Biblioteca de los Mendoza en el siglo XV*, Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1958, págs. 13-26.

Planas Badenas, Josefina, «El manuscrito de París: las miniaturas», en Francisco Rico, coord., *Libro del caballero Zifar: códice de París*, Barcelona: Moleiro, 1996, págs. 137-192.

——, «La biblioteca de Benedicto XIII y el *scriptorium* de Peñíscola: códices miniados reflejados en los inventarios papales», en Joan Baptista Simó Castillo, ed., *El Pontificado de Benedicto XIII después del Concilio de Constanza*, Peñíscola: Asociació Amics del Papa Luna, 2018, págs. 83-106.

Ramón Marqués, Nuria, *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, Valencia: Generalitat Valenciana & Biblioteca Valenciana, 2007.

Rodríguez Porto, Rosa M., «Manuscrits italiens dans les bibliothèques castillanes du XVe siècle», *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 2020, en prensa.

Rodríguez Puértolas, Julio, *Poesía crítica y satírica del siglo XV*, Madrid: Castalia, 1989.

Ryder, Alan, *Alfonso de Magnanimous, King of Aragon, Naples, and Sicily (1396-1458)*, Oxford: Oxford University Press, 1990.

Sánchez Cantón, Francisco Javier, «Maestro Jorge Inglés, pintor y miniaturista del Marqués de Santillana», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 25 (1917), págs. 99-105 y 27 (1918), págs. 27-31.

Saulnier, Alix, «Oeuvres inedites de l'enluminer Juan de Carrión», *Revue de l'Art*, 57 (1982), págs. 56-60.

Schiff, Mario, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, París: Émile Bouillon, 1905.

Suárez Fernández, Luis, *Nobleza y monarquía: Puntos de vista sobre la historia castellana del siglo XV*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 1975.

Silva Maroto, Pilar, «La miniatura hispanoflamenca en Ávila: nuevos datos documentales», en *Miscelánea de Arte*, Madrid: Instituto «Diego Velázquez», 1982, págs. 54-56.

——, «Pintura hispano-flamenca castellana: de Toledo a Guadalajara: el foco toledano», en Mª Carmen Lacarra Ducay, coord., *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros reinos peninsulares*, Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2007, págs. 299-334.

——, «El *Retablo de los Gozos de María* de Jorge Inglés», *Boletín del Museo del Prado*, 48 (2012), págs. 6-23.

——, «On Hispano-Flemish Painting in the Kingdom of Castile», en Alberto Velasco González & Françesc Fité Llevot, eds., *Late Gothic painting in the Crown of Aragon and the Hispanic kingdoms*, Boston & Leiden: Brill, 2018, págs. 297-341.

Valero Moreno, Juan Miguel, «Palabras antiguas para un mundo nuevo: Pier Candido Decembrio, vocabulista, en castellano», *Quaderns d'Italià*, 22 (2017), págs. 225-240.

Villalba Dávalos, Amparo, *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia: Institución «Alfonso el Magnánimo», 1964.

Villaseñor Sebastián, Fernando, «Los artistas del Rey: documentos iluminados para Enrique IV de Castilla (1454-1474)», *Reales Sitios*, 69 (2006), págs. 3-15.

——, *El libro iluminado en Castilla en la segunda mitad del siglo XV*, Segovia: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua & Caja Segovia, 2009.

——, «"Muchas copas de oro con muchas piedras preçiosas": joyas, lujo y magnificencia en la Castilla de don Álvaro de Luna», *Anales de Historia del Arte*, extra 24 (2014), págs. 611-628.

von Barghahn, Barbara, *Jan van Eyck and Portugal's «Illustrious Generation»*, Londres: Pindar Press, 2013, 2 vols.

Wieck, Roger S., *Late Medieval and Renaissance Illuminated Manuscripts 1350-1525 in the Houghton Library*, Cambridge MA: Harvard University Press, 1984.

Yarza Luaces, Joaquín, *La nobleza ante el rey: Los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid: Fundación Iberdrola, 2003.

——, «La nobleza hispana y los libros iluminados (1400-1470): Corona de Castilla», en Pedro M. Cátedra & Mª Luisa López-Vidriero, eds., *La memoria de los libros: Estudios sobre la historia del escrito y la lectura en Europa y América*, Madrid: Instituto del Libro y la Lectura, 2004, vol. I, págs. 17-66.

RESUMEN: Partiendo del estudio de tres manuscritos que acabaron formando parte de la biblioteca del marqués de Santillana o que pueden vincularse con su patronazgo –la *Comparatione e Istoria d'Alexandro Magno* de Quinto Curcio de

Pier Candido Decembrio (Madrid, RAH, ms. 9/5493), la traducción castellana de la *Historia romana* de Paulo Diácono (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 180) y la traducción castellana de la *Ilíada* (Londres, BL, Add. 21245)– se pretende ofrecer unas notas sobre la cultura libraria y cultura visual en el ámbito de la aristocracia castellana en las décadas de 1440 y 1450. Se analizarán estas obras como exponentes de la política cultural llevada a cabo por Íñigo López de Mendoza en los años de su mayor ascendiente cortesano, al hilo de su controvertida participación en las luchas entre los partidarios de los Infantes de Aragón y de Álvaro de Luna. En este sentido, se tratará no solo de situar estas obras en el tejido artístico del momento, permeable a los nuevos estímulos italianos y flamencos, sino de recuperar los valores específicos –también políticos– asociados con cada una de estas opciones estéticas y con la copia/traducción de los textos aquí señalados.

PALABRAS CLAVE: Miniatura tardomedieval, Cultura manuscrita, Humanismo vernáculo, política cultural, Íñigo López de Mendoza.

ABSTRACT: The aim of this paper is to offer some new insights about the literary and visual culture of the Castilian higher nobility, by focusing on three manuscripts thought to have once belonged to Íñigo López de Mendoza, Marquis de Santillana: the Comparatione e Istoria d'Alexandro Magno by Curtius Rufus in the Italian translation by Pier Candido Decembrio (Madrid, RAH, Ms. 9/5493), the Castilian translation of the Historia romana by Paulo Diácono (Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 180), and the Castilian version of the Iliad (London, BL, Add. 21245. These works will be analysed as active agents of the cultural policy developed by Santillana at the peak of his influence at the court, as one of the leading characters in the struggle between the Infantes de Aragón and Álvaro de Luna. In this regard, I will not only try to contextualize these works in the contemporary artistic sphere, open to Italian and Flemish stimuli, but also to uncover other meanings –even political ones– encapsulated in the choice between each of this stylistic options, as well as in the selection of the specific textual sources to be translated.

KEYWORDS: Late medieval illumination, Manuscript culture, Vernacular Humanism, Cultural policy, Íñigo López de Mendoza.

figura 1
Leonardo Bruni, (trad. castellana) «Tratado de caballería», Madrid, BNE, Mss/10212, fol. 1r; Jorge Inglés, Retablo de los gozos de María (depósito en el Museo del Prado). Reflectografía infrarroja tomada de Silva Maroto 2012, il. 11a

figura 2
Paulo Diácono (trad. castellana), «Historia romana», Cambridge, Fitzwilliam Museum, ms. McClean 180, fol. 1r © Fitzwilliam Museum, Cambridge

figura 3
Álvaro de Luna, «Libro de las claras e virtuosas mujeres», Salamanca, Biblioteca General Histórica, ms. 207, fol. 55r

figura 4
Pier Candido Decembrio, «Comparatione de Caio Giulio Cesare imperadore et d'Alexandro Magno re di Macedonia e Istoria d'Alexandro Magno», Madrid, RAH, ms. 9/5493, fol. 3r

figura 5
Honoré de Bonnet, «Arbre des batailles», París, BnF, Français 587, fol. 1r.
Detalle. Fotografía de la autora

figura 6
Pier Candido Decembrio, Istoria d'Alexandro Magno, Madrid, RAH, ms. 9/5493, fol. 29r; Honoré de Bonnet, «Arbre des batailles», París, BnF, Français 587, fol. 66v.
Fotografía de la autora

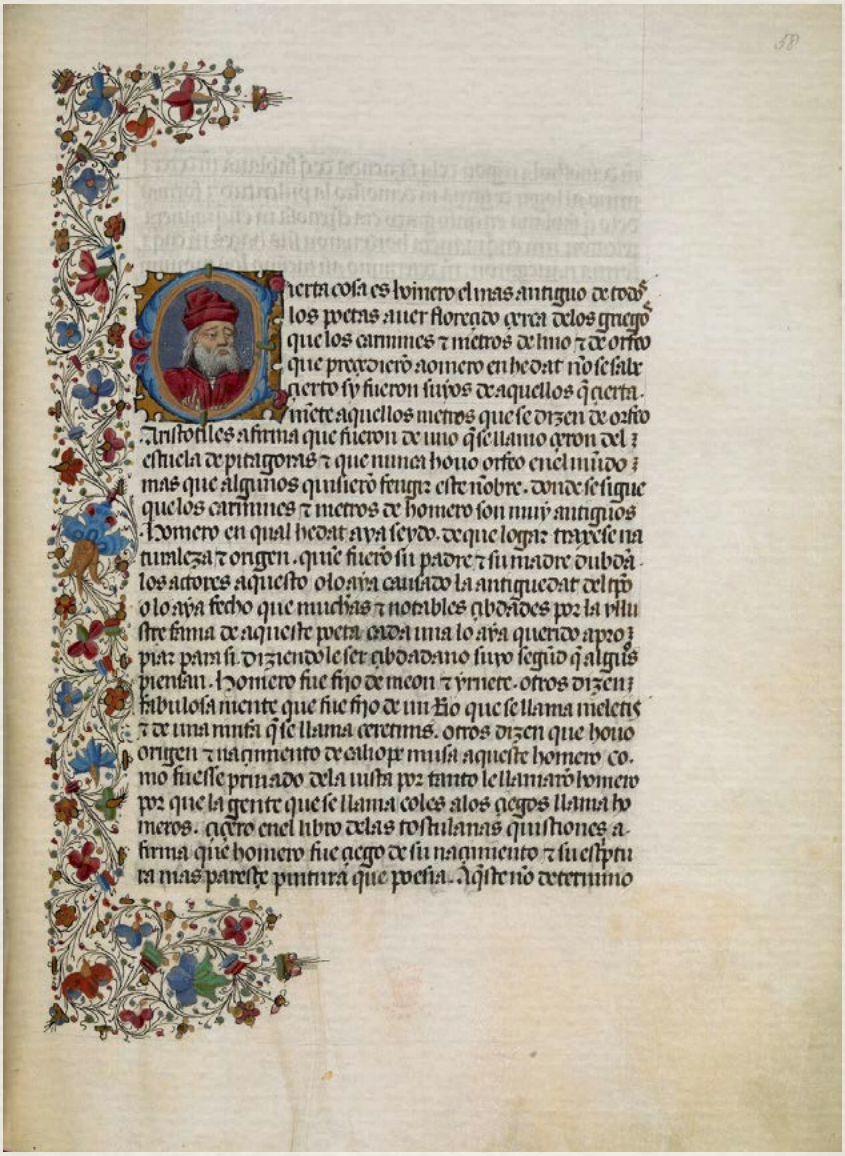


figura 7
Pier Candido Decembrio (trad. castellana), Ilíada, Londres, BL, Add. 21245, fol. 58r.
Reproducción con el permiso de la British Library

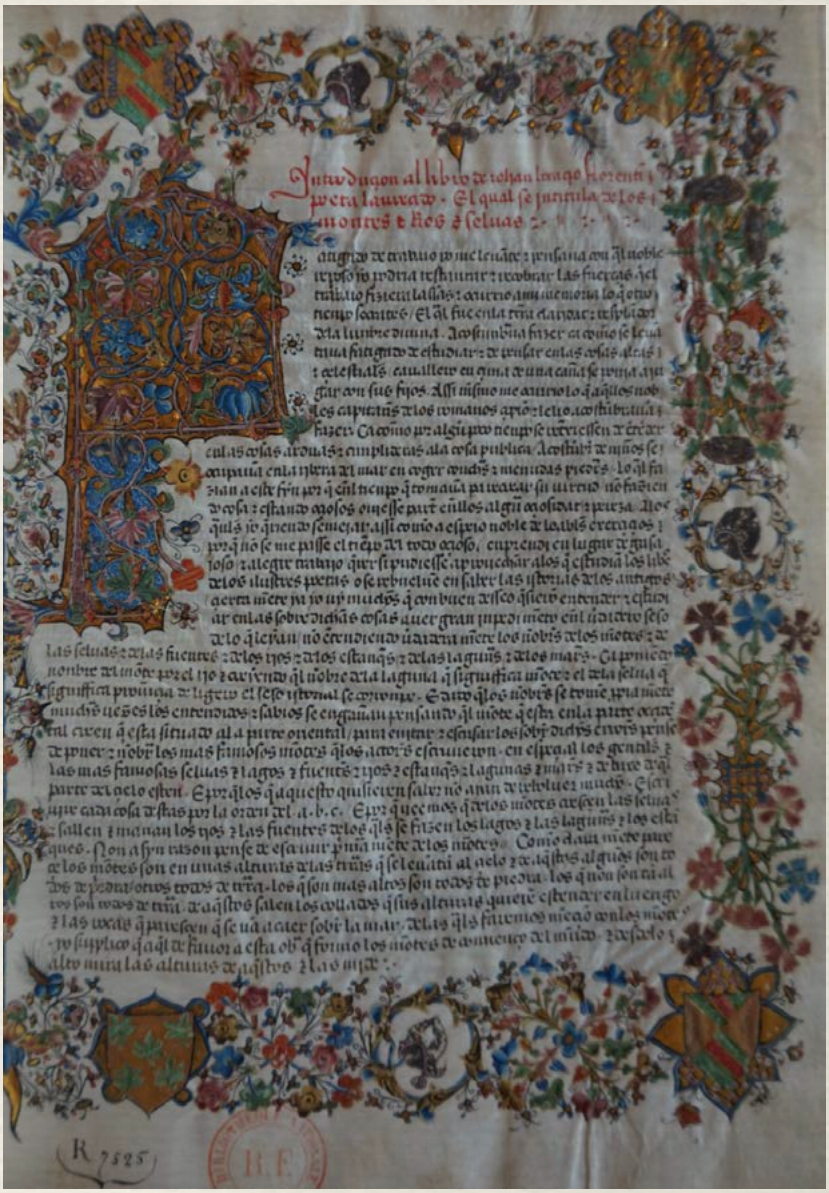


figura 8
Boccaccio (trad. castellana), De los montes, ríos y selvas, París, BnF, Espagnol 458, fol. 1r. Fotografía de la autora

IMAGEN Y TEXTO EN LA «LEGENDA AUREA» DE LA BIBLIOTECA GENERAL HISTÓRICA DE LA UNIVERSIDAD DE SALAMANCA (Ms. 2660)

CARMEN SÁNCHEZ TAMARIT
(Universidad de Salamanca)

El libro ha sido, y a día de hoy continúa siendo, un elemento fundamental en el desarrollo de la cultura a lo largo del tiempo, participando de una forma activa en la difusión de ideas y creencias de las distintas civilizaciones. Concretamente, para la sociedad medieval no solo era un objeto, valorado por su utilidad, sino también un símbolo de salvación empleado por la Iglesia. Asimismo, este se configura como un instrumento de comunicación totalmente vinculado al mensaje que guarda en su interior, existiendo una relación absoluta entre el sentido inmanente del libro y su propia fisicidad, su presentación ante el fiel. Como señala Otto Pächt al comienzo de *La miniatura medieval*, encontraremos una relación de tipo formal, evidentemente, y otra de carácter espiritual, donde se da una conexión entre texto e imagen no solo en un plano racional, sino también mágico-irracional. De hecho, el autor afirma que «el libro era la forma material de la fuente de la fe; no solo contenía el texto del Evangelio, sino que era el Evangelio» [Pächt 1987, 10]. De ese modo, se establece una estrecha relación dialéctica entre el texto y la imagen donde el bagaje intelectual de la audiencia juega un papel fundamental y donde

gracias al sincretismo nacido a partir de ambos factores (imagen y palabra) tiene su origen un elemento como es la inicial historiada[1].

Entre los siglos XIII y XIV las actividades relacionadas con el mundo de la lectura y el libro conocieron un importante desarrollo, especialmente dentro de las ciudades. Los talleres se multiplicaron y las tareas de copia, encuadernación e ilustración de textos se convirtieron en actividades en creciente expansión. Asimismo, tal y como afirma Jacques Le Goff, «en el siglo XIII, se hicieron realidad definitivamente las novedades materiales y técnicas que garantizaron el nuevo rostro y el nuevo uso del libro» [2011, 112]. Además, el avance respecto a la alfabetización de parte de la sociedad permitió la difusión de un nuevo modelo de lectura. Sobre las bases que había cimentado la enseñanza de la Escolástica y los dictados promulgados por el teólogo agustino Hugo de San Víctor, a comienzos del siglo XII gracias a su tratado *Didascalicon*, asistimos a un cambio de paradigma en lo que a la práctica de la lectura se refiere. Recordar que los contenidos de la enseñanza se basaban en un sistema de clasificaciones (*partes, membra, questiones* y *articuli*) que articulaban su dialéctica y razonamiento. En consecuencia, se generalizó paulatinamente una práctica silenciosa de la misma que conllevó paralelamente una reorganización y orden en aras de una óptima comprensión del texto ya que «era preciso que el lector pudiese encontrar con facilidad lo que buscaba en el libro […]; se empezó por establecer divisiones, a marcar los párrafos, a dar títulos a los diferentes capítulos, y a establecer concordancias, índices de contenido y alfabéticos que facilitasen la consulta rápida» [Cavallo & Chartier 1998, 160]. En definitiva, la lectura se vio sometida al filtro de la selección dando lugar a un saber de carácter fragmentario y selectivo.

En estos momentos, se toma verdadera consciencia del acto de leer. En palabras de Jacqueline Hamesse la oralidad domina dicha acción de acuerdo a la lectura *in silentio*, la *ruminatio* o en alta voz [Cavallo & Chartier 1998, 161]. La influencia de las órdenes religiosas determina también la forma de transmisión y enseñanza; recordar el ánimo didáctico inicial en

1. En este caso, creemos que resulta más adecuado el empleo de la palabra sincretismo a la elección hecha por su traductor, Pablo Diener Ojeda, a la edición de 1987 donde se emplea la palabra «simbiosis». Frente al asociacionismo predominante en esta última la unicidad dominante en la primera se adecúa a la concepción de texto e imagen del momento, véase Pächt 1987, 25.

el empleo del término *legere*; así como la selección de obras que debían ser leídas. Lo utilitario se introdujo en el camino de la meditación guiando así el nuevo rumbo tomado por la lectura.

La *Sacra Scriptura* se convierte en la lectura predominante, no obstante, comparte también protagonismo dentro de la tradición escrita con los relatos de carácter hagiográfico. Cabe destacar que, factores como la proliferación del culto a los santos durante el Medievo así como el surgimiento de las literaturas vernáculas, que dio lugar al nacimiento de nuevos géneros, se configuran como el caldo de cultivo idóneo para la difusión de la hagiografía como género literario [Baños Vallejo 2003, 10]. De ese modo, la *Legenda aurea* o *Legenda sanctorum* se constituye como un florilegio de lecturas ejemplares que reúne la vida de santos reconocidos por la Iglesia en el siglo XIII[2]. En una de sus acepciones, *Legendi di sancti vulgari storiado*, el término *estoriar*, tal y como nos indica Rosa María Rodríguez Porto en relación con la *Crónica Troyana* de Alfonso XI, nos ayuda a sentar las bases a la hora de comprender el desarrollo del libro miniado y la consolidación del público laico, anteriormente ya mencionado [Rodríguez Porto 2008, 135]. No obstante, en este caso entenderemos *estoriado* como una narración en imágenes; un acto de comunicación, siguiendo los dictados de Hans Belting, que parte de la imagen, en este caso las iniciales historiadas encontradas en el Ms. 2660, y que se desarrolla dentro de la misma apelando al observador/lector en un momento en el que el factor de la contemplación resulta determinante dentro de la lectura de las leyendas hagiográficas [Belting 2009].

La *Legenda aurea* sienta sus bases sobre lo ya iniciado en el siglo X por el papa Juan XV en lo que a procesos de canonización oficial y solemne se refiere. Su autor fue fray Santiago de la Vorágine (1230-1298), oriundo de Varazze (Italia). Ordenado dominico, ejerció como profesor de teología y administrador. Asimismo, en 1292 fue nombrado arzobispo de la archidiócesis de Génova. En 1264 escribió en latín la *Legenda aurea*, la cual estuvo compuesta inicialmente por 182 capítulos, a los que posteriormente se sumaron añadidos procedentes de otros autores. Es preciso señalar

2. Alberto Manguel en su prólogo a la edición de 2004 de la *Leyenda dorada* comenta que *legenda* significa, etimológicamente «lo que debe de ser leído», es decir, la buena lectura, la que ilumina y enseña con el ejemplo, véase Manguel 2004, 9.

que Émile Mâle establece como antecedente de la *Legenda aurea* el llamado Leccionario o libro de lecturas para el coro [2001, 305].

