

AVATARES CODICOLÓGICOS DE LA GENEALOGÍA DE LOS REYES DE ESPAÑA

ELISA RUIZ GARCÍA
Universidad Complutense

1. LA CONCEPCIÓN HISTORIOGRÁFICA DE ALFONSO DE CARTAGENA

El interés por saber los hechos del pasado y el deseo de extraer de ellos enseñanzas para una mejor administración del presente constituyen una preocupación latente en determinados escritores cuatrocentistas. En ese marco de afanes e inquietudes hay que situar la figura de Alfonso de Cartagena, quien en su vida y obras dio muestras de una viva conciencia histórica¹. A este respecto el título más significativo de su producción quizá sea la *Genealogia Regum Hispanie*². Robert B. Tate le dedicó hace unos años unas páginas que son hoy un estudio clásico de obligada lectura³. Esta monografía nos exime de analizar los elementos esenciales del opúsculo, por tanto nos centraremos en otros aspectos colaterales.

El planteamiento esbozado por el obispo de Burgos revela un plan lentamente madurado: ofrecer una interpretación providencialista de los hechos sucedidos en el transcurso de los tiempos. Esta orientación suponía una concepción unitaria de la organización política de España. La validez del principio se argumentaba mediante la demostración de la legitimidad de los derechos esgrimidos por los sucesivos gobernantes establecidos en algunos reinos de la Península Ibérica. A su juicio, la concatenación de los acontecimientos obedecía a un proceso de perfeccionamiento tendente a una “parusía” cósmica. En ese esquema los relatos míticos (bíblicos y grecolatinos), la monarquía visigoda y los distintos reyes surgidos tras la invasión árabe enlazaban con los miembros de la rama trastamarista. Incluso el hiato producido por la caída de don Rodrigo no era tal. Nada mejor que reproducir su punto de vista: *Ne tamen interruptionem ponamus, congruenter dici potest, quod ex eo die quo*

1. Para una aproximación a la biografía de este personaje y a sus antecedentes familiares remitimos a los estudios ya tradicionales de F. CANTERA BURGOS (*Alvar García de Santa María y su familia de conversos*, Madrid: CSIC, 1952) y L. SERRANO (*Los conversos Don Pablo de Santa María y Don Alfonso de Cartagena, obispos de Burgos, gobernantes, diplomáticos y escritores*, Madrid: Escuela de Estudios Hebraicos, 1942).

Una valoración actualizada se encuentra en: Luis Fernández Gallardo, *Alonso de Cartagena. Iglesia, política y cultura en la Castilla del siglo XV*, Tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Complutense, 1999.

2. Un cómodo resumen de las fuentes localizadas se encuentra en el trabajo de María Morrás titulado: “Repertorio de obras, mss. y documentos de Alfonso de Cartagena (ca. 1348-1456)”, *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 5 (1991), pp. 215-248. En la entrada correspondiente a la *Genealogia* se incluye el ms. escorialense a.IV.7 como un testimonio más de la obra. Esta falsa atribución ya figuraba en el benemérito trabajo de M. MARTÍNEZ AÑIBARRO (*Intento de un diccionario biográfico de la provincia de Burgos*, Madrid: Imp. de M. Tello, 1889) de donde tal vez proceda el error.

3. “La *Anacephaleosis* de Alfonso García de Santa María, obispo de Burgos, 1345-1456” en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid: Gredos, 1970, pp. 55-73.

*Rodericus infoeliciter regnum amisit, Pelagium nutu diuino*⁴ *in regno foeliciter subrogatum putemus*. Ciertamente, la intercesión del Altísimo remedió el daño causado por los que pretendían la “destrucción” del reino. De ahí que, a sus ojos, la figura de don Pelayo constituya un hito: con él comenzaba la “tercera edad” o sistema de cómputo de una nueva etapa que tendría en Castilla su escenario y en la persona del rey Juan II su particular “mesías”. Esta pseudo fractura del devenir histórico se traducirá en el plano material de la distribución de la obra ya que en ese punto exacto se iniciará la II parte de la misma.

En realidad, toda su actividad como hombre político y diplomático quedaba plenamente justificada a la luz de su pensamiento referente a la acción de gobierno. Las especulaciones doctrinales de Cartagena en este campo no fueron un fenómeno aislado. Baste con mencionar las *Siete edades del mundo* de Pablo de Santa María, la *Compendiosa Historia Hispánica* de Rodrigo Sánchez Arévalo, el *Valerio de la Historias Eclesiásticas y de España* de Diego Rodríguez de Almela y gran parte de la producción de Alfonso de Palencia, para comprender que en el estrecho marco de sus parientes, “familiares” y discípulos el cultivo de la musa Clío era un denominador común. Mas no fue esta nota la única que aglutinó un círculo de personas en torno al prelado. Conforme se barajan mss., documentos y testimonios sobre la sede burgalesa y su radio de acción desde 1420 a 1460 aproximadamente, se observa la existencia de un cenáculo en extremo interesante⁵. Conversos de diversa procedencia, prohombres del Consejo Real y de la Cancillería, nobles y/o letrados forman un grupo homogéneo por sus intereses intelectuales, miras políticas y lazos de amistad, cuyo perfil convendría precisar.

2. LA GENEALOGIA REGUM HISPANIE: PROPÓSITOS DEL AUTOR

Como primera providencia nos situaremos en el *Prólogo* de la obra en su versión original, pues está muy bien articulado y es, además, rico en noticias de nuestro interés. El obispo de Burgos inicia su exposición desde un plano filosófico mostrando cómo el deseo de saber es connatural al hombre, *tópos* aristotélico desarrollado en otras obras por este mismo autor. En el fondo y en la forma de su afirmación se aprecian ciertos ribetes ciceronianos⁶. A continuación, tras mencionar la diversidad de las ciencias y la libertad de elección de sus cultivadores, manifiesta que existe un conocimiento, la *notitia historiarum*, que no se debe despreciar por el hecho de no exigir su estudio particular agudeza de pensamiento. Una vez hecha la defensa de esta disciplina frente a otras de mayor envidia, confiesa que le pareció *utile ac pariter delectabile* componer un librito que bajo la forma de un breve compendio contuviese aquellos datos que, de otra manera, recargarían innecesariamente la memoria de los hombres. Para la ejecución de esta idea eligió como modelo cognoscitivo el tradicional

4. El subrayado es nuestro.

5. Véase J.C. CONDE LÓPEZ, *Las 'Siete edades del mundo' de Pablo de Santa María*, Tesis doctoral inédita, Madrid: Universidad Autónoma, 1994.

6. El *incipit* se asemeja al comienzo del tratado *De oratore* (I,1).

recurso del “árbol”, máxime tratándose del seguimiento de una genealogía⁷. Según declara, en un primer momento proyectó hacer una obra de mediana extensión, de tal manera que no descollase ni por su prolijidad ni por su brevedad. Por supuesto, el destinatario de la misma no podía ser otro que el propio rey Juan II de Castilla, a la sazón. Y, en efecto, a él le confió una *particula prima*. Desdichadamente la entrega vino a coincidir con el fallecimiento del monarca, por lo cual el escrito quedó en suspenso en espera de otros tiempos y, quizá, de otros ingenios. Mas en ese interregno –para “la péndola del todo non resfriar”– se le ocurrió al autor reducir aún más el plan primitivo (*interim autem ascendit, ne ex toto calamus refrigesceret, in mentem breuiorem arborem transplantare ex illis quae tunc scripseram*).

La secuencia introductoria hasta aquí glosada contiene varios puntos capitales. Quizá el más relevante sea el referente a la reivindicación de la Historia como un saber digno de ser cultivado. La necesidad de formular esta defensa y las cautelas verbales empleadas por el escritor para justificar su postura revelan que dicha materia no gozaba todavía de particular prestigio intelectual a mediados del s. XV en el ámbito castellano⁸.

El segundo elemento digno de comentario es su propósito de escribir un compendio que evitase un innecesario almacenamiento de datos en la memoria. A tal fin escogió la forma más adecuada de exposición de acuerdo con el contenido temático que deseaba desarrollar, esto es, una vía intermedia entre los dos géneros historiográficos comúnmente practicados, las prolijas historias y las escuetas noticias.

El tercer aspecto notable es la mención del primitivo dedicatario. El hecho de que la obra fuese brindada al monarca castellano no era un simple gesto de cortesanía, como en tantos otros casos, sino un modo de recalcar el significado último de su empresa. En verdad, el obispo de Burgos culminaba con la primera redacción de la *Genealogia Regum Hispanie* su trayectoria como escritor al plasmar en ella el ideario político durante largos años profesado.

Su concebimiento iba acompañado de una adecuada ilustración por aquello de que *imagines rerum fortius memoriam coadiuuant quam nuda scriptura*. En función de este principio metodológico se habría de insertar en el ejemplar la representación de la efigie regia de cuerpo entero y la mera reproducción de la cabeza de otros personajes relacionados con la figura central. Mas, la muerte del monarca alteró los planes del prelado y supuso un cambio de estrategia. Extractó el texto primitivo y, quizá, decidió ampliar las potencialidades didácticas de su obra⁹. El producto, tras haber sido modificado respecto de su planteamiento originario, fue dirigido a un nuevo destinatario:

7. Su inclinación hacia este subgénero quizá tenga un trasfondo bíblico, dada su propia ascendencia familiar y su condición de eclesiástico. Por otra parte, el interés por la descripción de los linajes y el afán de brevedad son rasgos que se desarrollan en la historiografía del s. XV.

8. Al igual de lo que sucedía en otros reinos. La Historia por entonces ocupaba un modesto lugar: no era considerada una disciplina universitaria, sino un apéndice de la gramática o de la retórica (véase B. GUENÉE, “Histoires, annales, chroniques. Essai sur les genres historiques au Moyen Âge”, *Annales. E.S.C.*, 28/4 (1973), p. 1010).