Son numerosas las fuentes empleadas como referencia para la narración de las vidas, entre ellas la Biblia, que se impone como modelo. «En concreto el Nuevo Testamento es el paradigma fundamental de las Pasiones y otros episodios hagiográficos» [Baños Vallejo 2003, 10] en estos momentos, de manera que ficción e historia se combinan para generar relatos donde lo maravilloso y sobrenatural adquiere un carácter admonitorio[3]. Meyer Schapiro nos alerta sobre la problemática en la interpretación de este tipo de imágenes. En el caso de la plasmación de un hecho milagroso, «apreciaremos que en el arte medieval debió crearse un mundo de imágenes que no tenía su base de apoyo en la lógica visual regida por leyes naturales» [1998, 32]. Asimismo, tiempo y espacio difieren notablemente de nuestras concepciones actuales[4], de modo que tal y como nos aconsejaba ya en 1973 Schapiro, «deberíamos, por así decirlo, aprender los usos idiomáticos medievales para lograr que nos hablen las obras de una época lejana» [1998, 32].

En relación con esa particular visión del tiempo, la *Legenda aurea* se configura igualmente como un calendario. Durante la Edad Media nos encontramos ante una nueva medida del tiempo. Ya en el siglo VI se privilegió el nacimiento de Cristo como punto de partida para la era cristiana, de modo que el Génesis se convirtió de forma progresiva en el orden del discurrir de los días (concretamente en torno a 532 por el monje Denys el Pequeño). A través de las horas canónigas y de devoción cristiana las órdenes monásticas difundieron un uso regularizado del tiempo. Igualmente, avances tecnológicos como el reloj mecánico en torno a 1330 condujeron a una nueva percepción del mismo que permitió la estructuración del día en horas iguales [Camille 2005, 98]. De la misma manera, las festividades comprendidas a lo largo de las semanas y los meses se regularon en base a un orden ininterrumpido: Adviento [Figura 1], Navidad, Pascua, etc., y «los

3. Por otro lado, como en la vida de Cristo, entre los siglos V y VIII se produce una transición entre la estructura de las *passionese*, donde se contraponen mártires y perseguidores dentro de un discurrir violento, y unas *vitae* que se muestran como camino de perfección gradual, véase Baños Vallejo 2003, 20.

4. Asimismo, Michael Camille nos habla de una temporalidad distinta, un marco escatológico en el que el pasado, el presente y el futuro se combinaban a menudo, véase Camille 2005, 71.

días del año fueron, aparte de las grandes fiestas jesucrísticas y marianas, denominadas de acuerdo a los santos, pues su festividad se decidía según el aniversario de su muerte» [Le Goff 2011, 24].

La conexión entre la hagiografía medieval y la tradición tardo-antigua trascendía de ser una simple evolución continua. Tal y como afirma André Vauchez el concepto de la muerte inicialmente se configuraba como «una frontera impenetrable entre el hombre y los dioses» [1999, 327]. Empero, dentro de la tradición hagiográfica medieval la muerte suponía una transición, un camino que permitía acceder al mártir a la gloria esperada y merecida. En consecuencia, el santo se configuraba así como un mediador entre el cielo y la tierra.

Por otro lado, nobleza y santidad iban indisolublemente unidas. La autoridad del santo patrón convertido reforzaba la figura de su representante en la tierra, el obispo:

> Esta creencia tenía sus raíces en la convicción, común al cristianismo tardo-antiguo y al paganismo germánico […] de que la perfección moral y espiritual podía difícilmente desarrollarse fuera de un linaje ilustre. De ahí el estrecho vínculo que se estableció durante esta época y que se convertirá a continuación en un lugar común hagiográfico extremadamente difícil de ser puesto en discusión, entre santidad, poder y nobleza de sangre [Vauchez 1999, 322].

No obstante, la espiritualización de la misma idea de santidad fue progresivamente en alza a lo largo de los siglos XII y XIII. La profundización de la vida interior particular a imitación de Cristo estuvo entonces sometida a un férreo examen por parte de la Iglesia, controlando las condiciones de milagros y virtudes necesarios para su concesión. De ese modo, surgen entonces los santos reconocidos, objeto de culto litúrgico, y aquellos de carácter eminentemente local; por otro lado fundamentales a la hora de determinar el origen o una posible adscripción de los relatos hagiográficos que se describen en la *Legenda aurea*. Cabe destacar que, los autores de estos textos con frecuencia escogían a modelos de virtud caracterizados por su abnegación y abstinencia. Practicando el ascetismo hiperbólico, los santos se presentaban como poseedores de un poder sobrenatural, al servicio de los desfavorecidos y en lucha constante contra el mal [Figuras 2 y 3]. Asimismo, para la mayoría de los fieles, en los últimos siglos de la Edad Media, los santos eran unas «figuras familiares a las que

se sentían ligados por un vínculo de tipo afectivo, fundado a menudo en la pertenencia real o supuesta a una misma comunidad profesional, étnica o política» [Vauchez 1999, 352]. Asimismo, tal y como comenta Hans Belting, «los santos también recibieron atención no solo a través de sus retratos. Únicamente la imagen puede ser venerada. Únicamente la imagen posee la presencia necesaria para la veneración, mientras que la narración meramente se encuentra en el pasado. El santo no es un simple modelo ético, sino también una instancia celestial a la que pide auxilio en situaciones terrenales difíciles» [2009, 19]. En consecuencia, todo ello nos da debida cuenta de la importancia de la lectura y popularidad que debía de gozar en aquel momento la *Legenda aurea*. Su presencia en las bibliotecas era habitual y su uso y consulta, frecuentes. No es de extrañar que lo maravilloso de sus relatos, así como sus descripciones lo convirtieran en un recurrido manual para artistas.

Respecto a las cuestiones relativas a su localización y patronazgo, el Ms. 2660 se conserva en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca desde 1954 gracias a la labor del rector Antonio Tovar [Lilao Franca & Castrillo González 1997]. Anteriormente, este códice se localizaba en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid donde se le despojó de su posible encuadernación original y se procedió a reencuadernarlo en pasta verde española, la cual podemos observar hoy [Figura 4]. El Ms. 2660 había sido llevado a Madrid a finales del siglo XVIII junto con parte de los fondos procedentes de la misma Biblioteca Universitaria, momento en el que son inventariados por el entonces obispo de Salamanca, Antonio Tavira [Becedas González 1998, 175]. Así constan los inventarios consultados: Mss/4.404 y Mss/18.037, en la Biblioteca Nacional de España. En ambos el Ms. 2660 aparece como 210 *Flos Sanctorum*, relativo a una de las múltiples denominaciones de la *Legenda aurea* y que también aparece en el tejuelo ubicado en el lomo del manuscrito. Asimismo, la hoja de guarda en papel contiene en tinta una signatura anterior nº 210. Esta inscripción junto con el texto aparecido en el fol. Ir nos hablan de su posible origen. En la parte superior del folio se presenta una ilustración de cabeza formada por la letra inicial U habitada y una prolongación marginal de carácter vegetal con figuras zoomorfas [Figura 5]. En el margen izquierdo encontramos otra prolongación marginal cuyo extremo superior culmina en una figura antropomorfa que porta un escudo. En este folio se localiza el prólogo

que además contiene una nota manuscrita que dice: «es dela librería del colexio viejo de San Bartolomé» en la parte superior[5].

La desaparición en el siglo XVIII de los cuatro Colegios Mayores - entre ellos el de San Bartolomé –«cuyas bibliotecas eran singularmente interesantes por los códices que albergaban– es el acontecimiento histórico que configura de forma definitiva la rica colección actual de la Biblioteca General Histórica» [Becedas González 1998, 175]. A ello, además hay que sumarle los fondos provenientes del Real Colegio del Espíritu Santo de la Compañía de Jesús en 1767, entre otros [Villaseñor Sebastián 2012, 119]. Concretamente, de aquellos procedentes del Colegio de San Bartolomé existen ejemplares datados entre los siglos XI y XV originarios de distintos centros de iluminación europeos[6].

Cabe destacar que, las bibliotecas de cada uno de estos colegios, y concretamente el Colegio Mayor de San Bartolomé, se constituyeron a lo largo de su historia como un recurso vital dentro del sistema educativo vigente del momento. Sus fondos, formados por manuscritos e impresos, procedían fundamentalmente de adquisiciones de los propios colegiales y del rico legado dejado por su fundador en el caso del Colegio Mayor de San Bartolomé. La preocupación por la creciente necesidad de una biblioteca queda manifestada en la redacción de sus constituciones hacia 1435. Se insiste en la adecuación de su ubicación; un lugar acondicionado «donde se reunían los libros dispuestos en bancos, seriados por facultades, cerrados bajo llave y cuyo habitáculo se abría durante un tiempo diario determinado» [Carabias Torres 1986, 736]. A la muerte del obispo Diego de Anaya y Maldonado (1357 - 1437) su biblioteca personal pasa a engrosar la biblioteca particular del colegio[7]. Asimismo, hacia 1433 consta una relación de bienes entre los que encontramos un listado de libros; concretamente hablamos del Ms. Espagnol 542 conservado en la Bibliothèque nationale de France [Lahoz 2015, 295]. Las cifras facilitadas por Ana María Carabias

5. Denominación dada al de San Bartolomé (1401), Cuenca (1500), Oviedo (1517) y Arzobispo (1521) debido a la categoría de estudios exigida y su régimen de autonomía, veáse Galende Díaz 2002, 221-237. Por otro lado, para su estudio ampliado Jiménez López 2018, 259-278.

6. Para su estudio en profundidad remitimos a la tesis doctoral realizada por Jorge Jiménez López *Cultura visual y libraria del arzobispo Diego de Anaya y del Colegio Mayor de San Bartolomé entre 1433 y 1490*, Universidad de Salamanca, 2019.

7. Para su estudio y valoración reciente véase Jiménez López 2018, 299-308.

Torres señalan un total de treinta y seis libros de cánones, veinticinco de leyes y ciento dieciséis de artes y teología. Recordemos que el estudio de las artes era requisito indispensable para el acceso a los estudios de teología, destino preferente para las becas concedidas por el Colegio Mayor de San Bartolomé [Carabias Torres 1986, 749]. Entre ellos, encontramos en el fol. 7v lo que parece ser la referencia a un *Flos Sanctorum*. ¿Puede esta referencia corresponder al Ms. 2660? En estos momentos desconocemos la respuesta, no obstante somos conscientes de que en el primer tercio del siglo XV un libro de ese carácter se encontraba en la biblioteca personal del obispo.

Diego de Anaya y Maldonado fue un destacado e influyente personaje del humanismo en Castilla. Proveniente de un alto linaje de la ciudad de Salamanca contaba con preparación universitaria en Derecho, así como una prometedora carrera eclesiástica. Todos estos factores lo sitúan en una posición privilegiada durante el reinado de Juan I, para quien llegó a desarrollar las funciones de preceptor de sus hijos, los futuros Enrique III de Castilla y Fernando I de Aragón. Tal y como describe José María Monsalvo Antón, además fue embajador en Francia en 1395 y 1419, realizó a principios del siglo XV alguna misión relacionada con Aviñón y su papel dentro de la delegación hispánica presente en el Concilio de Constanza fue fundamental [2014, 224]. Integrado dentro de los círculos regios, Diego de Anaya también desarrolló una intensa labor eclesial. En 1384 lo encontramos como obispo de Tuy, seis años después como obispo de Orense y hacia 1392 en la sede salmantina. No obstante, hacia 1407 dejó el obispado de Salamanca para trasladarse a Cuenca. En estos momentos, el Estudio de Salamanca se encontraba en un estado óptimo gracias al respaldo institucional y la concesión de privilegios por parte del pontificado.

Hacia 1401 se sientan las bases del futuro Colegio Mayor de San Bartolomé que no empezará su construcción hasta 1413 [Ruiz de Vergara y Álava y Rojas y Contreras 1766]. Siguiendo el modelo boloñés del Colegio de San Clemente, en 1414 Benedicto XIII concede la bula que proporciona a Diego de Anaya beneficios eclesiásticos, a la cual siguieron la de 1417 ratificando la fundación del Colegio y un año después la validación estatutaria del mismo [Rupérez Almajano 2003, 70]. Asimismo, tal y como afirma José María Monsalvo Antón, «no faltaban en San Bartolomé una capilla y una biblioteca, importante por la función formativa que tenía y porque a ella fueron a parar importantes fondos bibliográficos» [2014,

214]. Empero, la lectura crítica del testamento obliga a una prudente aproximación a la figura de Anaya como un empedernido y entregado bibliófilo [Lahoz 2015, 291].

La elección de la titularidad del santo Bartolomé resulta algo innegable, cosa que observamos en los programas desarrollados en algunas de sus fundaciones como la capilla funeraria de la Catedral de Salamanca, la capilla de la Catedral de Sevilla o el existente en el primitivo Colegio Mayor salmantino, entre otros. Pero, ¿qué criterios rigen la elección de una devoción concreta? Émile Mâle lo explica con claridad a propósito de los programas iconográficos desarrollados en las catedrales francesas durante el siglo XIII:

> Una devoción hereditaria en una familia, una imagen conservada en un oratorio doméstico, una reliquia guardada como talismán en el pomo de una espada, un voto hecho durante una batalla, mil hechos insignificantes que no conoceremos nunca, explicarían sin duda la elección hecha por los donantes [2001, 350].

De igual modo, la predilección de Diego de Anaya por san Bartolomé queda también reflejada [Figura 6], junto con los ejemplos enumerados anteriormente, en la *Legenda aurea* o Ms. 2660, que nos ocupa ya que el manuscrito posee añadidos a tres capítulos, uno de ellos con nota en el fol. 169vb *De sancto Bartholomeo* y texto en el fol. 252rb[8].

Respecto a las cuestiones codicológicas, cabe destacar que el Ms. 2660 se encuentra realizado en pergamino y papel. Se cumple la denominada Ley de Gregory ya que los lados del pergamino (carne o pelo) coinciden una vez abierto el fascículo[9]. La razón se debe a una cuestión puramente estética, no obstante su desvirtuación responde en muchas ocasiones a un *scriptorium* concreto o al menos puede inducir a su circunscripción en

8. Se ha aducido una posible relación con una antigua construcción desaparecida, la iglesia de San Bartolomé, encontrada adyacente a la iglesia de San Sebastián y por la que esa área urbana posiblemente hubiera conservado dicho nombre, véase Lahoz 2015, 296-297. En otro orden de cosas, también existen añadidos en el folio 248va *De decollatione sancti Iohannis Baptista*, con nota en el folio 176 vb y en el folio 249ra *De assumptione beate Marie* con nota en el folio 164rb, Lilao Franca y Castrillo González 1997, 1054.

9. La denominada Ley de Gregory fue enunciada por Gaspar René Gregory en 1885 en su artículo *Les cahiers des manuscrits grecs* publicado en Compte-rendus de l'Académie des Inscriptions des Belles Lettres, véase Agati 2017, 148.

un contexto cultural determinado. El pergamino, tegumento de origen animal, posee en el caso del Ms. 2660 un color blanco en el lado de la carne y ligeramente manchado en el lado del pelo. Posiblemente perteneciente a ternera o cabra, el tratamiento técnico recibido por la piel hace de su identificación una tarea infructuosa. Igualmente, cabe añadir que el Ms. 2660 presenta su lado del pelo externamente. Respecto a «la elección de una u otra cara dependía de usos locales o temporales. Por ejemplo, los manuscritos griegos solían preferir, en su mayoría, el lado de la carne externamente, en cambio, los latinos el lado del pelo. Dicha preferencia no es mantenida siempre» [Ruiz García 1988, 130]. Igualmente, los primeros manuales que describen su preparación reiteran la importancia de la elección ya que esto repercutirá en la calidad posterior.

Su estructura se corresponde con el sistema habitual de bifolios plegados. Sin embargo, los formatos de cuaderno son variados, combinando el quinterno en número de once, el septerno en número de uno (añadidos fols. 109-120*ter*), de nuevo doce quinternos, un cuaterno, un duerno y finalmente el fol. 253r con texto en catalán [Figura 7]. Paul Géhin observa que el empleo predominante del quinterno o quinión corresponde de forma usual con manuscritos latinos ejecutados en el norte de Italia a finales del siglo XIV, no obstante, debemos de ser prudentes a la hora de aplicar dichas generalidades [Géhin 2005, 61]. Asimismo, tanto al principio como al final presenta dos hojas de guarda en papel junto con dos hojas de cortesía resultado de las modificaciones en su estructura ocurridas a lo largo de su historia. A continuación, comienza el primer quinterno cuyo primer folio presenta en su vuelta la nota nº 210, posiblemente consecuencia de su inventariado dieciochesco. Respecto a las anomalías que presenta el Ms. 2660 destaca la interpolación a partir del fol. 120bis por otra mano de la vida de los santos Vedasto, Amando, Valentino y Juliana, seguida por el fol. 120ter en blanco, generando así un septerno, esquema infrecuente [Lilao Franca & Castrillo González 1997, 1054].

El sistema de ordenación de los cuadernos se rige mediante reclamos y signaturas. Tal y como afirma Laura Fernández Fernández, estos sistemas nacieron con el propósito de facilitar la colocación correcta de los cuadernos en un contexto de alta producción libresca y que contaba con la participación de varios agentes en la creación de un libro [2010, 69-116]. El reclamo consiste en la palabra localizada en el margen inferior del último folio de cada cuaderno, siendo también así la primera palabra del siguiente.

Su uso se generalizó a partir del siglo X, consolidándose especialmente durante los siglos XII y XIII. En muchas ocasiones esta muestra del hacer de un *scriptorium* desaparece debido al guillotinado llevado a cabo durante el proceso de encuadernación. Concretamente, el Ms. 2660 presenta un uso regular de los mismos; centrados en el margen inferior algunos de estos reclamos han sido parcialmente recortados [Figura 8]. De igual modo, ha ocurrido con las signaturas. Estas señales de carácter secuencial indican el orden de los cuadernos que constituyen el códice y que en el caso de la *Legenda aurea* siguen una fórmula mixta (alfabética y numérica) localizada en el margen inferior derecho. Ante este sistema, la foliación presenta una mayor practicidad y nos permite localizar la información con una mayor rapidez. Generalmente, vamos a encontrar el recto numerado, bien con cifras romanas o arábigas. En el caso del Ms. 2660 la foliación es romana y coetánea al texto, a excepción de los fols. I-II, 120bis-ter y el fol. 253 con foliación moderna a lápiz [Lilao Franca & Castrillo González 1997, 1054].

A la hora de definir el diseño del manuscrito, o la también denominada *mise en page*, elementos como las perforaciones y el pautado juegan un papel fundamental en la organización del folio. En el primer caso, los orificios o incisiones llevan a cabo una función referencial a través de múltiples y variadas tipologías. Su vigencia se mantuvo «desde el siglo IV –*terminus a quo*– hasta el siglo XII, fecha en la que se impone la nueva moda gráfica de trazar visiblemente el rayado o falsilla de la escritura y se abandona el uso *à la pointe sèche*» [Ruiz García 1988, 137]. Desgraciadamente, nuestro análisis visual ha descartado la posibilidad de que algunos de estos elementos se conserven en el Ms. 2660. Por otro lado, es en el siglo XII cuando se impone el uso del lápiz de plomo que a partir del siglo XIV convive paralelamente con el uso de la tinta la cual se convierte, de forma progresiva, en un componente más de la decoración del manuscrito. Las líneas dibujadas orientan en estos momentos a los agentes productores a la hora de distribuir el texto, las glosas o las ilustraciones en el espacio de la página. Cabe destacar que según su definición pueden actualmente también ayudar al investigador, tal y como apunta Elisa Ruiz, en la localización y atribución a un taller concreto [1988, 156]. En el caso del Ms. 2660 nos encontramos ante un esquema de pautado sencillo ya que lo componen cuatro líneas de justificación (330 mm) y una línea marginal horizontal (210 mm) en la parte superior. De la misma manera, cuarenta y una líneas rectrices dividen la caja de escritura (205 x 145 mm) generando un intercolumnio sencillo

(205 x 15 mm) [Figura 9]. Su observación determina que posiblemente el material escriptor sea el lápiz de plomo, ya que no constan señales cóncavas o convexas en la superficie del pergamino; de ser así, entonces deberíamos de contemplar el estilete metálico como instrumento en su elaboración [Figura 10].

La escritura predominante es la gótico libraria organizada en dos columnas y posiblemente realizada en tinta de carbón[10]. Recordar que esta elección a base de carbón de leña o negro de humo evita los problemas tan comunes de acidez de las tintas elaboradas a base de metales y que el análisis ocular ha descartado en el caso del Ms. 2660. Las rúbricas, las cuales nos introducen a las vidas de los distintos santos, se encuentran ejecutadas en tinta roja, como también lo están los calderones. Combinados en tinta azul y roja, estos permiten organizar el texto y marcar así los distintos párrafos. Es preciso señalar que el origen de la letra gótica se localiza en un momento en el que el auge de la escritura no había tenido precedentes conocidos. María del Carmen Álvarez Márquez observa que dicha escritura es fruto de un «proceso de transformación natural al que concurrieron principios determinantes» [1985, 386] tales como el imperativo institucional ligado a la Universidad y el desarrollo de las administraciones. Además, a los cambios de carácter social se unieron también innovaciones técnicas como la sustitución de la pluma con punta simétrica por la pluma con punta tallada a la izquierda. Particularmente, la tipología de la *Legenda aurea* responde a la *littera textualis*, menos angulosa que la *littera textualis formata* y destinada a libros de uso común de buena factura, siendo empleada a inicios del siglo XIV. No obstante, debemos de tener en cuenta que existen numerosas variantes en función de las áreas geográficas de origen.

Por otro lado, el repertorio figurativo desarrollado en la *Legenda aurea* queda circunscrito al uso de iniciales. Concretamente, nos encontramos ante ciento siete iniciales decoradas, setenta y una habitadas y cuarenta y tres historiadas, ejecutadas sobre un fondo uniforme alternante entre azul, granate y rojo [Brown 1995, 47-72]. También se encuentran decoradas con bezantes dorados y prolongaciones marginales, ascendentes y descendentes,

10. Debemos recordar las interpolaciones en letra gótica libraría cursiva de la vida de los santos Vedasto, Amando, Valentino y Juliana, véase Lilao Franca & Castrillo González 1997, 1054.

de carácter vegetal –hojas de acanto– en azul, púrpura, verde, ocre, rojo y oro. Recordar que el empleo de los colores se basaba en la aplicación de cinabrio natural para el rojo, malaquita o el ultramarino para el azul. Asimismo, «otros pigmentos eran el verde, procedente del cardenillo; el amarillo, de la tierra volcánica o del azafrán; el blanco del albayalde, etc.» [De Hamel 2001, 63]. Tanto en los fondos como en las iniciales un filete blanco recorre los contornos, combinado con elementos geométricos, vegetales y punteados [Figura 11]. Sin embargo, el desarrollo del dibujo y la aplicación del color en el Ms. 2660 ponen de relieve ciertas carencias técnicas.

Los iluminadores realizaban la ornamentación después de que el texto fuera escrito por los copistas, lo cual denota una compleja organización y planificación en la elaboración del libro. Asimismo, la aplicación del oro se realizaba antes que los colores por dos razones principales. La primera, se debía a que el oro se adhería a los pigmentos presentes en la página causando problemas a los iluminadores; en segundo lugar, la necesidad de bruñir el oro tras el proceso de aplicación podía poner en riesgo lo ya coloreado [De Hamel 2001, 57]. Comenta De Hamel las cuestiones cromáticas en lo que respecta a la aplicación del bolo de Armenia durante el proceso de dorado de una página iluminada. El autor aclara que en Francia resulta frecuente encontrar una capa inferior al pan de oro de color blanco, mientras que en otros lugares como Alemania o Italia se encuentra coloreado [2001, 60]. En el caso del Ms. 2660 algunos desprendimientos de la capa de oro nos han permitido ver que la capa inferior es de color blanco. Al respecto, debemos apuntar que Jesús Domínguez Bordona clasificó el Ms. 2660 como «1105. *Flos Sanctorum*. siglo XIV. Con muchas letras historiadas de estilo gótico italiano» [Domínguez Bordona 1933]. No obstante rasgos italianos, tales como el uso de bezantes o las hojas de acanto, se combinan con cuestiones figurativas y cromáticas que pueden remitirnos a Francia [Manzari 2007]. En el país galo, entre una diversa tipología de libros, encontramos las vidas de santos, las cuales forman un considerable corpus de manuscritos, la mayor parte de ellos ricamente ilustrados, tanto en latín como en lengua vernácula. De hecho, hacia finales del siglo XIII e inicios del XIV la *Legenda aurea* es copiada profusamente en toda Francia. No obstante, debemos aclarar que el planteamiento de cuestiones relativas al estilo y la posible adscripción del Ms. 2660 exceden los límites que en

origen plantea este trabajo y que sin duda podrían ser materia para una investigación de mayor profundidad[11].

En otro orden de cosas, las iniciales que habitan el Ms. 2660 poseen un fondo sin gradación tonal donde la decoración se reduce a lo esencial y donde los elementos tratan de sugerirnos la imagen del lugar. Tal y como afirma Schapiro, «algunas ilustraciones de textos constituyen reducciones extremas de una compleja narración –un mero emblema de la historia– otros amplían el texto, añadiendo detalles y figuras y un escenario no especificado en la fuente escrita» [1998, 11]. Ahondando en el pensamiento plasmado por el historiador estadounidense en su original *Palabras, escritos e imágenes: semiótica del lenguaje visual*, conviven en la ilustración de textos dentro del contexto medieval distintos modos cuyo principal objetivo es transmitir significados diversos. «La posición frontal y el perfil se combinan a menudo en la misma obra como portadoras de cualidades opuestas. Una de las dos es el vehículo del valor superior, mientras que la otra, en contraste, marca el valor inferior» [1998, 70]. Igualmente, esa primera persona (yo) y tercera persona (él) confrontan estados divergentes donde el perfil se encuentra vinculado a lo concreto y activo, mientras que el frontal se erige como vehículo de lo sagrado y pasivo. A lo largo de las iniciales historiadas del Ms. 2660, donde se desarrollan las escenas correspondientes al Ciclo cristológico, domina lo narrativo y la figura de Cristo, frontal, se configura como elemento trascendente [Figura 12]. Asimismo, resulta de vital importancia lo escrito por Schapiro en relación a las distintas temporalidades contenidas en la ilustración de un texto y que a continuación reproducimos y comentamos:

> La naturaleza del libro plantea al pintor que lo ilustra un problema especial: como obras escritas, el libro es un campo de signos visuales no miméticos –llamados convencionales o arbitrarios por los estudiosos del lenguaje– que impone al lector un modo prescrito de percepción (en el tiempo). El lector recorre el texto de izquierda a derecha o de derecha a izquierda, según el idioma, y sigue un orden estricto de alineaciones horizontales sucesivas desde la parte superior a la inferior de una hoja. Un dibujo o pintura en el campo escrito plantea un problema al artista: cómo integrar lo escrito en la superficie de la página con el orden más

11. El punto de partida para un estudio comparativo lo podemos encontrar en las referencias recogidas, véase Kaeppeli 1970-1993.

> libre de una imagen estática o en acción que se sitúa dentro de una profundidad espacial [1998, 101].

De ese modo, son varias las temporalidades que se dan en un libro y en consecuencia, el artista necesita crear códigos igualmente reconocibles para el lector; es lo que Serafín Moralejo define como pensamiento lineal y discursivo en el plano textual en contraste con el pensamiento pluridimensional a través de imágenes [2004, 95]. Empero, Schapiro alerta de las correspondencias existentes entre imagen y texto, con frecuencia problemáticas y dependientes de los usos idiomáticos y gráficos de cada momento [1998, 9]. Un ejemplo semejante lo encontramos en el caso iconográfico. Serafín Moralejo determina que el funcionamiento de las imágenes está constituido por los denominados géneros, extensiones de lo social en el plano de lo imaginario. Asimismo, comenta que «en el arte románico, e incluso en los primeros estadios del gótico, el símbolo y la realidad convivían sin problema en un espacio y un sistema figurativo de carácter predominantemente conceptual y, por así decirlo, simbólico» [2004, 68]. Tales símbolos se adecuaban formal y textualmente al contenido temático obedeciendo al *decorum*, el *ornatus* o el modo, en términos musicales.

En *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación* Serafín Moralejo expone lúcidamente cómo las relaciones entre texto e imagen, y conectando con lo anteriormente mencionado en relación a Meyer Schapiro, han sido y son actualmente reflejo de interferencias, cruces y disyunciones constantes. Concretamente, entre las relaciones existentes entre imagen y texto y su papel en la génesis de temas iconográficos, son diversos los caminos seguidos por las imágenes. A continuación citamos algunos de los casos expuestos: por intrusión de una fuente visual en la acción de una fuente literaria o por una imagen que se convierte en suscitadora de un texto; también podemos encontrarnos con una imagen como generadora de otra imagen o como producto de una errata textual, entre otros [Moralejo 2004, 96-111]. Además, destacan las denominadas fecundaciones cruzadas. En este caso, la imagen presente se configura como producto de un texto e imágenes precedentes. Un ejemplo lo encontramos en el Ms. 2660 a partir de la inicial historiada que narra el episodio de la Natividad correspondiente al Ciclo cristológico [Figura 13]. Recordar que la adjudicación de la fecha de la Natividad el día 25 de diciembre se debe a la decisión del papa Liberio. Su elección responde a la vinculación con

el solsticio de invierno, momento de renacimiento solar. Recordemos que Jesucristo se presenta como sol de la Nueva Ley.

Desde un punto de vista formal, se localiza en el fol. 15r la letra N inicial historiada que aloja en el espacio de su contraforma la escena de la Natividad del Señor. En su interior se desarrolla la escena con la figura de la Virgen María portando nimbo dorado y tumbada sobre un lecho. Ésta extiende su brazo dirigiéndose a la figura de José, ubicado en un segundo plano. El Niño Jesús aparece fajado en el pesebre, portando nimbo crucífero, con el buey y la mula. En la parte superior, la presencia de un astro en el cielo. En este caso, la figura de la Virgen se encuentra tumbada, lo cual remarcaría su condición de parto con dolor y por extensión, su condición humana. Es frecuente encontrar esta imagen tanto en Oriente como Occidente. No obstante, el cambio decisivo se desarrolla durante los siglos XIV y XV, cuando María cambia su iconografía y aparece sentada o arrodillada. Este cambio haría alusión a la condición divina de María como matrona mística y ese parto sin dolor. Sin embargo, se ha aducido como posible causa la influencia que ejercieron los textos de las *Revelaciones* de santa Brígida de Suecia en esos momentos [Réau 2000, 229]. Ante este tipo de afirmaciones debemos de preguntarnos: ¿pudo el *scriptorium* tener contacto con dichos textos? La respuesta la desconocemos, de modo que debemos de ser precavidos y no caer ante lo que podría ser un caso de preeminencia textual, desde un punto de vista metodológico; algo que Serafín Moralejo atribuye a la sombra proyectada por los estudios realizados por Erwin Panofsky [2004, 94].

Por otro lado, dentro de los múltiples casos de génesis iconográfica nos encontramos con una imagen germen de otra imagen y, posiblemente, de un texto *a posteriori*. Hablamos de la inicial N historiada que acoge la vida de san Nicolás de Bari localizada en el fol. 8r, ataviado con indumentaria episcopal, báculo y mitra, resucitando y bendiciendo a tres pequeños eclesiásticos que se encuentran en el saladero. Cabe destacar que, la gestualidad se convierte en transmisora de un mensaje de carácter expresivo y emocional que condiciona la dinámica interna de la propia imagen a propósito de la imagen.

Los dos episodios más conocidos de la leyenda del santo son el ejemplo de caridad desarrollado en la historia de las tres hijas pobres y el milagro de los tres clérigos resucitados [Figura 14]. Esta escena solo aparece en la biografía del santo con posterioridad al siglo XIII y no fue

recogida por Santiago de la Vorágine. Según Mâle el episodio había surgido, como leyenda, a partir del episodio de los tres soldados salvados por san Nicolás [2001, 299-368]. Esta leyenda nacida en Francia, concretamente en Loraine y Normandía durante el siglo XII, se explica a través de la errónea interpretación de una imagen. En el arte de la Edad Media, los cautivos eran habitualmente representados con una torre cortada por la mitad. Los tres generales en prisión con la cabeza emergiendo de una pequeña torre son confundidos con tres infantes sumergidos en una tina y que el imaginario popular transforma en saladero. La frecuencia de la aparición del número tres en la mayoría de los milagros de san Nicolás hace pensar que todos ellos no sean sino variantes del mismo, que ha sido interpretado de forma diversa.

A partir de la exposición de estos dos ejemplos, somos conscientes de los múltiples y diversos cauces que puede tomar la génesis iconográfica basándonos en las imágenes alojadas en la *Legenda aurea*. Observamos cómo texto e imagen mantienen relaciones basadas en la metamorfosis y el accidente continuado. No obstante, reconocemos lo ilimitado e inabarcable del tema y de las restricciones que acotan este trabajo que brevemente concluimos.

Destaca la importancia que ostenta el libro como elemento difusor de cultura y su configuración como símbolo de salvación. Símbolo que trascendía, la mayoría de las veces, su fisicidad para convertirse en la materialización del mensaje en sí mismo, alojado en su interior. Asimismo, se subraya la trascendencia de la metamorfosis sufrida por la lectura y cómo, en consecuencia, se ha caminado hacia un saber cada vez más fragmentario y selectivo, máximo exponente en nuestros días.

Jérôme Baschet en su prólogo a *L'iconographie médiévale* apunta respecto al poder de las imágenes: «dotées d'une capacité opératoire, d'une puissance d'effect et de formes diverses d'efficacité […] une prodigieuse inventivité qui s'offrent à nous» [2008, 9]. Estas palabras ponen de relieve el valor y la trascendencia que las imágenes alojadas en el interior de la *Legenda aurea* podían llegar a tener. Modelos de virtud que organizaban el discurrir de las horas y los días y establecían, a través del sentido de la vista, una relación de identificación entre el creyente y la imagen observada; una narración de hechos alusivos a un pasado que no obstante, se sentían y valoraban como presente [Freedberg 2009, 23]. Su patrón común hacía de los límites

reales algo difuso para sus devotos lectores, en un momento en el que la palabra y la imagen se erigían como elemento de evocación.

En definitiva, las iniciales alojadas en el Ms. 2660 se convirtieron en un espacio donde tenía lugar un simulacro que generaba entre sus elementos, tanto figurativos como textuales, múltiples relaciones que nutrían la *imaginatio* medieval, ya que como apunta Jean-Claude Schmitt:

> Toda imagen apunta a transformarse visiblemente en un lugar de memoria, un *monumentum,* tanto más cuanto que la memoria, la *memoria* individual tal y como la definió san Agustín en los albores de la cultura cristiana, pero también la memoria colectiva en todas sus dimensiones sociales y culturales, consiste sobre todo en imágenes [1999, 38-39].

BIBLIOGRAFÍA

Agati, Maria Luisa, *The manuscript book: a compendium of codicology*, Roma: «L'Erma» di Bretschneider, 2017.

Álvarez Márquez, Mª del Carmen, «Escritura latina en la Plena y Baja Edad Media: la llamada gótica libraria en España», *Historia. Instituciones. Documentos*, 12 (1985), págs. 377-410.

Baños Vallejo, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2003.

Baschet, Jérôme, *L'iconographie medieval*, París: Éditions Gallimard, 2008.

Becedas González, Margarita, «Las colecciones históricas de la Biblioteca Universitaria de Salamanca», en Ramón Rodríguez Álvarez & Moisés Llordén Miñambres, eds., *El libro antiguo en las bibliotecas españolas*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998, págs. 169-181.

Belting, Hans, *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Tres Cantos (Madrid): Akal, 2009.

Biblioteca Nacional: *Catálogo automatizado de la Biblioteca Nacional* [en línea], Madrid: Biblioteca Nacional. <http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>.

Brown, Michelle P. *Understanding Illuminated Manuscripts. A guide to technical terms*, Londres: The J. Paul Getty Museum-The British Library Board, 1995.

Camille, Michael, *Arte gótico: visiones gloriosas*, Tres Cantos (Madrid): Akal, 2005.

Carabias Torres, Ana María, *Colegios Mayores: centros de poder: los Colegios Mayores de Salamanca durante el siglo XVI*, Salamanca: Universidad de Salamanca: Diputación Provincial de Salamanca, 1986.

Cavallo, Guglielmo & Roger Chartier, *Historia de la lectura en el mundo Occidental*, Madrid: Taurus, 1998.

De Hamel, Christopher, *Copistas e iluminadores*, Madrid: Akal, 2001.

Domínguez Bordona, Jesús, *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1933, vol. II.

Fernández Fernández, Laura, «Libro de axedrez, dados e tablas Ms.T-I-6. Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial: estudio codicológico», en *Libro de los Juegos de Ajedrez, Dados y Tablas de Alfonso X el Sabio*, Valencia: Scriptorium, 2010, págs. 69-116.

Freedberg, David, *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra, 2009.

Galende Díaz, Juan Carlos, «El Colegio mayor salmantino del Arzobispo y su biblioteca dieciochesca», en José Andrés Casquero Fernández & Antonio Matillas Tascón, coords., *Homenaje a Antonio Matilla Tascón*, Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florían de Ocampo, 2002, págs. 221-238.

Géhin, Paul, *Lire le manuscrit médiéval; observer et décrire*, París: Armand Colin, 2005.

Jiménez López, Jorge, *Cultura visual y libraria del Arzobispo Diego de Anaya del Colegio Mayor de San Bartolomé entre 1433 y 1490*, tesis doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2019.

——, «La biblioteca colegial del San Bartolomé. Formación y relaciones con la del Colegio de San Clemente», en Manuel Parada López de Corselas, ed., *Domus Hispánica. El Real Colegio de España y el cardenal Gil de Albornoz en la Historia del Arte*, Bolonia: Bononia University Press, 2018, págs. 299-308.

——, «Memoria y memorias del códice medieval», en María del Mar Albero Muñoz & Manuel Pérez Sánchez, coords., *Yngenio et arte: elogio, fama y fortuna de la memoria del artista*, Madrid: Fundación Universitaria Española, 2018, págs. 259-278.

Kaeppeli, Thomas, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, Romae: ad S. Sabinae, 1970-1993, vols. IV.

Lahoz, Lucía, «Patronato, gusto y devoción del Arzobispo Anaya», en Lucía Lahoz & Manuel Pérez Hernández, eds., *Lienzos del recuerdo: estudios en homenaje a José Mª Martínez Frías*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2015, págs. 291-300.

Le Goff, Jacques, *¿Nació Europa en la Edad Media?*, Barcelona: Crítica. Tiempo de Historia, 2011.

Lilao Franca, Óscar & Carmen Castrillo González, *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca. Manuscritos 1680-2777*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2002, vol. II.

Mâle, Émile, *El arte religioso del siglo XIII en Francia: el Gótico*, Madrid: Encuentro, 2001.

Manguel, Alberto, *La leyenda dorada*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.
Manzari, Francesca, *La miniatura ad Avignone al tempo dei papi (1310-1410)*, Modena: Franco Cosimo Panini, 2007.
Monsalvo Antón, José María, «Diego de Anaya (1357-1437) y su tiempo. Aristócrata, obispo, diplomático y humanista», en Miguel Anxo Pena González & Luis E. Rodríguez-San Pedro Bezares, coords., *La Universidad de Salamanca y el Pontificado en la Edad Media*, Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia, 2014, págs. 217-254.
Moralejo, Serafín, *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid: Akal, 2004.
Pächt, Otto, *La miniatura medieval: una introducción*, Madrid: Alianza, 1987 (original, Buchmalerei des Mittelalters: eine Einführung, München: Prestel, 1984).
Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. T. 1, Iconografía de la Biblia. Vol. 2, Nuevo Testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
Rodríguez Porto, Rosa María, «El territorio del códice: presencias, resistencias e incertidumbres», *Revista de Poética Medieval*, 20 (2008), págs. 127-162.
Rojas y Contreras, José, *Historia del colegio viejo de S. Bartholomé, Mayor de la celebre Universidad de Salamanca: Vida del ... Sr. Don Diego de Anaya Maldonado Arzobispo de Sevilla, su fundador, y noticia de sus ilustres hijos*, Madrid: Andrés Ortega, 1766.
Ruiz García, Elisa, *Manual de codicología*, Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Ediciones Pirámide, 1988.
Rupérez Almajano, María Nieves, *El Colegio de San Bartolomé o de Anaya*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2003.
Schapiro, Meyer, *Palabras, escritos e imágenes: semiótica del lenguaje visual*, Madrid: Encuentro, 1998.
Schmitt, Jean-Claude, «El historiador y las imágenes», *Relaciones 77*, 20 (1999), págs. 16-47.
Villaseñor Sebastián, Fernando, «Los códices iluminados de Diego de Anaya, fundador del Colegio de San Bartolomé en Salamanca», *Goya: Revista de arte*, 339 (2012), págs. 114-129.

RESUMEN: Tras un periodo de tiempo conservado en la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid, la *Legenda aurea* de Santiago de la Vorágine o Ms. 2660, fue trasladada de nuevo a la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca en 1954. El manuscrito presenta una serie de peculiaridades desde el punto de vista tanto codicológico como iconográfico que lo hacen un caso especialmente interesante. Esta compilación de relatos de carácter hagiográfico fue escrita por el dominico Jacopo della Voragine hacia 1260. En una de sus acepciones, *Legendi di sancti vulgari storiado,* el término *estoriar* ayuda a sentar las

bases a la hora de comprender el desarrollo del libro miniado y la consolidación del público laico durante los siglos XIII y XIV. No obstante, en este caso entenderemos *estoriado* como una narración en imágenes; un acto de comunicación, siguiendo los dictados de Hans Belting, que parte de la imagen, en este caso las iniciales historiadas encontradas en el Ms. 2660, y que se desarrolla dentro de la misma apelando al observador/lector en un momento en el que el factor de la contemplación resultó determinante en la lectura de las leyendas hagiográficas.

PALABRAS CLAVE: Leyenda dorada, Diego de Anaya y Maldonado, manuscrito, miniatura, hagiografía.

ABSTRACT: After a period of time preserved at the Royal Library of the Royal Palace of Madrid, *The Golden Legend* of Jacobus de Voragine or Ms. 2660 was moved again in 1954 to the General History Library of the University of Salamanca. The manuscript presents a number of peculiarities which from a codicological and iconographical perspective can be seen as a case of special interest. This compilation of hagiographical accounts was written by the Dominican friar Jacopo della Voragine around the year 1260. In one of its acceptations, *Legendi di sancti vulgari storiado*, the term «to story» helps to lay the foundations of the research of this miniated book and the consolidation of a secular public between XII and XIV. Nor withstanding the above, for this case, the term *storied* will be realized as the narration in images; a communication act following the dictates of Hans Belting: Starting out from the image, the illustrated initials found in the Ms. 2660 develop themselves and appealed to the readers'/beholders' own stimulus in a time when the contemplational approach of the hariographical legends was of crucial value.

KEYWORDS: The Golden Legend, Diego de Anaya y Maldonado, manuscript, miniature, hagiography.

figura 1
Comienzo de Adviento. En la parte superior de la imagen se aprecia un fragmento del Index. Salamanca, BGH, Ms. 2660, fol. IIv

figura 2.
Inicial R *habitada que marca el inicio de la vida de San Remigio de Reims.*
Salamanca, BGH, Ms. 2660, fol. 34v

figura 3
Inicial A historiada que marca el inicio de la vida de san Antonio de Viana.
Salamanca, BGH, Ms. 2660, fol. 37v

figura 4
Cubierta actual en pasta verde española. Salamanca, BGH, Ms. 2660

figura 5
Fragmento. Salamanca, BGH, Ms. 2660, fol. Ir

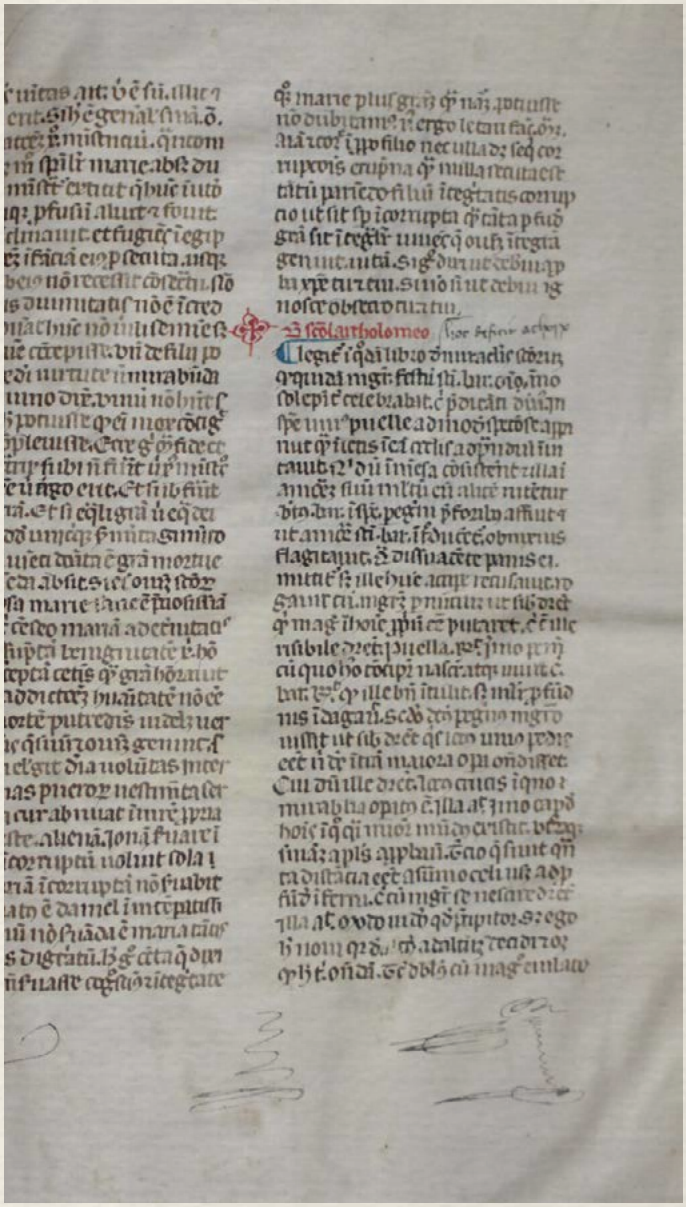


figura 6
Añadido de «De sancto Bartholomeo».
Salamanca, BGH, Ms. 2660, fol. 252rb

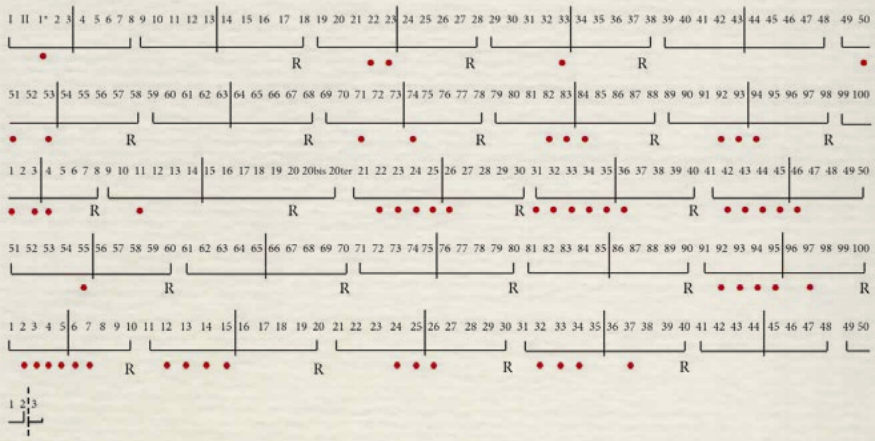


figura 7
Esquema de cuadernos del Ms. 2660

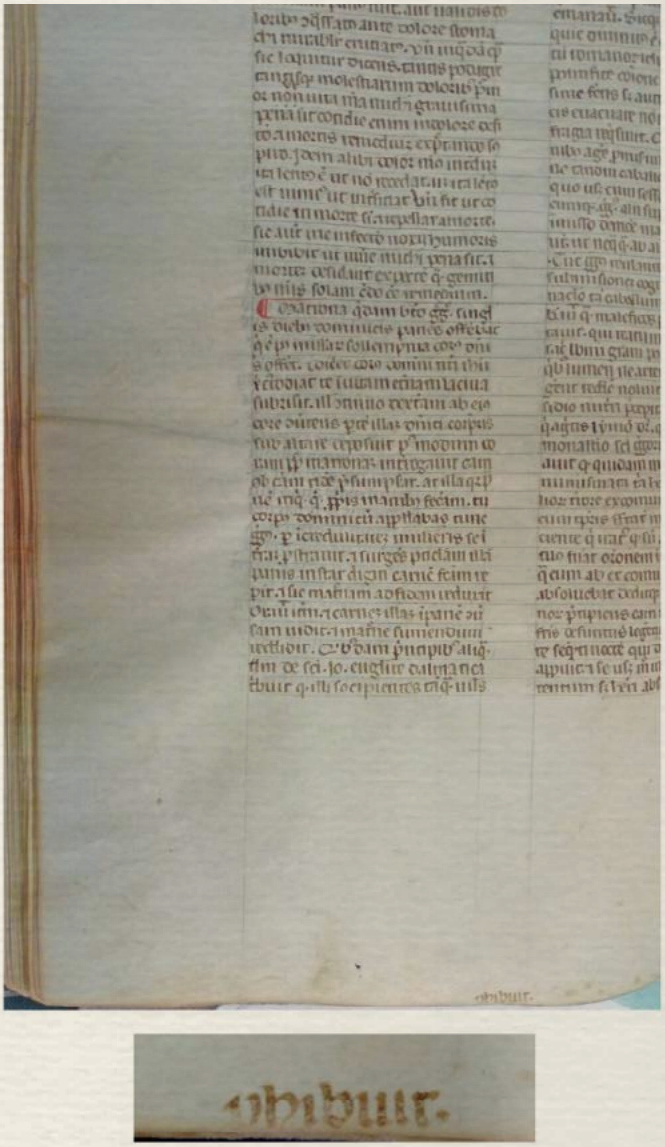


figura 8
Fragmento y detalle del reclamo.
Salamanca, BGH, Ms. 2660, fol. 38v

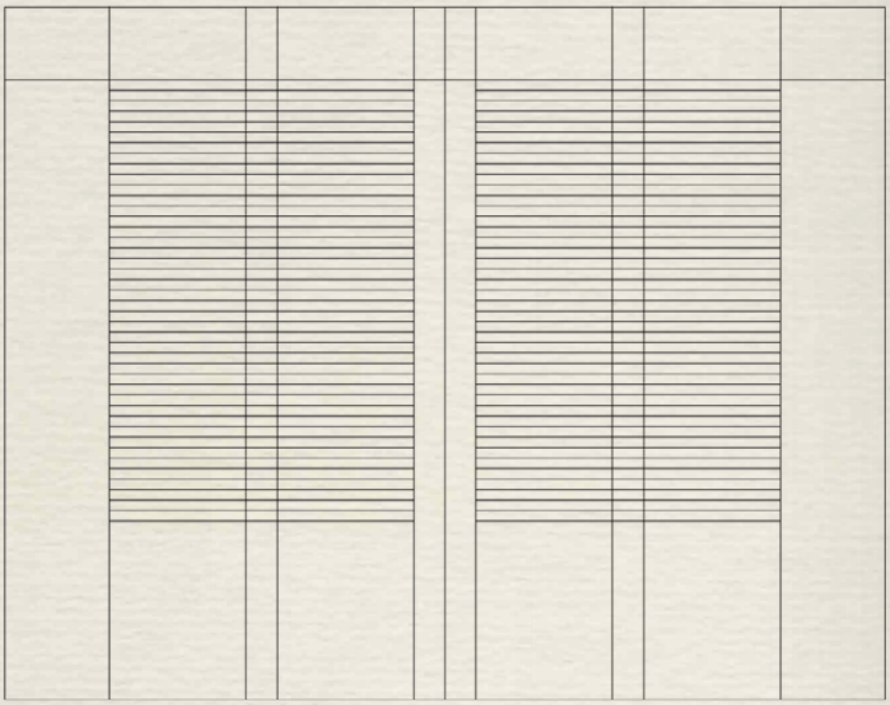


figura 9
Esquema de pautado del Ms. 2660

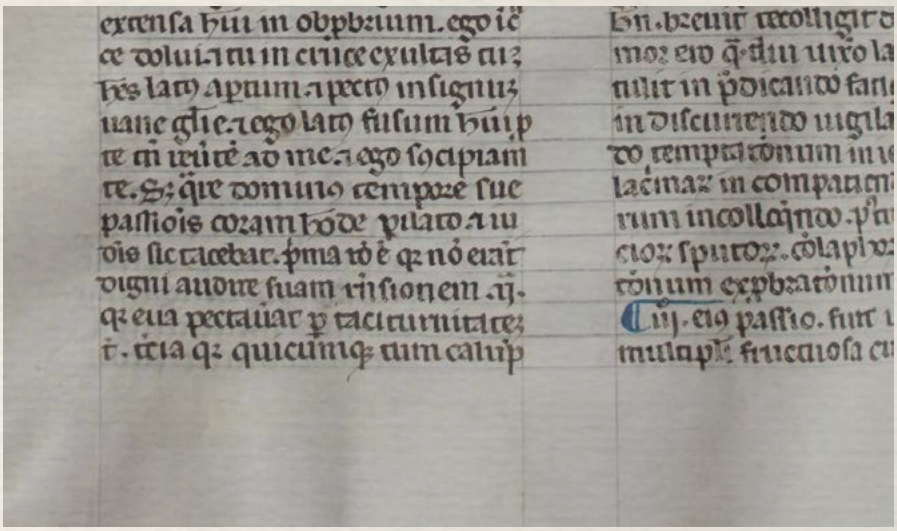


figura 10
Muestra de líneas de pautado del Ms. 2660

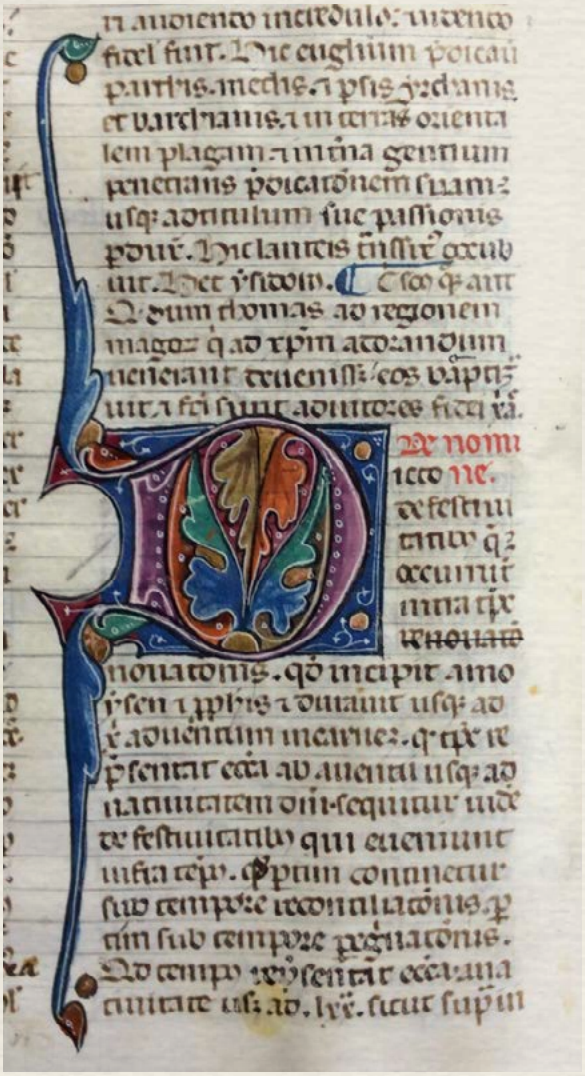


figura 11
Fragmento con inicial D decorada.
Salamanca, BGH, Ms. 2660, fol. 14v

figura 12
Fragmento con inicial C historiada correspondiente a la escena de la Circuncisión de Cristo.
Salamanca, BGH, Ms. 2660, fol. 29v

figura 13
Fragmento con inicial N historiada correspondiente a la escena de la Natividad.
Salamanca, BGH, Ms. 2660, fol. 15r.

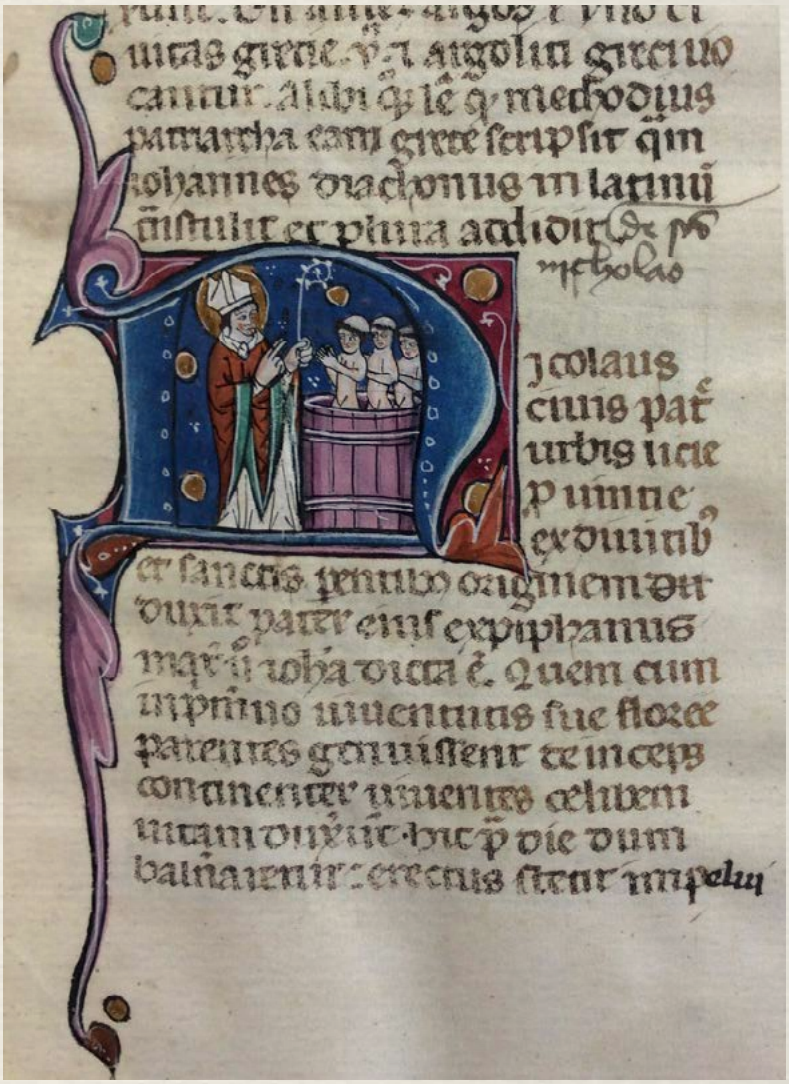


figura 14
Fragmento con inicial N historiada correspondiente a la vida de san Nicolás de Bari. Salamanca, BGH, Ms. 2660, fol. 8r

«IMAGINES AGENTES»: EL USO DE IMÁGENES MEMORABLES PARA LA MEMORIZACIÓN DE LA «PSYCHOMACHIA»

JENNIFER SOLIVAN
(Universidad de Puerto Rico, Recinto de Rio Piedras)

Según los tratados clásicos de retórica, las «imagines agentes», son aquellas imágenes o representaciones, activas cercanas a la realidad que logran exaltar los sentidos por ser extraordinarias, memorables y encontrarse fuera de lo común [Núñez 1997, 21, 35, 22 y 37; Yates 1974, 23 y 46]. Estas crean un vínculo emotivo con el espectador por sus elementos estéticos, ya sea la belleza, la fealdad o lo grotesco. O sea, imágenes memorables, dignas de recordar. Desde los planteamientos de la retórica son imágenes mentales, pero las mismas se pueden servir de imágenes ya existentes. Según la *Rhetorica ad Herennium*, atribuida durante mucho tiempo a Cicerón principalmente en la Edad Media, para que las imágenes se puedan guardar por largo tiempo en la memoria.

Lo lograremos estableciendo semejanzas tan marcadas como podamos; empleando imágenes que no sean mudas ni etéreas sino que representen algo; confiriéndole una belleza excepcional o una fealdad singular; embelleciendo algunas, por ejemplo, con coronas o vestidos de púrpura, para poder retener mejor su parecido; afeando otras, por ejemplo, presentando un objeto manchado de sangre o de barro o pintado de rojo, para que su aspecto sea más llamativo; o atribuyendo a las imágenes rasgos divertidos, pues también este recurso no permitirá conservar fácilmente su recuerdo. Porque recordamos con facilidad estas mismas cosas cuando son reales

y no nos cuesta recordarlas cuando las imaginamos si están bien caracterizadas [Núñez 1997, 22 y 37].

A partir de esto, exponemos entonces que las miniaturas de cinco copias miniadas de la *Psychomachia*, fechadas entre los siglos IX y X, son *imagines agentes* que auxilian a los individuos a la memorización del poema y dentro del contexto monacal, con dos finalidades: en el proceso de enseñanza y aprendizaje e igualmente para la práctica de la meditación y la *lectio divina*.

La *Psychomachia* es un poema alegórico. Fue escrito por el poeta hispanorromano Aurelio Prudencio a finales del siglo V. Este fue un retórico romano que al final de su vida se convirtió al cristianismo y decidió llevar una vida asceta. Sus últimos años de vida, Prudencio se dedicó a escribir poesía cristiana. La *Psychomachia* es una de sus obras más importantes y conocidas en el mundo medieval. El título de esta se puede traducir por *Batalla del alma* o *Combate de vicios y virtudes*[1] y en la misma Prudencio a través de personificaciones de los vicios y las virtudes narra como el alma se asimila a un campo de batalla donde estas fuerzas opuestas se baten en duelo. En el alma de todo cristiano la virtud debe derrotar al vicio para en última instancia poder alcanzar la sabiduría. Hoy en día se conservan cientos de copias manuscritas del poema con unas veinte miniadas[2]. Este poema es el inicio de una larga tradición literaria y pictórica, pues es la fuente de inspiración para diversos tratados de vicios y virtudes que proliferaron a lo largo de la Edad Media, y en cuanto a las imágenes, igualmente se tienen las miniaturas de estos códices como las primeras representaciones cristianas del tema.

Distintos estudios, principalmente desde el campo de la literatura y la filología, analizan cómo los conceptos abstractos de los vicios y las virtudes, y las imágenes mentales de estos, pueden ser utilizadas para memorizar información. En los pasados años nos hemos dado a la tarea

1. Sobre el título de la obra, *Psychomachia*, Helen Woodruff la denomina «The War of the Soul», que en castellano se traduce por «La batalla del alma», mientras que Richard Newhauser se refiere a ella como «Battle of Vices and Virtues», es decir, Batalla de vicios y virtudes; Véase Newhauser 1993, 161; Woodruff, 1929, 34

2. Según Kenneth R. Haworth, hoy en día existen más de trecientos manuscritos de la *Psychomachia*. Sin embargo, Isidoro Rodríguez hace la salvedad que se han estudiado más de trescientos manuscritos de las distintas obras de Prudencio, siendo los ejemplares de la *Psychomachia* los que más abundan, véanse Harworth 1980, 66; Rodríguez 1981, 66.

de corroborar si dicho ejercicio se podía trasponer a las imágenes reales, a las miniaturas de algunas de las copias medievales que se conservan de la *Psychomachia*, específicamente ejemplares que se vinculan con el mundo carolingio [Solivan 2017]; cinco copias fechadas entre los siglos IX y X que pertenecieron a monasterios entre la zona del río Rin y el valle del Mosa, como: San Amand, San Denis, San Laurent, San Remi, San Galo y Reichenau, los cuales tenían un vínculo cercano con el mundo carolingio[3].

Nos consta igualmente que, dentro del contexto carolingio, específicamente en el contexto monacal, el poema de Prudencio era utilizado como una herramienta para la educación de los jóvenes, un papel importante en la educación de los jóvenes para el estudio de la gramática (vinculado con el estudio del *trivium*) y asimismo como una obra cristiana con un alto contenido moral [Newhauser 1993, 161; Katzenellenbogen 1964, 1; Prudencio 1981, vv. 120].

A través del análisis de las imágenes de los cinco manuscritos se han identificado una serie de recursos visuales que conectan la representación pictórica con el texto, facilitando al lector la comprensión de la obra y la memorización de las nociones principales. Por medio del estudio minucioso de estas miniaturas, sirviéndonos principalmente del análisis formal e iconográfico de las ilustraciones, se ha logrado identificar en las mismas distintos elementos propios de las técnicas y consejos mnemónicos del mundo antiguo y medieval. Entre estos recursos visuales destacan: a) La disposición de las miniaturas con relación al soporte; b) los *tituli* que acompañan a cada miniatura; c) los elementos formales y compositivos de las mismas; d) la presencia de temas iconográficos bien establecidos en torno al período en el que se ilustraron los códices y por último; e) el uso de *imagines agentes*.

La disposición de las miniaturas con relación al soporte, el *mise en page* de las miniaturas auxilia la memorización del texto. La disposición de las distintas miniaturas en los códices, especialmente en los del siglo IX no es arbitraria. En los distintos códices la imagen precede al texto sobre el que versa con una estructura bien establecida la cual consiste en el siguiente

3. Los manuscritos estudiados son: Cod. 264 de la Biblioteca Civil de Berna, Ms. Lat. 8085 de la Biblioteca Nacional de Francia, Ms. 9987-91 y Ms. 10066-77 de la Biblioteca Real de Bélgica y BUR Q 3 (antiguamente Burm.Q.3) de la Biblioteca de la Universidad de Leiden.

formato: *praefatio*, oración o invocación del autor, los distintos combates entre las distintas virtudes y vicios y estos a su vez se dividen en la entrada del vicio a la batalla, el vicio ataca, la virtud contraataca, victoria de la virtud y la virtud increpa. Luego de las batallas se procede al final del poema, la construcción del templo de sabiduría y la oración de gracias. Encontramos autores, como Mary Carruthers que incluso se atreven a establecer que estas divisiones son capítulos: «In fact the Psychomachia is divided into chapters» [1998, 146]. Estas divisiones son un recurso mnemónico, pues para aprender sobre todos textos se debía dividir en trozos que hicieran más fácil su memorización. Una vez memorizada las nociones generales, es posible conocer el todo.

En términos generales, la noción más básica de las mnemotecnias que nos competen son el uso de *imagines* y *loci*, imágenes y lugares. La creación de imágenes para la memorización de ideas y la disposición de estas en espacios para organizar la información vinculada con dichas imágenes. *A priori*, el uso de *imagines* y *loci* es el recurso mnemónico más fácil de identificar y el que más se utiliza a lo largo de todo el poema de la *Psychomachia*. Primeramente, se ha de destacar que las mayoría de las miniaturas que acompañan al poema se encuentran insertadas directamente en las columnas en las que se escribió el texto, sobre todo aquellas en las que se representan las distintas escenas de las virtudes y vicios, por lo tanto, a la hora de estudiar las imágenes igualmente se tienen que considerar el texto al que acompañan y su relación con el mismo como un todo [Pächt 1987, 10].

Los manuscritos, principalmente los del siglo IX poseen *tituli*. Estos subtítulos o pie de imágenes se escribieron sobre la escena a la que se refieren con un color distinto al del texto del poema, rojo, lo que permite identificarlos rápidamente y evita que el lector los confunda con los versos del poema. El oblato o el monje que estuviera utilizando estos códices primero se topa con el título e inmediatamente con la miniatura y luego con los versos sobre los que versa la imagen. En estos cinco códices las mismas escenas anteceden los mismos versos.

Los *tituli* y su relación con las miniaturas y los versos que anteceden, guardan una relación estrecha con la enseñanza y la educación. Los títulos de las iluminaciones del poema, sobre todo en los códices del siglo IX se pueden considerar como pequeños resúmenes de los versos. Son muy

pocos los títulos tomados directamente del texto (miniaturas 29, 38 y 60)[4], y el resto se limita a indicar al espectador quiénes son las protagonistas y cuáles son las acciones principales que estas ejecutan. A pesar de la brevedad de los *tituli*, en los mismos se aprecia un interés para que sean recordados. Uno de los casos que más abunda es el del verbo *increpat*. Esta palabra se utilizó en los títulos de todas las miniaturas en las que se pronuncian palabras, especialmente si el discurso otorgado es una reprimenda o amonestación a pesar de que en muchos de los casos no es el verbo utilizado en el poema por el autor. Cuando la connotación de las palabras es positiva, como es el diálogo entre *Patientia* y Job (miniatura 27) o una de las virtudes arenga a sus huestes entonces se utiliza el verbo *alloquitur*. Con esto se aprecia una sistematización entre la representación visual de una misma acción con el mismo término gramatical. Esto serviría a los alumnos en formación a aprender y recordar con mucha más facilidad. Dada la cercanía de las imágenes con el texto, y el empleo de distintos recursos propios de las técnicas mnemónicas, podemos concluir que las miniaturas de los cinco códices iluminados aquí analizados se vinculan con la enseñanza de la gramática, auxiliando la mente de los jóvenes pupilos de las escuelas monacales.

Los últimos tres puntos que se han mencionado anteriormente se entrelazan. En mayor o menor grado todas se han representado de forma similar, con vestimenta, atributos y gestos parecidos. En todos llama la atención que los vicios se plasmaron de manera singular, también se ha de apuntar que ciertas escenas del poema son de particular interés pues se han mantenido en todos estos manuscritos, ejemplo son aquellas en las que las virtudes amonestan a los vicios o las que estas dan muerte a los vicios.

El uso de *imagines agentes*, va de la mano con la presencia de temas iconográficos bien establecidos en torno al período en el que se ilustraron los códices. Ya en la década de 1990, Mary Carruthers había afirmado

4. Un total de noventa miniaturas componen visualmente todo el poema de la *Psychomachia*. Las imágenes fueron identificadas y descritas por Richard Stettiner, quien agrupó todos los testimonios manuscritos en base a los temas iconográficos y a los versos a los que hacen referencia; a cada conjunto denominó «Miniatura» y le asignó un numero correlativo con el fin de facilitar su individualización. La historiografía posterior ha mantenido esta nomenclatura para aludir a los grupos temáticos, asimismo se utiliza en este artículo y en el repertorio gráfico anexo.

que Prudencio estructuró su poema con un carácter mnemónico, considerando el mismo una épica visible[5]. Si bien la obra del poeta en el siglo XIX fue tildada de desagradable y mórbida, Carruthers resalta que son dichas cualidades partes de los recursos mnemónicos empleados por el autor [1998, 143]. Esta entiende que Prudencio construyó escenas, imágenes memorables, a través del uso de lo mórbido, lo desagradable o lo repugnante para inscribir en la mente de los más jóvenes las nociones generales (*ad res*) de su obra. Incluso el mismo poeta afirma que en el poema se han dibujado imágenes para reproducirlas en nuestra vida [Carruthers 1998, 145; Prudencio 1981, vv. 1-19]. El uso de estos elementos corresponde con la definición de las imágenes agentes hecha en la *Rhetorica ad Herennium*. Prudencio como ciudadano romano que era, fue educado en el *trivium* y el *quadrivium*, y el norte de la península ibérica durante la época del autor fue un centro importante para el estudio de la retórica[6], lo que hace muy probable que este conociera y supiera utilizar los consejos mnemónicos provistos por los tratados de retórica del mundo antiguo. Además del uso de lo mórbido y desagradable, Carruthers identifica otras mnemotecnias utilizadas en el poema como la división de la composición en trozos fáciles de recordar o el uso de textos bíblicos como lugares mnemónicos de recopilación [Carruthers 1998, 143-150; Burns 1985, 66].

Las técnicas de memorización empleadas en los novecientos quince versos de la *Psychomachia* no solo se circunscribieron al poema, sino que las mismas fueron adaptadas y utilizadas en las miniaturas de los manuscritos más antiguos. Se desconoce si la disposición de las imágenes dentro del texto responde a la copia perdida del siglo V o son una invención del período en el que fueron creados. Según Otto Pächt «con frecuencia las ediciones de autores antiguos copiaron también la decoración pictórica, a menudo modificándola y parafraseándola a su arbitrio» [Pächt 1987, 35]. Lo que si nos hemos percatado es que el *mise en page* de las noventa miniaturas de nuestros códices apunta a un interés particular por la memorización del material escrito al que acompañan. El mundo carolingio utilizó diagramas, tablas y miniaturas como explicaciones visuales que permitían un mejor

5. «Prudentius' Psychomachia, a visible epic» (Carruthers 1998, 143).

6. «Northern Spain was a well-established center for rhetorical study in Prudentius' time» (Haworth 1980, 2, 70; Rodríguez 1981, 19).

entendimiento del texto al que acompañaban, convirtiéndose en refuerzos cognitivos [McKitterick 1997, 225].

Un elemento mnemónico heredado directamente de las técnicas del mundo antiguo y utilizado por el autor en los versos y traducido por el miniaturista a imagen es el uso de las imágenes memorables, *imagines agentes*. En muchas de las representaciones se utiliza la plasmación de acciones extremadamente vigorosas [Carruthers 1992, 133] para exaltar los sentidos y volver memorables las mismas. Esto se utiliza particularmente en dos momentos precisos de los distintos combates: la batalla entre las fuerzas opuestas en las que por lo general el vicio se lanza o precipita sobre la virtud para hacerle daño y el momento en el que el vicio es vencido, cuya derrota es fruto de su actitud viciosa. Las vencedoras traspasan las gargantas de sus oponentes (miniatura 13), a algunas le cortan su cabeza (miniatura 36) e incluso a una la desmiembran (miniatura 81). A esta serie de representaciones vigorosas se pueden sumar aquellas en las que otros vicios, como la *Ira*, *Superbia* o *Luxuria*, por medios de sus propias acciones encuentran su derrota (Miniaturas 24, 33, 47 y 48). Los vicios vencidos, una vez muertos, sus cuerpos adquieren posiciones extrañas, no del todo humana.

Comencemos por describir en función del orden en el que se representan, algunas de las miniaturas más memorables de todo el poema. En primer lugar la miniatura 13, esta se limita a plasmar gráficamente los versos 50 al 52 [Figura 1]. En base al *tituli* que la acompaña la hemos titulado o llamado: *Pudicitia* atraviesa con su espada la garganta de *Libidinem*. En la misma apreciamos como *Pudicitia* atraviesa por la sien con su espada la garganta de *Libidenm* y la primera vomita sangre. Esta imagen se plasmó con mucha crudeza, pues como podemos apreciar en todos los manuscritos, de la herida y de la boca de *Libidinem* brota sangre. Incluso en los manuscritos monocromos se ha utilizado el color rojo para resaltar este líquido. Incluso encontramos casos, como son las miniaturas de los manuscritos Burm.Q.3 (fol. 124r) y Ms. 9987-91 (fol. 104r) el vicio se afeó coloreando su rostro de verde. Imágenes mnemónicas de los vicios y pecados resultan más fácil de desfigurar que las de las virtudes [Rivers 210, 310] y a través de las distintas miniaturas de los cinco códices esto se constata. Si bien el poema indica la presencia de la sangre, la presencia del verde es un añadido del miniaturista. Ambos elementos son mencionados por la *Rhetorica ad Herennium* y posteriormente por otros autores como cualidades que hacen de una imagen una memorable, especialmente si

estas figuras humanas se encuentran «comprometidas dramáticamente en alguna actividad» [Yates 1974, 23].

La miniatura 24 pertenece al grupo de miniaturas que recogen las acciones del combate entre *Patientia* e *Ira*, específicamente la muerte del vicio [Figura 2]. *Ira* al ver que no podía ganarle a la virtud en su desesperación coge una de las puntas de las tantas lanzas que yacían en el campo de batalla, la clava en el suelo y se atraviesa con esta, se suicida. En la miniatura se plasmó el momento en que *Ira* se traspasa su torso con la lanza. En tres de los manuscritos, al vicio se le representó de lado, permitiendo que el espectador pueda contemplar el cuerpo y el rostro de esta, y en el momento justo en el que la lanza entra en el pecho del vicio y su sangre brota de su herida. El dramatismo en las iluminaciones del siglo X es mayor y esto se logra a través del arreglo de la composición. *Ira* aparece de frente al espectador retorcida por el golpe auto-infligido, solo se aprecia la coronilla de su cabeza y de su espalda sale la punta de la lanza con la que se ha suicidado. Si ya de por sí, la forma en la que *Ira* se aniquila es memorable y se representa de tal manera, en las distintas miniaturas no falta el elemento de la sangre.

La miniatura 81, *Las virtudes desmiembran el cuerpo muerto de Discordia*, es una de las imágenes más memorables de todo el poema [Carruthers 1992, 148; Stettiner 1895, 380-381]. En la misma se recopilaron visualmente las acciones narradas en los versos 719 al 725, el ejército de las virtudes desgarra en pedazos el cuerpo del vicio y los trozos se reparten a animales inmundos: cuervos y perros [Figura 3]. En las miniaturas del siglo IX nos encontramos con el grupo de figuras, las huestes, de pie. De las cinco figuras, cuatro llevan espada. Inmediatamente delante de estas vemos pies y manos, los trozos del cuerpo desmembrado de *Discordia*. Se incluyeron en la imagen varios animales: dos aves que llevan algo en su pico. Una de estas vuela y la otra se encuentra al lado izquierdo de los restos del vicio. En el lado derecho un can. Estos son los cuervos (*corvis*) y perros (*canibus*) a los que el ejército de las virtudes ofrece los miembros desgarrados del vicio [Prudencio 1981, vv. 721]. El segundo integrante, de derecha a izquierda, del batallón de las virtudes, sujeta la cabeza cercenada de *Discordia*.

Las sutilezas composicionales y sobre todo gestuales denotan ciertos momentos del poema. Las miniaturas de los códices del siglo IX plasman las acciones de los últimos dos versos: «Todo el cadáver, hecho pedazos, se reparte entre animales inmundos, y, destrozados sus miembros, perece

la horrenda Herejía»[7]. Mientras en el códice 10066-77 (fol. 133v) se plasmó el momento que antecede estas acciones, justo cuando el vicio es atrapado y comienza a ser desmembrada por las virtudes. Los animales que aparecen en la imagen son los que menciona el poeta en el verso 721: perros (*canibus*) y cuervos (*corvis*). Si ya de por sí la imagen descrita por Prudencio es mórbida, los miniaturistas mantuvieron esta cualidad en las representaciones visuales de los versos. En los cuatro ejemplos se aprecian el cuerpo desmembrado y troceado del vicio, una virtud sujeta una mano, la otra la cabeza preparada para dársela a los animales. En Ms. 10066-77 uno de los perros se lleva uno de los brazos. En Burm.Q.3 (fol. 144r) y Ms. 9987-91 (fol. 124r) esparcidos se encuentran el resto de las extremidades hecha trozos. En los distintos ejemplos no puede faltar la sangre, y en Burm.Q.3 particularmente se resalta como esta brota de los distintos miembros del vicio hechos pedazos. Una vez más se puede relacionar el final del vicio con las acciones que le caracterizan. *Discordia*, la personificación de la discordia, la desunión y el desacuerdo terminó desmembrada, separada y hecha pedazos.

En el momento en el que inicia el combate entre ambas fuerzas, la virtud se plasma estática y serena, mientras que los vicios se plasmaron tal y como indican los versos: agitados y furiosos. La descripción física de los vicios, como las teas de *Ira* (miniatura 11), el peinado pomposo de *Superbia* (miniaturas 29-31), la apariencia lánguida de *Luxuria* o las bolsas de dinero de *Avaritia* (la miniatura 58 es donde mejor se aprecian las bolsas), manifiestan de forma concreta la naturaleza abstracta de estos [Haworth 1980, 109]. Los distintos gestos de los personajes expresan de forma física el movimiento interior del alma, los sentimientos, la vida moral de un individuo. La serenidad o lo hierático recuerda lo eterno y a Dios, siendo propio de la virtud, mientras que la movilidad y los movimientos desenfrenados son propios de actitudes inconstantes y más terrenales, propias del vicio [Schmitt 1992, 26-29; Camille 1992, 60].

La fealdad y lo mórbido se utilizan en las distintas miniaturas como características físicas de los vicios para exaltar las emociones del espectador, tornando las mismas en imágenes dignas de recordar, imágenes memorables. En el poema los vicios son descritos como monstruos

7. «Discissum foedis animalibus omne cadaver dividitur, ruptis Heresis perit horrida membris» (Prudencio 1981, vv. 724-725).

salvajes, algunos echan espumarajos por la boca otros melenudos o con los ojos brotados. Estos atributos se plasmaron también visualmente en las distintas representaciones de estas fuerzas perniciosas. Los distintos vicios son figuras furiosas que llevan sus melenas sueltas, despeinadas, semejantes a llamas, características que se asocia con el mal y el vicio [Garnier 2003, 78]. En el manuscrito 10066-77 además del cabello despeinado como lenguas de fuego, los rostros de éstas se colorearon de verde, resaltando así la monstruosidad y la fealdad del vicio ; como percibió Carruthers, «Bloody figures, or monstrosities, or figures brilliantly but abnormally colored should be used» [1992, 133].

Ciertos detalles de las ilustraciones contribuyen a la exaltación de los sentidos, además de la vitalidad de las mismas, como lo es la sangre. En los cinco códices, independientemente sean monocromos o policromos, los iluminadores pintaron la sangre en alguna variante de rojo que exalta la misma. El rojo es el color más memorable de todos [Carruthers 1998, 200], el uso del mismo denota por parte del iluminador un interés particular porque estos detalles sean reconocidos por el espectador, detalles que se encuentran igualmente recogidos en los versos.

Asimismo, en estas imágenes se pueden identificar otra serie de particularidades que contribuyen a la memorización del poema. Los distintos gestos que realizan los vicios y virtudes las hacen memorables. A través de la gestualidad de las figuras protagónicas es posible recordar las acciones principales descritas en el poema. Uno de los gestos que más se repite es el de la mano levantada, ademán que se aprecia también en las efigies de Prudencio e igualmente en las escenas en las que se pronuncian palabras, sobre todo aquellas en las que las virtudes increpan a los vicios muertos. En escenas más engorrosas, la sutiliza de los gestos en conjunto con el verbo utilizado en el título brinda al espectador la clave para desentrañar por completo la acción memorable de la imagen.

Algunas miniaturas en los distintos códices incluyeron atributos que no son mencionados en el poema, particularmente el uso del nimbo o de la rama de palma. Es aquí donde nos topamos con el uso de temas o motivos iconográficos conocidos o difundidos durante el período en el que fueron creados estos manuscritos. La rama de palma se circunscribe únicamente a la representación de los mártires en la miniatura 10.

La última escena del combate entre *Fides* y *Cultura deorum* es la victoria de la virtud [Figura 4]. Según el poema, *Fides* en su júbilo corona

y viste de púrpura a la legión de mil mártires que le acompañaba, y en la miniatura se representa dicho momento. En los códices del siglo X la virtud se representa victoriosa pisoteando al vicio vencido. En otras miniaturas encontraremos imágenes similares de la victoria de las virtudes, no obstante, la forma en la que se plasmó esta escena en estos dos códices se vincula directamente con las imágenes de la *Psychomachia* en la escultura monumental del suroeste de Francia, específicamente de Saintonge y Poitou lo que ha llevado a investigadores a afirmar que los manuscritos iluminados serían la inspiración iconográfica para la escultura [Katzenellenbogen 1964, 15].

Sobre los atributos que se incluyen en esta última miniatura del encuentro entre *Fides* y *Cultura Deorum*, la corona es originalmente un símbolo de fama, honor, gloria y dignidad sobre todo real. Su significado se relaciona con el uso, la forma y los materiales de la misma: se coloca en la parte superior de la cabeza que en yuxtaposición con los pies resalta el carácter trascendental, y que es doblemente realzado a través del uso del círculo, símbolo de la perfección y de lo celestial y por último estas se hacen ya sean de distintos materiales preciosos como el oro y las joyas o de materiales con carácter sacrificial como las hojas o las flores [Heinz-Mohr 1995, 116]. En las miniaturas del siglo X el significado transcendental y celestial se entiende en contraposición con el vicio muerto debajo de los pies de la virtud. El manto simboliza protección [Heinz-Mohr 1995, 215], el color púrpura antiguamente era considerado uno de los más bellos y nobles. En el imaginario cristiano medieval representaba la unión de lo terrenal y lo celestial, las dos naturalezas de Cristo [Heinz-Mohr 1995, 112]. El uso de las coronas y el manto purpura, en el texto y en la imagen, es un símbolo de la victoria y el premio y protección que gozan aquellos que siguen la virtud, pero también son elementos mnemónicos que vuelven estas imágenes memorables, son en palabras de Frances Yates «coronas memorables» [Yates 1974, 125].

Las imágenes memorables, auxilian la memoria en la medida en que estimulan emocionalmente al receptor y esto lo logran a través de la similitud de las mismas con lo real [Yates 1974, 23]. En este caso se adorna la imagen de los mártires con elementos utilizados para denotar la victoria. En los manuscritos del siglo IX y en el Cod. 264 (pág. 70) las coronas son de materiales sacrificiales, flores y hojas, descripción tomada directamente del verso 39, «coronat floribus». En el códice Ms. 10066-77 (fol. 115v) se

utiliza un modelo mucho más cercano al momento histórico en el que se creó la imagen, es una corona de materiales preciosos. Si bien estos dos atributos con los que *Fides* premia a los mártires vuelven las imágenes de esta y la escena en general en una percusiva, que resuena en la memoria del espectador, también evidencia que Prudencio tenía formación en retórica y conocía algunos de los principios de las mnemotecnias del mundo clásico. En la definición de la *Rhetorica ad Herenniun* sobre cómo construir imágenes para inscribirlas en la memoria se establece que estas se pueden embellecer por ejemplo «con coronas o vestidos púrpuras» [Núñez 1997, 22 y 37].

Los mártires en esta última escena se representan con su atributo por excelencia, la palma. El texto solamente indica que *Fides* coronó y vistió a los mártires, pero los miniaturistas de los distintos códices plasmaron a estos con su atributo por excelencia el ramo de palma. Este atributo posee un carácter anagógico, simbolizando la vitoria, el acenso al renacimiento y la inmortalidad. El mismo se utiliza ya desde los primeros siglos de la cristiandad se utiliza para identificar a aquellos hombres que murieron por su fe [Heinz-Mohr 1995, 259]. Se incluyen atributos y cualidades cuyas nociones y significados se encuentran bien establecidos cultural y socialmente para plasmar al mártir [Belting 2007, 23-25; Warburg. 210, 3-4].

La palma no es el único atributo observado en estas miniaturas cuyo uso y función dentro del contexto que se estudia está muy bien establecido. En las miniaturas de Ms. Lat. 8085 (fol. 57r), Ms. 10066-77 (fol. 115v) y Cod. 264 (pág. 70) *Fides* lleva nimbo, claramente un atributo añadido por el iluminador, pero muy certero para esta virtud. El poema no menciona el mismo, por lo que se puede deducir que el uso de este atributo resalta la cualidad divina de *Fides*, ya que después de todo esta es una de las virtudes teologales las cuales solo pueden ser adquiridas por los hombres a través de la gracia divina. En el manuscrito parisino la primera representación de *Fides* es distinta a las otras (Ms. Lat. 8085, fol. 56v), se le representa con una túnica larga y un manto, que *a priori* recuerda un poco a la figura de Jesús. En el manuscrito belga del siglo x la asimilación de esta virtud con la figura de Jesús es más obvia (Ms. 10066-77, fol. 115r). A diferencia del resto, en este códice *Fides* se representó cuatro veces, la primera miniatura del combate se repitió en el folio subsiguiente. En la imagen que introduce al espectador al poema y al combate entre *Fides* y *Cultura deorum* (miniatura 8), esta virtud se plasmó como una figura andrógina:

en su pecho desnudo se dibujaron un par de pechos, pero a la misma vez lleva barba. Una posible explicación sobre este añadido particular a esta única miniatura es que la misma fue dibujada por alguno de los usuarios del manuscrito amparado a la noción paulina de que Jesús es quien trae la obediencia de la fe (Romanos 16: 25-27). Por no caer en la sobre interpretación igualmente debemos estar abiertos a pensar que fue un simple añadido o incluso broma de algún alumno distraído.

El uso de símbolos y motivos iconográficos conocidos no solo se circunscribe a las imágenes del poema, sino también a las del *Praefatio* en el que se recogen distintos sucesos de la vida de Abraham. En el mismo se utilizan temas iconográficos ya conocidos y utilizados en diversos medios y contextos, como el Sacrificio de Isaac o La visita de los tres ángeles, para plasmar los versos en los que se recogen los mismos [Figura 5]. El caso de la Miniatura 1 es interesante pues en esta se plasma el Sacrificio de Isaac, específicamente el momento en que Dios detiene a Abraham de sacrificar a su hijo. El prefacio comienza introduciendo al lector a la figura de Abraham y algunas de sus hazañas, entre estas una breve alusión al sacrificio de Isaac, sin embargo, el nombre de su hijo no se menciona en el poema. Los iluminadores usaron un modelo tomado directamente de los primeros siglos de la cristiandad y que se copió en sarcófagos, frescos mosaicos [Smith 1922, 159-173]. Dada la antigüedad de este motivo iconográfico, la presencia de una historia veterotestamentaria –el Sacrificio de Isaac– cuyas imágenes debían ser bien conocida por los usuarios de estos manuscritos, sirve de señal mnemónica, en primer lugar, por la familiaridad con la misma. En segundo, por sus cualidades memorables que se recogen representando un momento lleno de tensión y vigorosidad, Abram sujeta a su hijo desesperado por los cabellos y Dios le detiene. Las cualidades memorables de la imagen se realzan por medio de los elementos intrínsecos de la imagen: las líneas y el color. La representación del sacrificio hace hincapié entonces en las palabras del poeta: en Abraham como padre y sobre todo como fiel servidor de Dios [Prudencio 1981, vv. 1-19].

Estos símbolos poseen una significación bien establecida cultural y socialmente con respecto al entorno en el que se utilizan, la familiaridad del espectador con dichos atributos permite al usuario asimilar y recordar los mismos con mucha más facilidad [Belting 2007, 23-25; Yates 1974, 147; Warburg 2010, 3-4].

La vigorosidad, los gestos y las distintas particularidades de todas estas miniaturas las vuelven *imagines agentes*, imágenes cercanas a la realidad que despiertan las emociones del espectador por medio de sus ornamentos, cualidades y acciones, grabando así impresiones más claras en la mente de los oblatos y monjes que se enfrentaban a estos códices [Carruthers 1998, 16; Yates 1974, 23; Núñez 1997, 37]. El elemento afectivo es importante pues auxilia la memoria de cualquier individuo y en nuestro caso particular de los religiosos semiletrados [Yates 1974, 23; Camille 1985, 37]. Según Mary Carruthers las imágenes que Prudencio creó fueron pintadas para el ojo de la mente. En las mismas se aprecia un esfuerzo por no agobiar al estudiante con detalles: la narrativa utiliza pocos detalles, pero los mismos son particularmente vívidos y específicos. Esto concuerda con las técnicas básicas para la creación de imágenes mentales, según las cuales se ha de ser cuidadoso y no abrumar el ojo de la mente con imágenes en exceso y aquellas que se utilicen deben ser llamativas e igualmente toda una experiencia sensorial que apele a la sinestesia[8]. Estas características sirven para establecer que las miniaturas de estos cinco manuscritos iluminados de la *Psychomachia* fueron utilizadas como mecanismos mnemónicos para memorizar el poema.

La segunda relación entre mnemotecnias, las plasmaciones de la *Psychomachia* en el contexto monacal que identificamos por medio de nuestra investigación fue con la práctica de la meditación. La memoria durante la Edad Media desempeño un papel importante con la moral y la meditación. Esta era el arca en el que se guardaban los distintos conceptos morales, que, junto a la virtud de la prudencia, permitían a un individuo emitir los juicios que le ganarían el Cielo o el Infierno.

El conocimiento de estas nociones tropológicas en el contexto monacal igualmente servía para el ejercicio de la meditación: la creación de pensamientos creativos en torno a Dios. Estos pensamientos creativos no surgían

8. «Prudentius' images are painted for the mind's eye. Effort is made not to overwhelm the student with detail: the narrative details are few but they are particularly vivid and specific. This accords with a basic technique for making such images: one must be careful not to overwhelm the mental eye with an excess of images. And those one has must be extreme, "eye-catching" of course, but also fully synaesthetic, a fully realized sensory experience that includes recreated sound (the screams and cries and battle trumpets) and taste (chiefly of blood and crushed bone) and odor (vomit and blood but also crushed violets) and touch (chiefly pain)» (Carruthers 1998, 148).

de la nada, sino que se estructuraban sobre recuerdos previos productos de las experiencias ya vividas: fruto de la lectura y la contemplación. Las técnicas de memorización proporcionarían al individuo todo un acervo de imágenes mentales listas para ser utilizadas cuando las necesitara. La creación de estas se vio auxiliada por las representaciones reales, siendo un proceso recíproco donde una plasmación real podía servir de imagen mental o a la inversa. La utilización de plasmaciones conocidas facilitaba y aceleraba el proceso de memorización, pues el individuo ya no se veía en la necesidad de elaborar una complicada alegoría mental, sino que ya le era dada.

Es bajo esta idea en la que se encasillan las distintas miniaturas de los códices miniados de la *Psychomachia* objeto de estudio de nuestra investigación. Ya hemos resaltado las diversas cualidades visuales que hacen de las noventa iluminaciones de los manuscritos imágenes memorables, *imagines agentes*. Por lo tanto, la memorización de las distintas representaciones en primer lugar permitiría al monje recordar con facilidad el contenido tropológico del texto. En segundo, a la hora de meditar, su mente tendría un referente visual de las artimañas de las que se sirve el vicio: *Luxuria* es dada a los excesos, *Avaritia* a la acumulación de aquello que no es de ella. Las acciones que realizan las virtudes entonces proporcionarían el remedio a estos males, por ejemplo: *Avaritia* se vence imitando el comportamiento de *Largitas,* la caridad a los más necesitados.

BIBLIOGRAFÍA

Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz, 2007.

Bouffard, Pierre, «La Psychomachie sur les portails romans de la Saintonge», *Zeitschrift Für Schweizerische Archäologie Und Kunstgeschichte*, 22, 1–3 (1962), págs. 19-21.

Camille, Michael, *El ídolo gótico. Ideología y creación de imágenes en el Arte Medieval*, Madrid: Akal, 2000.

——, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art*, Londres: Reaktion Books, 1992.

——, «Seeing and Reading: Some Visual Implications of Medieval Literacy and Illiteracy», *Art History*, 8, 1 (1985), págs. 26-49.

Carruthers, Mary, ed., *Rhetoric Beyond Words*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

——, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge Studies in Medieval Literature. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

——, *The Craft of Thought, Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Deschamps, Paul, *Le combat des vertus et des vices sur les portails romans de la Saintonge et du Poitou*, Caen: Henri Delesques, Imprimeur-Éditeur, 1914.

Garnier, François, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Signification et symbolique*, París: Le Léopard d'Or, 1982, vol. I.

——, *Le langage de l'image au Moyen Âge. Grammaire des gestes*, París: Le Léopard d'Or, 2003, vol. II.

Gibson-Wood, Carol, «The 'Utrecht Psalter' and the Art of Memory», *RACAR: revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 14, 1/2 (1987), págs. 9-15, 33-35.

Haworth, Kenneth R., *Deified Virtues, Demonic Vices, and Descriptive Allegory in Prudentius' Psychomachia*, Amsterdam: A.M. Hakkert, 1980.

Heinz-Mohr, Gerd, *Lessico di iconografia cristiana*, Milán: Istituto di Propaganda Libraria, 1995.

Hourihane, Colum, ed., *Virtue & Vice: The Personifications in the Index of Christian Art*, Princeton: Department of Art and Archaeology of Princeton University-Princeton University Press, 2000.

Katzenellenbogen, Adolf, *Allegories of the Virtues and Vices in Mediaeval Art, from Early Christian Times to the Thirteenth Century*, Nueva York: W.N. Norton & Company, Inc., 1964.

McKitterick, Rosamond, ed., *Carolingian Culture: Emulation and Innovation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

——, *The uses of literacy in early mediaeval Europe*, Cambridge: Cambridge University, 1992.

Newhauser, Richard, *The Treatise on Vices and Virtues in Latin and the Vernacular*, Turnhout, Belgique: Brepols, 1993.

Núñez, Salvador, trad., *Retórica a Herenio*, Madrid: Gredos, 1997.

Norman, Joanne S., *Metamorphoses of an Allegory: The Iconography of the Psychomachia in Medieval Art*, Nueva York: P. Lang, 1988.

O'Sullivan, Sinéad, *Early Medieval Glosses on Prudentius' Psychomachia: The Weitz Tradition*, Leiden and Boston: Brill, 2004.

Pächt, Otto, *La miniatura medieval: una introducción*, Madrid: Alianza, 1987, (original, *Buchmalerei des Mittelalters: eine Einführung*, München: Prestel, 1984).

Prudencio Clemente, Aurelio, *Obras completas de Aurelio Prudencio*, Madrid: La Editorial Católica, 1981.

Rivers, Kimberly A., *Preaching the Memory of Virtue and Vice. Memory, Images, and Preaching in the Late Middle Ages*, Turnhout: Brepols, 2010.

Réau, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Introducción general*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 2008.

Roy, Bruno & Paul Zumthor, dirs., *Jeux de mémorie. Aspects de la mnémotchnie médiévale*, Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1985.

Schmitt, Jean-Claude, *La raison des gestes: dans l'occident Médiéval*, París: Gallimard, 1992.

Smith, Alison, «The Iconography of the Sacrifice of Isaac», *American Journal of Archeology*, 26 (1922), págs. 159-173.

Smith, Macklin, *Prudentius' Psychomachia: A Reexamination*, Princeton: Princeton University Press, 1976.

Solivan Robles, Jennifer, «Depictions of Virtues and Vices as Mnemonic Devices», *Imago Temporis. Medium Aevum*, 11 (2017), págs. 159-192.

——, *La memorización monástica y las imágenes de la Psychomachia: el uso de la figuración miniada y monumental de las virtudes y los vicios como mnemotecnias*, tesis doctoral, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2017, [En linea] <https://gredos.usal.es/handle/10366/137159>.

Stettiner, Richard, *Die Illustrierten Prudentiushandschriften*, Berlín: Druck von J.S. Preuss, 1895.

Warburg, Aby, *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal, D.L. 2010.

Woodruff, Helen, «The Illustrated Manuscripts of Prudentius», *Art Studies* (1929), págs. 31-79.

Yates, Frances Amelia, *El arte de la memoria*, Madrid: Taurus, 1974.

RESUMEN: A través del análisis de las miniaturas de cinco copias carolingias del texto de la *Psychomachia* de Prudencio se estudia cómo fueron utilizadas por los miembros de las comunidades de religiosos a las que dichos códices pertenecieron como mecanismo mnemónico. Ello permitía a los individuos memorizar la información necesaria para el proceso de enseñanza y aprendizaje e igualmente para la práctica de la meditación y la *lectio divina*. En las distintas imágenes que acompañan el texto de Prudencio se han identificado diversos elementos propios de las técnicas mnemónicas de la antigüedad y la Edad Media a través del análisis formal e iconográfico. La disposición de las miniaturas con relación al soporte, los elementos formales y compositivos de estas, y los *tituli* que las acompañan se tienen en cuenta para identificar los elementos mnemónicos de las mismas. La presencia de temas iconográficos bien establecidos en torno al período en el que se ilustraron estos códices igualmente confirma el interés por la familiaridad y la intención de que la información expresada visualmente en estos códices, por medio del texto y la imagen se inscriba en la mente del usuario. Entre estos elementos destaca la utilización de *imagines agentes*, imágenes activas cercanas a

la realidad que exaltan los sentidos por ser extraordinariamente memorables y encontrarse fuera de lo común.

PALABRAS CLAVES: *Psychomachia*, Mnemotecnia, Memoria, Carolingio, Monasterio.

ABSTRACT: Through the analysis of the miniatures of five Carolingian codices of Prudentius' Psychomacia we aim to study how these depictions were used as mnemonic devices by the members of the monasteries in which they were created or belonged to. The miniatures in these manuscripts served as cognitive aids for the memorization of information related to the teaching and learning experience and for the meditation process and the Lectio Divina. Thanks to the formal and iconographical analysis, we have been able to identify different elements from late antiquity and medieval mnemotechnies. In the mise-en-page, the formal and compositional elements, the tituli mnemonics aids can be found. The relationship between text and images and the integration of well-known iconographical motifs points towards an interest to the familiarity of the themes with the users and above all to inscribe them in the minds of the readers. *Imagines agentes*, are active images similar to the reality which tend to captive the senses for the extraordinarily aesthetics and been out of the ordinary.

KEYWORDS: *Psychomachia*, Mnemonics, Memory, Carolingian, Monastery.

siglo IX, Leiden, Leiden University Libraries, Burm.Q.3, fol. 124r

siglo IX, París, BnF, Ms. latin 8085, fol. 57v

siglo IX, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9987-91, fol. 104r

siglo X, Berna, Burgerbibliothek Bern, Cod. 264, pág. 72

siglo X, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 10066-77, fol. 116v

figura 1
Miniatura 13 - Pudicitia atraviesa con su espada la garganta de Libidinem

siglo IX, Leiden, Leiden University Libraries, Burm.Q.3, fol. 127r

siglo IX, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9987-91, fol. 107

siglo IX, París, BnF, Ms. latin 8085, fol. 59r

siglo X, Berna, Burgerbibliothek Bern, Cod. 264, pág. 79

siglo X, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 10066-77, fol. 120r

figura 2
Miniatura 24 - Ira se suicida

siglo IX, Leiden, Leiden University Libraries, Burm.Q.3, fol. 144r

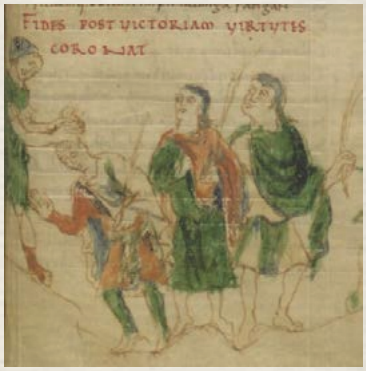
siglo IX, París, BnF, Ms. latin 8085, fol. 67v

siglo IX, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique Ms. 9987-91, fol. 124r

siglo X, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms.10066-77, fol. 133v

figura 3
Miniatura 81 – Las virtudes desmiembran el cuerpo muerto de Discordia

siglo IX, Leiden, Leiden University Libraries, Burm.Q.3, fol. 123r



siglo IX, París, BnF, Ms. latin 8085, fol. 57r

siglo X, Berna, Burgerbibliothek Bern, Cod. 264, pág. 70

siglo IX, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9987-91, fol. 103r

siglo X, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 10066-77, fol. 115v

figura 4
Miniatura 10 – Fides corona a los mártires

siglo IX, Leiden, Leiden University Libraries, Burm.Q.3, fol. 120r

siglo IX, París, BnF, Ms. latin 8085, fol. 55v

siglo IX, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique, Ms. 9987-91, fol. 100r

siglo X, Bruselas, Bibliothèque royale de Belgique Ms. 10066-77, fol. 112r

figura 5
Miniatura 1 – Sacrificio de Isaac

*«POR SI ACASSO NO HUBIESE LLEGADO A MANOS DE USTED»: LOS INVENTARIOS DE LIBROS DE LA BIBLIOTECA DEL CONDE DE HARO**

MARTA VÍRSEDA BRAVO
(UCM/CCHS-CSIC)

Desde los primeros estudios sobre la biblioteca de Pedro Fernández de Velasco [Paz y Meliá 1807-1908; Lawrance 1984], la memoria de sus libros quedó fijada en un inventario custodiado en la actualidad en la Biblioteca Nacional de España con la signatura Res/141. Este es un códice de veinticinco folios que recoge, por un lado, el catálogo razonado de los libros que había en la biblioteca del Hospital de la Vera Cruz en 1553 y por otro lado, a modo de adenda, una copia del inventario fundacional de la misma, es decir, la donación y dotación de los libros que Pedro Fernández de Velasco concedió en el año 1455 a la nueva institución familiar[1]. A pesar de la trascendencia que ha tenido

* Este trabajo ha sido realizado en el marco del proyecto *Scripta Manent II, conservar para dominar: el archivo nobiliario de los Velasco*, (HAR 2016-77423-R) dirigido por Cristina Jular Pérez-Alfaro.

1. El Hospital de la Vera Cruz no es la primera fundación familiar en Medina de Pomar. Sancho Sánchez de Velasco y Sancha García Carillo fundan a principios del siglo XIV el monasterio de Santa Clara. El Hospital de la Vera Cruz se edificó sobre otro conjunto hospitalario de fundación Velasco: el Hospital de la Cuarta fundado por Pedro Fernández de Velasco y Maria Sarmiento en 1374. Para mayor información sobre estas obras véase Sainz de Baranda 1917, 437-442; Yarza 2003, 208-212; Paulino Montero 2015, 208-212.

este manuscrito en la historiografía y la relevancia que aún mantiene como testimonio fundamental para el estudio de la colección libraria, este pequeño códice no es el registro original de mediados del siglo XVI sino una copia del XVIII de la cual desconocemos los motivos de su realización y, teniendo en cuenta que no hemos podido hallar la versión original debemos tratar este documento como lo que es, una copia. Si contamos, por el contrario, con el inventario original de la dotación y donación de libros guardado en la actualidad en el Archivo del Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar (Burgos). La comparación de ambos manuscritos nos ha llevado a detectar una serie de problemáticas que han condicionado la comprensión de la biblioteca en sus arranques medievales. A estos dos inventarios tradicionalmente conocidos debemos sumar tres registros librarios más, totalmente inéditos, conservados en el archivo familiar, el Archivo de Frías de la Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional.

La ampliación cuantitativa de la información relativa a la colección libraria no solo nos permite ver la evolución y fortuna de la misma, sino que nos brinda la posibilidad de analizar el funcionamiento interno de la biblioteca velasqueña a lo largo de trescientos años ya que como bien ha señalado Cristina Jular Pérez-Alfaro «un linaje como el Velasco es un taller constructor de memoria, una memoria vehiculada a través de documentos conservados, destruidos o manipulados» [2017, 205-206]. Analizar la biblioteca como parte del proceso escrituario de la familia Velasco implica acercarse a su archivo. Este con su amplio fondo documental nos permite ver el espacio librario en tiempos de larga duración, aspectos que llevan indisolublemente a ver el inventario no solo como un repositorio de información sino como bien argumentó Elio Lodolini «…el inventario no es una mera lista de expedientes, legajos, registros y volúmenes, sino, por el contrario, es sobre todo la historia interna de la institución que ha generado aquel fondo archivístico, de sus competencias y de sus trasformaciones en el curso del tiempo, de la praxis administrativa mantenida por ella y de las trasformaciones que aquella praxis administrativa ha sufrido en diversas épocas, y en fin de cómo poco a poco, aquella institución ha organizado la propia memoria, es decir cómo ha dispuesto los documentos generados por ella, según un orden originario, el cual puede haber variado en el curso de la vida activa de la institución» [1995, 43].

No obstante, esta nueva documentación contiene una información muy valiosa pero un conjunto documental muy difícil de manejar. ¿Cómo analizamos este patrimonio escrito? ¿Pueden las herramientas digitales y las bases de datos experimentales visibilizar proceso escriturarios complejos? A lo largo de este artículo mostraremos la revisión realizada a los inventarios conocidos, el estudio de los nuevos registros, así como los primeros resultados obtenidos tras el tratamiento con representaciones gráficas y herramientas digitales al conjunto documental.

LOS INVENTARIOS DE LIBROS DEL CONDE DE HARO

La siguiente tabla muestra los cinco inventarios de la biblioteca de Pedro Fernández de Velasco en orden cronológico con el título con el que se registra, la signatura actual, la fecha de realización, los firmantes del mismo, así como el número de asientos que contiene. Para facilitar la lectura, se le ha dado a cada inventario un identificador alfabético que será el utilizado a lo largo de la narración.

Identificador	Título inventario	Signatura[2]	Fecha	Firmantes	Nº de libros
A	Capitulado de la dotación y organización del Hospital, otorgado por Don Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, señor de la Casa de Salas y camarero mayor del rey	Archivo Hospital Vera Cruz Medina de Pomar Caja 01-b. Doc.01	1455	Conde de Haro, Juan Fernández de Melgar, el escribano público, Sancho García el provisor del Hospital	80

2. Las signaturas que corresponden con el fondo de Frías del Archivo Histórico de la Nobleza, antes Sección Nobleza del Archivo Histórico Nacional están dadas para el acceso directo a la reproducción digital en el Portal de Archivos Españoles.

Identificador	Título inventario	Signatura	Fecha	Firmantes	Nº de libros
B	Catálogo con relación epilogada de los libros que se hallaron a 27 de mayo en el año de 1553 en la librería de D. Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, señor de la casa de Salas	BNE Res/141	1553	Sin firma	160
C	Inventario de los bienes y papeles del Hospital de la Vera Cruz al tiempo de hacerse cargo Felipe de Toba de su administración	AHN FRIAS, C.239, D35	1615	Diego de la Peña	156
D	Relación de los libros que hay en el hospital de la Vera Cruz	AHN FRIAS, C.239, D,54	1647	Licenciado Toua y Porres	151
E	Visita secreta hecha al Hospital de la Vera Cruz	AHN FRIAS, C.239, D,62-78	1726	Nicolás de la Peña, escribano principal.	153

Uno de los primeros aspectos que puede llamar la atención en la tabla de inventarios es que cada uno de ellos parece tener una tipología diferente, lo que supone un problema de clasificación[3]. Si tomamos las indicaciones marcadas por Derolez en sus estudios sobre catálogos de libros medievales «on appelle catalogue de bibliothèque une liste, complète ou non, des livres appartenant à une collection ordenée, classée selon un système convenu et permettant de retrouver un livre dans

3. Víctor Infantes argumenta, con gran acierto, que se precisa crear una tipología de trabajo sobre los diferentes modelos de inventarios para crear sobre esta base modelos de estudio. Véase para esto Infantes 1998, 165.

cet ensemble» [1975, 15] por lo que tan solo podríamos incluir en esta categoría los inventarios A y B ya que añade el autor «Un catalogue est donc bel et bien un repertoire, il se distingue du simple inventaire por la présence d'une classification (alphabétique par noms d'auteurs et titres d'anonymes, alphabétique par sujet, systématique par matières, ou autre» [Derolez 1975, 15]. Quedarían de este modo los tres inventarios restantes como documentos de registro, de anotación de los bienes con los que contaba la biblioteca en ese momento. Sin embargo, el archivo familiar cuenta con documentos con indicaciones muy precisas y tempranas en los estándares conocidos para ordenar y «facer inventaro de las dichas escripturas poníendolas por libro»[4]. Por esta larga tradición de documentar e inventariar los papeles de la casa, que verá su máxima significación en las órdenes para el archivo que Bernardino Fernández de Velasco dio en 1641[5], nos referimos a este conjunto documental de la biblioteca como inventarios a pesar de las diferencias existentes entre ellos. El objeto de nuestro análisis será por tanto superar el enfoque de ver al inventario como repositorio de información para transformarlo en un objeto cultural en sí mismo.

INVENTARIO FUNDACIONAL, AÑO DE 1455

El inventario A forma parte de la dotación y donación de bienes que Pedro Fernandez de Velasco concede al Hospital de la Vera Cruz en 1455. Estas están recogidas en un cuadernillo de veintiocho folios en pergamino

4. Juan Fernández de Velasco ordenaba esto en su testamento, así como mandaba ordenar y conservar las escrituras en sus fortalezas sin moverlas ni modificar el sistema de almacenaje (en el año 1418), véase Jular Pérez-Alfaro 2017, 212.

5. Bernardino ordenaba que «El ymbentario del archivo se a de hazer en la forma que está resuelto y se a de poner en limpio dentro del mi archivo y en la forma que sabe D. Pedro de Salinas que yo tengo ordenado se a de hazer el dicho ymbentario nuevo, supliendo los defectos del que oy tiene. El ymbentario nuevo se a de encuadernar dentro del archivo y se le a de poner vna barilla de hierro que atrabiesse con dos candores. Y la enquadernaçion a de ser de vezerro y las ojas doradas. Y muy curiosso. Y se a de hazer para él vna bolsa de damasco en que ande porque no se llene de poluo y esté libre de la polilla que puede pegársele» Estas ordenanzas pueden consultarse en PARES AHN, FRIAS,C.402,D.16, además han sido objeto de estudio en Jular Pérez-Alfaro 2017, 220.

de 210 x 290 mm, escritas en gótica redonda y firmadas en cada uno de sus folios y al final del documento por el propio noble, Juan Fernández de Melgar, escribano público y Sáncho García, provisor del Hospital en esos momentos.

Arranca el documento con una iluminación de apertura donde se muestra a Cristo crucificado en el centro de la composición, a sus pies trece personajes arrodillados, doce de ellos con las mismas vestimentas y marcados con el aspa de san Andrés mientras que la figura restante se sitúa a la derecha de Cristo con atuendo diferente y en actitud orante sostiene entre sus manos una filacteria en blanco[6]. Los doce hombres son los pobres que vivirán en el Hospital tal y como establecen las ordenanzas redactadas en 1438:

> […] que bivan e estén en el dicho ospital de aquí adelante en cada un año para sienpre jamás veynte omnes pobres. Los trese dellos a reberençia e a onor del santo colegio de Nuestro Redentor e de su dose apostoles, en los quales ha de ser e se contar el provisor del dicho ospital e su mujer por dos pobres, e los siete a reverencia de los siete dones del Spiritu Santo que resçibe aquel que fase obras piadosas. E estos siete han de ser enfermos para sea curados en el dicho ospital. De los quales dichos veynte pobres están e biuen e moran en el dicho ospital, por la gracia de Dios, los honze sanos que yo en el agora puse demás del dicho prouisor e su mujer[7].

El decimotercer personaje, por su carácter diferenciador al conjunto, nos conduce a pensar que podría tratarse de una representación del propio promotor de la obra, es decir de Pedro Fernández de Velasco. La escena está enmarcada con una cenefa sin decoración coronada por dos ángeles tenantes con dos escudos, uno de ellos en blanco mientras que en el otro se representa de nuevo el aspa de san Andrés. La cruz aspada fue adoptada por el conde de Haro como su divisa personal, pero, además, fue elegida como el distintivo de los pobres alojados en el Hospital, así

6. La extraordinaria iluminación de apertura tan solo ha sido mencionada en los estudios de Paulino Montero 2015; *Catálogo del Monasterio de Santa Clara* 2004; Yarza 2003.

7. El Archivo del Hospital de la Vera Cruz conserva en sus fondos otro documento mandado redactar por Pedro Fernández de Velasco en 1438 y que recoge exclusivamente las ordenanzas de la institución hospitalaria. La trascripción de estas puede consultarse en Porres Fernández 1983, 63.

como emblema de la nueva orden de caballería asociada a la fundación hospitalaria y que además llevaría el mismo nombre que esta[8].

En los folios restantes, el noble, en primera persona especifica la intención de la nueva fundación haciendo hincapié en el concepto de caridad y redención cristiana, siguiendo la tónica habitual en otras promociones artísticas bajomedievales. Además, una vez determinada la intención de la obra se indica la normativa que regirá la misma, enumerando con gran detalle las rentas recibidas, así como las funciones tanto de los pobres del hospital como de los encargados de su gestión.

El listado de libros arranca en el fol.16ra y finaliza en el fol.18vb, cuenta con ochenta asientos marcados cada uno de ellos con un calderón en tinta roja. Los asientos están ordenados por idioma y material quedando distribuida la biblioteca del siguiente modo:

Libros en latín en pergamino
Libros en latín en papel
Libros en romançe en pergamino
Libros en romançe en papel
Libros en françes

Este orden se rompe tan solo el fol. 13ra cuando, dentro de los libros en romance en papel, se añade un subepígrafe que indica la entrada de las *Siete Partidas*. La biblioteca contó a mediados del siglo XV con tres volúmenes de la obra legislativa alfonsí, marcando de esta forma la importancia que tenía tanto para el fundador, así como para los pobres del Hospital la lectura de este corpus.

El interés de este inventario fundacional no solo radica en conocer los libros donados por el noble sino también por las palabras previas al listado de libros donde el Conde deja claro las finalidades, permisos y usos que se debía dar a la colección. En un pequeño prólogo se ordena que:

> Otrosi por quanto los pobres de dicho ospital e personas religiosas e otras que por buena deuoçion e consolaçion de sus animas a el querrán venir, queriendo recebir buen enxienplo e dotrina de las escrituras santas

8. La única copia que conservamos de los estatutos de esta orden laica están en las hojas de guarda de uno de los manuscritos de la colección velasqueña: Madrid, BNE, Mss/9178.

> ordenadas con buen deseo de aquellos que ouierenselo del seruiçio de nuestro Señor et buen regimiento de sus pueblos, fallen y ayan en qué lo reçebir, señaladamente los religiosos que venieren a predicar al dicho hospital e monesterio o villa fue mi entençion e voluntad de dar e dotar e di e doté al dicho hospital los libros que adelante dirá, los quales por que seyendo sacados de dicho hospital y leuados de vna parte a otra se podrían perder y menoscabar, es mi voluntad que se procure e gane carta de excomunión mayor de nuestro Santo Padre para que alguno nin algunos non puedan sacar nin leuar los dichos libros nin alguno nin algunos dellos en manera alguna, de la qual excomunión aquel o aquellos que en ella yncurrieren non puedan ser absueltos a menos de la Santa Sede Apostolica. Et los dichos libros son estos que se siguen pero que quede a mi voluntad y dispusiçion de sacar e tomar en mi vida de los dichos libros los que me plazera[9].

Vemos una biblioteca perfectamente planificada por el noble donde ordena y dispone un espacio donde leer y aprender, libros seleccionados cuidadosamente para un espacio, lugar del que nunca debían salir.

EL INVENTARIO B Y LOS PROBLEMAS HISTORIOGRÁFICOS, AÑO DE 1553

El inventario B es un códice de veinticinco folios de 260 x 160 mm en papel, escrito en letra del XVIII. Arranca el manuscrito con un pequeño donde se indica los motivos de su confección: Juan Fernández de Velasco manda realizar un catálogo razonado de los libros que se hallaban en la biblioteca con el fin de conocer los fondos de la misma en el año de 1553. En menos de cien años la colección aumentó a ciento sesenta asientos y contaba además con un nuevo orden, ¿cómo amplió los fondos la biblioteca?, y ¿por qué se estableció un nuevo orden?, ¿cuáles fueron los criterios elegidos?

9. 14 de agosto de 1455. Capitulado de la dotación y organización del Hospital otorgado por Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro, señor de la casa de Salas, camarero mayor del rey, Burgos, Medina del Ponar, Archivo Hospital de la Vera Cruz, Caja.01-b.doc.01, fol. 11v.

El único testimonio que puede responder a la primera pregunta lo encontramos en el testamento de Pedro Fernández de Velasco donde en el apartado dedicado al Hospital de la Vera Cruz ordena que:

> Otrosy, mando al dicho ospytal de la Vera Crus todos mis libros que yo he, asy los que yo trayo en la mi cámara como los que están e tengo en la mi villa de Viruesca y en otros qualesquier lugares e partes que los yo tenga, asy en latin como en romançe, asy eclesiásticos como seglares, de vidas e dotrinas, de santos y de derechos y de coronicas y de otra qualquier manera que sean; los queales, es mi voluntad e mando, que estén e sean puestos en la librería por mí para ello ordenada [Porres Fernández, 2009, 162].

De este modo, este traslado de libros a la muerte del Conde nos habla, de forma bastante evidente, de una nueva donación a finales del siglo XV, pero, ¿cómo se ordenó la colección a la llegada de estos nuevos libros? ¿Plasma el inventario B esta ampliación?

Al comparar el inventario A con el B comprobamos, además del notable aumento de libros, como este último ha cambiado el orden de catalogación, esta vez está dividido por bloques temáticos por lo que la biblioteca estará clasificada a mediados del siglo XVI en tres grandes categorías:

Capítulo I. *De los Libros de las Sagradas Escrituras y Eclesiásticos*
Capítulo II. *De los Historiadores antiguos y Romanos y de diversas partes del mundo.*
Capítulo III. *De las chronicas y de las leyes y libros del Reyno.*

La clasificación de los fondos librarios en la Edad Moderna fue una de las tareas administrativas más importantes de los bibliófilos del momento con el fin de salvaguardar en primera instancia la colección, pero, sobre todo para jerarquizar el conocimiento hasta ahora recibido. Dorothy Norris en sus estudios sobre las bibliotecas inglesas de la Edad Moderna ha señalado como a lo largo del siglo XV, pero especialmente en la primera mitad del XVI, los catálogos de libros se ordenan por tema [Norris 1939][10]. Estructura que se refleja claramente en la colección velasqueña.

10. Recientemente la Universidad de Cambridge ha publicado una historia de las bibliotecas en Inglaterra e Irlanda en dos volúmenes, destacamos el trabajo de C. Y. Ferdinan sobre la administración y orden de las mismas «[…] catalogues in the fifteenth

Si bien es cierto que el estudio del orden de los libros nos permite ver el uso que se ha dado a la biblioteca a lo largo del tiempo[11], el inventario B tiene además otro interés fundamental que radica en los problemas historiográficos que hemos mencionado al inicio de este texto. El inventario B no es el documento original del siglo XVI sino una copia dieciochesca en la cual no se especifica los motivos de su realización; gracias al estudio individual del mismo y la comparación con el inventario A hemos detectado un error que se ha repetido continuamente en la historiografía y que ha distorsionado la visión de la biblioteca medieval.

En la adenda de los folios finales del inventario B con la transcripción parcial de la dotación fundacional del noble a la institución existen dos inexactitudes. Se han omitido dos asientos que sí aparecen mencionados en el inventario A, de este modo los primeros estudios sobre la biblioteca fijaron en setenta y ocho manuscritos en vez de ochenta los libros con los que contaba la biblioteca del Hospital a mediados del XV. Los dos asientos omitidos corresponden con el BNE, Mss/12721, una copia de la *Farsalia* de Lucano y el BNE, Mss/12839, un códice italiano de la obra de Cicerón que cuenta en sus hojas de guarda con un poema firmado por el poeta boloñés Mateo Griffoni datado en la década de los años veinte o treinta del siglo XV[12]. Incorporar este manuscrito a la colección donada por Pedro Fernández de Velasco nos conduce a plantearnos interrogantes que van más allá de lo local, ampliando la investigación al estudio de los talleres de producción manuscrita en el norte de Italia o al comercio librario en Castilla a inicios del XV.

---

and sixteenth centuries was by subject, and the evidence of the marks in books confirms that books were often placed on lecterns and shelves in more or less the same arrangement as in their catalogues» (Ferdinand 2008, 587-588).

11. La expresión de orden de los libros está recogida directamente del famoso libro de Roger Chartier *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII* (2005). Las cuestiones planteadas pueden aplicarse sin lugar a duda a la colección de inventarios que estamos analizando.

12. La figura de Mateo Griffoni ha sido estudiada en el monográfico Giorgio 2004.

LOS NUEVOS INVENTARIOS

Los inventarios que siguen a continuación son totalmente inéditos hasta la fecha[13]. Los tres están, como hemos mencionado al inicio, custodiados en el archivo de la familia y tienen como rasgo común que comparten la misma caja y signatura AHN FRIAS, C.239 que contiene documentación de diferente carácter relativa al gobierno y funcionamiento del Hospital, visitas al conjunto hospitalario, pleitos entre los cartujos y el provisor, instrucción de provisores e inventarios de bienes, abarcando todo este paquete documental una cronología de mediados del siglo XV a finales del XIX. Además, estos nuevos inventarios nacen con un carácter pleno de registro, esto es, de «dar fe» que los libros estaban en la biblioteca en el momento de la realización del registro.

Los inventarios C y D. Años de 1615 y 1647

Los inventarios C y D comparten cronología, ambos se realizan en el primer cuarto del siglo XVII. Pero tienen como diferencia que el primero de ellos es un documento de archivo que incluye «un traslado uien y fielmente sacado de los uienes de la casa y ospitales de la Vera Cruz»[14] es decir, un registro de todos los bienes con los que contaba la institución en ese momento, con el fin de que, Felipe de Toba, nuevo provisor del Hospital tuviera conocimiento de los objetos y papeles que estaban bajo su supervisión; mientras que el inventario D recoge exclusivamente una relación de los libros de la biblioteca.

El registro librario del inventario C ocupa los últimos folios, dejando al inicio del documento una amplia información relativa al funcionamiento interno del Hospital. Destaca en este sentido los epígrafes dedicados a las habitaciones de los cartujos donde se describen cada una de las camas

13. Elena Paulino da a conocer el inventario C en sus tesis doctoral, pero no se realiza trascripción del mismo, aunque sí acierta en la necesidad de comparar este registro con los otros inventarios conocidos, 2015, 224.

14. AHN, FRIAS,C.239,D.35; desde PARES imagen 2/8.

de los pobres incluyendo, además, los nombres y apellidos de cada uno de ellos permitiéndonos de esta forma poner rostro a los residentes del recinto hospitalario.

Bajo el título *Libros que se hallaron en la Librería* se da paso a 156 asientos sin orden alguno, ni por temática o materia, con descripciones bastante escuetas si las comparamos con los inventarios anteriores (A y B). Llama la atención el notable descenso del número de libros, ¿qué ha sucedido con respecto al registro anterior? ¿Se han prestado libros? ¿Se han perdido? En las visualizaciones gráficas que mostraremos en el apartado dedicado la reconstrucción del patrimonio de la biblioteca plantearemos posibles respuestas a estas preguntas.

En el año de 1647, treinta años después del inventario C tenemos un nuevo registro. La intención del mismo queda definida en el propio texto «Por si acasso no hubiese legado a manos de V.s. el primer memorial que remití de los Libros que el Conde mi señor dejo en este hospital, embio este»[15]. Destaca, de nuevo, en la relación de asientos la pérdida de libros, pero, además, podemos comprobar como las descripciones se limitan en muchos casos a un título abreviado, desapareciendo aspectos relativos al idioma del libro o a la materialidad del mismo.

Inventario E, año de 1726. La memoria del patrimonio familiar

Si los inventarios anteriores nacieron en un contexto de registro general de los bienes del Hospital de la Vera Cruz, este último inventario está en un gran paquete documental sumamente complejo que recoge la visita secreta hecha por don Severino de Vedia y Quevedo, canónigo de la Iglesia de la ciudad de Burgos por orden del condestable con motivo de una serie de pleitos entre los cartujos y el provisor. Toda la caja supone una fuente fundamental para conocer el control señorial casi trescientos años después de su fundación, el expediente nos muestra la actuación del provisor, las acciones jurídicas realizadas tras el incumplimiento de sus obligaciones, pero también nos da una imagen del estado de conservación en el que se encontraba el Hospital. A mediados del siglo XVIII

15. AHN, FRIAS, C.239, D.54; desde PARES imágen 1/5.

todo el recinto arquitectónico estaba en un estado de casi abandono. Ante esta situación, el nuevo líder Velasco rescata el espíritu fundacional de su antecesor del XV incidiendo hasta en tres ocasiones en respetar las directrices plasmadas por Pedro Fernandez de Velasco en el inventario A de conservar, mantener en orden y la prohibición expresa de no sacar libros del espacio de la biblioteca.

Sin embargo, toda esta riqueza de información no se va a trasladar a las descripciones de los libros. Tenemos un listado con escasos detalles reduciéndose en muchos casos a un registro con tan solo una palabra. A pesar de esto, podemos ver que el número de libros a aumentado con respecto al inventario D, quedando la biblioteca en el primer cuarto del siglo XVIII con ciento cincuenta y cuatro volúmenes. En esta ocasión contamos con una referencia que podría explicar la pérdida y aumento de los libros en los dos últimos inventarios. El Mss/9270 de la Biblioteca Nacional[16] tiene en sus últimos folios una referencia a un movimiento librario en la biblioteca a principios del siglo XVIII: Nicolás Fernández de la Peña, alcaide de la ciudad de Frias y Juan Clemente Valdivieso Morquecho, provisor del Hospital, dan testimonio de la restitución de seis libros en octubre de 1722 a la biblioteca. Desconocemos los libros a los que se refiere, pero cabe suponer que el propio Mss/9270 era uno de ellos y, además, esta restitución nos hace entender que la biblioteca seguía en funcionamiento casi trescientos años después de su fundación.

NUEVAS HERRAMIENTAS PARA EL ANÁLISIS DE DATOS. PROPUESTAS PARA UN ESTUDIO

La asociación de cada asiento de un inventario con su objeto físico supone uno de los grandes problemas cuando se trabaja en el mundo de las bibliotecas nobiliarias bajomedievales, pero antes de desempeñar esa tarea y teniendo en cuenta que contamos en total con cinco inventarios,

16. El manuscrito Mss/9270 (Madrid, BNE) es una copia en francés de las *Demandes de la Chevalerie* de Geoffroy Charny. Debido a las mutilaciones en las zonas de la iluminación de, prácticamente, todos los folios del manuscrito es difícil datarlo, pero sabemos que está entre los libros que conforman el inventario A, es decir, fue uno de los libros que Pedro Fernández de Velasco donó a la biblioteca del Hospital en 1455.

¿cómo organizamos esta nueva información? Rastrear un mismo libro a lo largo del tiempo es la primera tarea que debemos abordar, es decir localizar en cada uno de los inventarios (en nuestro caso, cinco) esa referencia libraria. Este proceso de identificación puso en evidencia una serie de problemáticas que nos han llevado a analizar la evolución del registro librario, en la biblioteca desde mediados del siglo XV hasta mediados del XVIII. Esto es, observar los modos empleados por los escribanos para anotar los libros de la colección a lo largo del tiempo. Problemáticas que podrían resumirse en la siguiente visualización gráfica [Figura 1] donde cada hilo representa un libro y cada bloque un inventario, el ejercicio a realizar sería elegir un hilo de color y perseguirlo a lo largo de las diferentes etapas de la biblioteca.

La elevada información que podemos obtener de cada uno de estos registros puede provocar que nos perdamos en la madeja no llegando a comprender la biblioteca en este proceso de larga duración. ¿Cómo trabajar entonces con esta documentación?

La reconstrucción del patrimonio librario en trescientos años de historia

Toda la documentación presentada hasta ahora nos permite estudiar la biblioteca en tiempos de larga duración[17]. Para comprender mejor este proceso proponemos la siguiente visualización gráfica, pero antes de continuar con este análisis nos gustaría exponer la terminología que utilizaremos a lo largo de este epígrafe:

Mención libraria: el recuerdo de un libro en el momento del registro. Las menciones librarias no tienen por qué coincidir con el total de los libros registrados, esto es, a medida que se avanza en el estudio de los inventarios se puede comprobar cómo los libros se irán nombrando de manera diferente. En algunos casos podremos cruzar esta información y

17. Los trabajos sobre bibliotecas de la Edad Moderna donde se pone el foco de atención en el individuo o el lector, véase Infantes 1997; Dadson 1998; así como los estudios de Pedro Cátedra con la biblioteca de los Marqueses de Astorga o Fernando Bouza con la *librería* de la Torre alta de Felipe IV son lectura obligada para este epígrafe ya que nos permite examinar la biblioteca velasqueña no sólo desde el punto de vista de la historia social de la familia sino imbricar en esta historia aspectos que atañen al orden del conocimiento en un momento determinado. Cátedra 2002; Bouza 1997; 2001; 2005.

confirmar que se trata del mismo registro, pero en otros muchos casos no tendremos esta opción, por lo que al final habrá más menciones librarias que número total de libros registrados

Registro librario: número de asientos anotados, es decir el número total de libros que figuran en el inventario en el momento de su realización. En este caso, hemos podido ver en la tabla incluida en el epígrafe anterior que el registro fluctúa de un inventario a otro oscilando el número de asientos de ochenta a ciento sesenta.

Identificador librario: con el fin de poder reconstruir el total de libros de la biblioteca iniciamos la tarea dando a cada mención libraria un identificador numérico. Arrancamos con el inventario A quedando este con valores del 1 al 80. Cuando pasamos al inventario B, en aquellas menciones que tenían su correspondencia en el inventario inmediatamente anterior, se les ha dado el mismo identificador numérico (Por ejemplo, la Biblia tiene id. 1 en el inventario A, a lo largo de los otros cuatro inventarios se menciona siempre de la misma manera, por lo que constantemente figura como valor 1). Pero, si el asiento describe un libro que no podemos vincular a una mención anterior, y por lo tanto a un identificador numérico ya asignado, nos vimos en la obligación de dar otro numeral. Así, al final de la investigación tenemos, en total, 198 identificadores, es decir, 198 menciones a libros diferentes.

Aclarada la terminología, en la Gráfica 1 [Figura 2] cada fila representa las diferentes menciones librarias ordenadas por su identificador numérico de menor a mayor, y cada columna un inventario. Los rectángulos rojos simbolizan la existencia o no de una mención libraria en cada inventario; de esta forma es posible seguir un mismo libro a través del tiempo. Y en este recorrido se pueden detectar cuatro tipos de variables.

Un mismo libro en cinco inventarios: en muchos casos las descripciones de cada asiento son lo suficientemente específicas para lograr identificar el libro en cada uno de los inventarios

Eslabón perdido: al confrontar los cinco inventarios podemos comprobar como hay menciones librarias que aparecen en un inventario para desaparecer en el siguiente. Es decir, una misma mención se identifica y se le da el mismo numeral en los dos primeros inventarios, pero desaparece en el siguiente y vuelva a reaparecer en los dos últimos. Por ejemplo, si miramos al identificador nº 22 (*Un breviario pequeño guarnido*) podemos rastrearlo en los dos primeros inventarios, A y B, desaparece en los dos

siguientes, C y D, pero sorprendentemente reaparece en el último ¿No estaba el libro en el momento del registro? ¿O se descuidó el escribano?

Desaparecidos: Al colocar los cinco inventarios en columnas contiguas podemos ver aquellos libros que se pierden a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en la posición nº 26 en el primer inventario se menciona el libro *Otro salterio de nuestra señora con çiertas oras*, no se vuelve a citar en el resto de los inventarios ¿desaparecen por completo de la colección? O ¿tienen un vacío en el registro librario, pero han llegado hasta nosotros?

Fantasmas librarios: Probablemente este es uno de los casos detectados más interesantes. Como se puede comprobar en la gráfica, se representan las 198 menciones a libros que se han contabilizado a lo largo de los cinco inventarios. Podemos ver que a partir del inventario C se disparan las menciones con identificador numérico diferente y, que, además, se quedan aislados (es decir sólo aparece en ese inventario esa mención libraria) o se puede únicamente relacionar con el inventario inmediatamente posterior. Es lo que sucede por ejemplo con el identificador 176, éste es anotado por primera vez en el inventario C como *Otro vademecum en latín*, se menciona de nuevo en el inventario D, pero ya no lo volvemos a encontrar en el siguiente registro. Como hemos visto, el inventario D es el más escueto en lo que se refiere a la descripción del libro, por este motivo es donde más fantasmas librarios hemos encontrado, por ejemplo, *De noulitate* en el puesto 183 u *Otro de leyes* con el identificador 186. Quizá alguno de estos «fantasmas» sea un «eslabón perdido», pero a falta de mayor descripción o de la aparición de otros inventarios he decidido darles un identificador numérico diferente puesto que el concepto de la desaparición es distinto.

El tratamiento de la información que nos dan los cinco registros librarios con esta visualización gráfica evidencia no sólo la complejidad de gestión de información que suponen los inventarios, sino también los diferentes modos de inventariar, del acto de realizar un inventario.

La identificación del patrimonio conservado

La biblioteca de Pedro Fernández de Velasco cuenta, además de una extraordinaria documentación que nos permite ver los procesos de orden y registro de sus fondos, con la posibilidad de trabajar directamente con los códices que integraron la colección. Como bien argumentó Víctor Infantes

«uno de los problemas siempre pendientes de la propia constitución de los inventarios es el de la (más o menos) correcta identificación efectiva de los asientos, puesto que representa la base de todas las consideraciones culturales (y no culturales) posteriores» [1998, 167]. Si estos obstáculos lo tenemos con un solo inventario, de nuevo al multiplicarse la información la identificación se hace más compleja. Para dar respuesta a este rompecabezas mostramos una nueva gráfica [Figura 3], donde cada fila representa las entradas de un asiento librario y cada columna un inventario, coloreada selectivamente para mostrar los grados de identificación alcanzados.

Aquellos casos en los que el libro está localizado están marcados en verde. En color azul se pueden ver aquellas menciones librarias que están aludidas en la historiografía pero que, a pesar de la descripción no he podido determinar la correspondencia con su objeto material. Se ha marcado en color gris aquellos libros que no aparecen en el registro del inventario (N/A). Por último, destacados en rojo, señalamos los casos que hemos definido previamente con el término «fantasmas librarios», es decir, aquellas menciones que aparecen en un inventario en una o dos ocasiones y cuya identificación está por realizar. Evidentemente estos «fantasmas librarios» vienen motivados por el propio discurso del inventario; como hemos podido comprobar, con el paso de tiempo el registro librario es mucho más escueto en descripciones, impidiendo no solo la relación de estas menciones con los correspondientes asientos, sino también su identificación material. Como puede verse en la gráfica existe un porcentaje amplio de libros localizados. A pesar de esto, esta gráfica visibiliza uno de los problemas a los que nos enfrentamos en el análisis no solo de la biblioteca velasqueña sino en otras colecciones librarias particulares medievales es conocer qué manuscritos han sobrevivido o cuales continúan sin identificación.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

La biblioteca del conde de Haro, a pesar de su trascendencia como ejemplo de la cultura nobiliar bajomedieval contaba como base un problema historiográfico, el inventario B (Res/141). La nueva mirada al archivo familiar nos ha conducido a rescatar, en primer lugar, el inventario fundacional para revelar la clara acción personal del noble a mediados del

siglo xv. En segundo lugar, hemos integrado a la memoria de los libros de la biblioteca tres inventarios más que nos muestran trescientos años de un mismo linaje en una misma institución. Al no aislar la biblioteca de su contexto histórico y por lo tanto a su propia evolución nos obliga a pensar ya en la cultura libraria familiar como un instrumento más de la agencia señorial.

El análisis individual de cada inventario nos ha permitido ver una biblioteca particular en tiempos de larga duración y nos permitirá responder a la pregunta ¿qué es una biblioteca a través de los siglos? Y al mismo tiempo el análisis comparativo de estos registros nos lleva a plantearnos cuestiones en torno al modo de organizar la información, el orden, las menciones de libros visualizando de este modo al inventario como estrategia de estudio. Ya que al fin y al cabo como bien ha argumentado Cristina Jular «registros e inventarios internamente pueden ayudarnos a comprender el porqué de una determinada organización, a través de su análisis podemos acceder a la idea que el promotor animaba a partir del momento de registrar y los ejecutores plasmaban en el escrito, concreto y con forma, resultante. Los inventarios son mapas de conocimiento» [2017, 219].

BIBLIOGRAFÍA

Bouza, Fernando, *Del escribano a la Biblioteca. Civilización escrita europea en la Alta Edad Moderna (siglos XV-XVII)*, Madrid: Síntesis, 1997.

——, *El libro y el cetro: la biblioteca de Felipe IV en la torre alta del Alcázar de Madrid*, Salmanca: Instituto de Historia del Libro, 2005.

Cátedra, Pedro M., *Nobleza y Lectura en tiempos de Felipe II. La biblioteca de don Alonso Osorio Marqués de Astorga*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 2002.

Chartier, Roger, *Libros, lecturas y lectores en la edad moderna*, Madrid: Alianza Editorial, 1993.

Dadson, Trevor, *Libros, lectores y lecturas: estudios sobre bibliotecas particulares españolas del Siglo de Oro*, Madrid: Arco Libros, 1998.

Derolez, Albert, *Les catalogues de bibliothèques*, Turnhout: Brepols, 1979.

Giorgio, Marcon, *Matteo Griffoni nello scenario politico-culturale della città (secoli XIV-XV)*, Bolonia: Deputazione di Storia Patria per le provincie di Romagna. Documenti e studi, 2004.

Infantes de Miguel, Víctor, «La memoria de la biblioteca: el inventario», en Agustín Redondo & Pedro Cátedra & María Luisa López-Vidriero, coords.,

El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones, Salamanca: Universidad de Salamanca, 1988, págs. 163-170.

Jular Pérez-Alfaro, Cristina, «Memoria caliente, memoria fría: los nobles Velasco y sus escritos», en Esther López Ojeda, coord., *La memoria del poder, el poder de la memoria*, La Rioja: Instituto de Estudios Riojanos, 2017, págs. 205-252.

Lawrance, Jeremy, «Nueva luz sobre la biblioteca del Conde de Haro: inventario de 1455», *El Crotalón: Anuario de filología española*, 1 (1984), págs. 1073-1111.

López Martínez, Nicolás & Emilio González Terán, coords., *El Monasterio de Santa Clara de Medina de Pomar*. Fundación y patronazgo de la Casa Velasco, Burgos: Asociación de Amigos de Santa Clara, 2004.

Norris, Dorothy, *A History of Cataloguing and Cataloguing Methods*, *1100-1850*, Londres: Grafton, 1939.

Paulino Montero, Elena, *El patrocinio arquitectónico de los Velasco (1312-1512). Construcción y contexto de un linaje en la corona de Castilla*, tesis doctoral, Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015, [en línea] <https://eprints.ucm.es/33927/>.

Paz y Meliá, Antonio, «Biblioteca fundada por el conde de Haro en 1455», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1, 1(1897), págs. 18-24, 60-66, 255-262 y 452-462; 4 (1900), págs. 535-541 y 662-667; 6 (1902), págs. 198-206 y 372-382; 7 (1902), págs. 51-55; 19 (1908), págs. 124-136; 20 (1909), págs. 277-289.

Porres Fernández, César Alonso, «Fundación, dotación y ordenanzas del Hospital de la Vera Cruz de Medina de Pomar (a.1438)», *Boletín de la Institución Fernán González*, 203 (1983), págs. 279-335.

——, *El Buen Conde de Haro. Don Pedro Fernández de Velasco. Apuntes biográficos, testamento y codicilos*, Medina de Pomar: Asociación amigos de Medina de Pomar, 2009, vol. II.

Yarza Luaces, Joaquín, *La nobleza ante el rey: los grandes linajes castellanos y el arte en el siglo XV*, Madrid: El Viso, 2003.

RESUMEN: En 1455 Pedro Fernández de Velasco funda la biblioteca del Hospital de la Vera Cruz, referente de la cultura nobiliaria del momento. Los estudios de la misma han tenido como base documental un inventario de mediados del XVI custodiado en la Biblioteca Nacional con signatura Res/141. Recientes investigaciones han mostrado una serie de errores repetidos en la historiografía, pero, además, el hallazgo de tres inventarios totalmente inéditos ha ampliado de dos a cinco el paquete documental que nos habla de la biblioteca. El estudio en conjunto de los cinco inventarios nos ha permitido realizar la reconstrucción de la biblioteca a lo largo de casi trescientos años, de 1455 a 1726. La documentación incrustada en un inventario, el orden, los bloques temáticos o la intención de

registro nos ha permitido ver la evolución y organización de la biblioteca, cómo se organiza el patrimonio librario alrededor de un linaje, así como a valorar la concepción que tenían sus dueños de ella.

PALABRAS CLAVE: Cultura escrita, inventarios de libros, Velasco, Hospital Vera Cruz, bibliotecas nobiliarias.

ABSTRACT: In 1455 Pedro Fernández de Velasco founded the library of the Hospital de la Vera Cruz, reference of the nobiliary culture of the moment. The studies of the same have had like base document an inventory of half-full of the XVI conserved today in the National Library with signature Res/141. Recent research shows us a series of repeated errors in historiography, but, in addition, the finding of three totally unpublished inventories have expanded the number of documents that speak to us from the library from two to five. Careful study of the five inventories allowed us to reconstruct almost 300 years of the library's history, from 1455 to 1726. The documentation embedded in an inventory, the order, the thematic blocks or the intention of registration enables us to understand the evolution and organization of the collection and the ways in which the library was conceived and used by its owners.

KEY WORDS: Written culture, books inventories, Velasco, noble library, Hospital Vera Cruz.

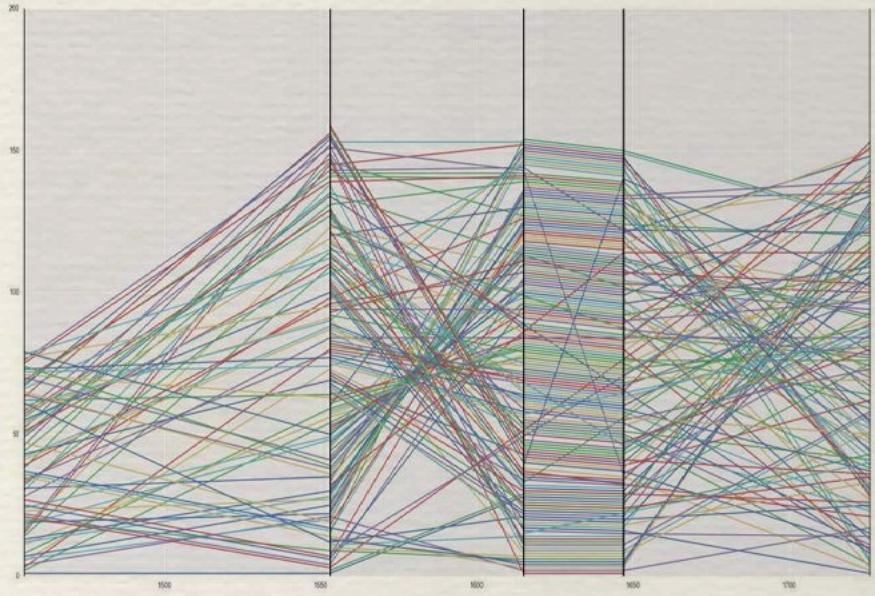


figura 1
Visualización gráfica de la identificación de libros en distintos inventarios

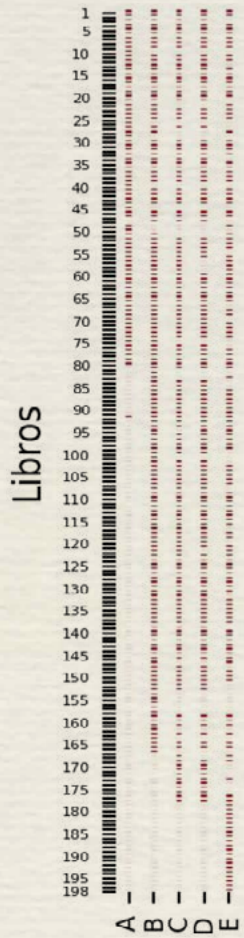


figura 2
Gráfica reconstrucción del patrimonio librario

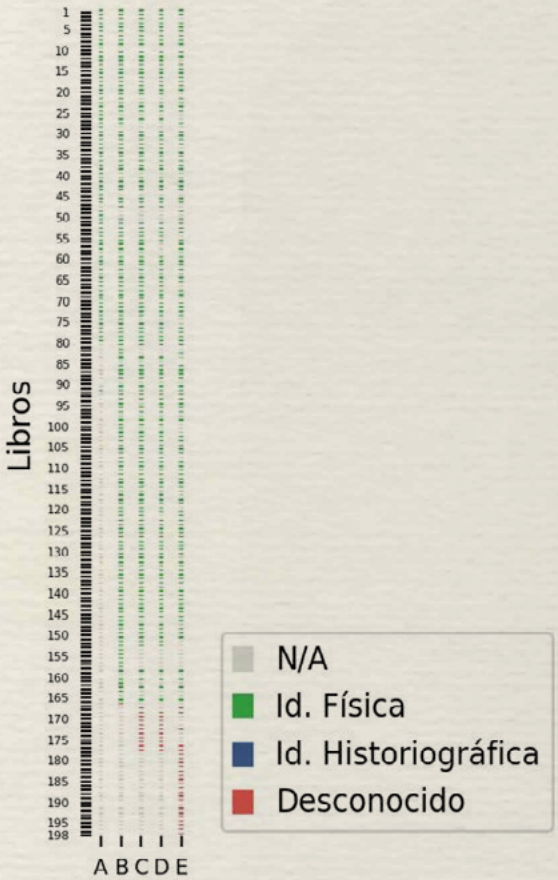


figura 3
Gráfica identificación patrimonio conservado