9. De acuerdo con las tendencias imperantes en este campo. Véase M. GARCÍA y J.P. JARDÍN, “El didactismo de las sumas de crónicas”, *Diablotexto*, 3 (1996), pp. 77-94.

el Deán y el Cabildo catedralicio de Burgos, según se desprende de las expresiones de tratamiento y de la mención de la *insignis bibliotheca uestra multitudini librorum abundanter munita*¹⁰. A esta sede ofreció el prelado, en concepto de generoso don, la que sería su última obra. Como se puede observar, Alfonso de Cartagena traza en pocas líneas y con habilidad el itinerario de la gestación de su texto, la naturaleza de su contenido¹¹, la configuración material del libro y el perfil del receptor ideal.

Mas las informaciones de primera mano no se agotan aquí. El autor, después de haber hecho la relación de los últimos acontecimientos y personajes reinantes, da por cerrada su exposición mediante una secuencia de tono epilodal. La fórmula utilizada remite de nuevo a los dedicatarios de la obra, insiste sobre el carácter compendioso del texto y, por si fuera poco, nos proporciona un valioso *terminus a quo* en lo que respecta a la finalización de su tarea: manifiesta que la narración llega hasta el postrero día de febrero de 1456. Como sabemos que falleció el día 22 de julio de ese mismo año, ignoramos si alcanzó a ver ultimado el ejemplar—que imaginamos lujoso—destinado a la Biblioteca Capitular. En todo caso, el ms. 7432 de la BN de Madrid aporta, de pasada, un dato referente al copista que recibió el encargo de confeccionar aquel códice: se llamaba Juan Sánchez de Nebreda. El libro lo realizó por mandato del propio obispo¹². Por otra parte en el ms. portador de estas informaciones se encuentra también transcrita una *Noticia* biográfica en latín, de otra mano, referente a nuestro autor. Esta única fuente aporta datos interesantes que hasta ahora no han sido suficientemente tenidos en cuenta. En ella se menciona la *Genealogía* como una obra “postrema y singular”. Y, a continuación, se dice que todos los volúmenes del biografiado fueron depositados en la librería catedralicia y allí se procedió a “trasladarlos”

10. Sustenta esta hipótesis la mención reiterada del concepto de “fraternidad” y el juego retórico con la idea de “cabeza”, aplicable a Burgos, como ciudad de ciudades, a la sede catedralicia, en tanto que iglesia de iglesias, y a la propia institución capitular. Por otra parte, en una fuente tardía (BN Vitr. 19-2) se cita como dedicatarios al Deán y al Cabildo. Otro tanto se dice en el Inventario de la Capilla de la Visitación. En consecuencia, no creemos que el contenido de la obra pueda ser leída en clave de “una pastoral inusitada” como conjetura José Luis Rodríguez (“Las glosas latinas a la *Anacephaleosis* y las adiciones de Juan de Villafuerte”, *Reales Sitios*, 129 (1996), p. 16). El hecho de no dedicar esta obra a Enrique IV, como cabría esperar, tal vez se pueda interpretar como un indicio de desafección del soberano hacia su persona.

La Biblioteca Capitular había sido creada por Pablo de Santa María durante su permanencia al frente de la sede. Por esta razón el hijo confiaría también sus obras al mismo fondo. Este hecho tal vez explique que en su testamento—muy pormenorizado—no haya ni una mención sobre el destino de su librería.

11. Merece destacarse el tratamiento simultáneo de los ejes diacrónico y sincrónico, enfoque empleado precursoramente por Eusebio de Cesarea y popularizado por Martín Polono; y, asimismo, su topocentrismo que va desde una visión universalista a otra localista: las cabezas coronadas de los principales reinos, los pontífices romanos y los obispos de Burgos constituyen los tres parámetros de su narración histórica.

12. *Hunc librum scripsit Iohannes Sancii de Nebreda, capellanus ecclesie Burgensis de mandato reuerendi patris Alfonsi de Cartajena, huius nominis secundi episcopi Burgensis*. Esta suscripción aparece copiada y cancelada en dicho ms., f. 71v. La hoja fue reutilizada para subsanar una laguna textual del copista. Probablemente el amanuense posterior que la transcribió decidió luego anularla por resultar anacrónica. De Nebreda se conserva, al menos, un ms. firmado por él que contiene el *Doctrinal de caballeros* (BNM, 12796, f. 119v). Su escritura no coincide con ninguno de los mss. de esta obra conocidos.

y copiarlos tras su muerte¹³. Asimismo, se indica que el Burguense, por motivos de humildad, nunca quiso que en los mss. figurase su nombre¹⁴. En opinión de este anónimo comunicante—quizá el propio Nebreda—la tradición póstuma sería, pues, la responsable de las atribuciones de autoría halladas en las obras. De igual modo, los errores tendrían que ser imputados a los copistas y en ningún modo al escritor. De todo ello se deduce que en ese lugar debió de dormir el sueño de los justos una edición privilegiada de la producción de Cartagena. Esta suposición queda confirmada a través del *Inventario* de libros que en su día albergó la Capilla de la Visitación.

Estos apuntamientos constituyen una clave importante para la recta valoración de los testimonios conservados, de ahí que hayamos dedicado unas líneas en hilvanarlos.

3. FUENTES CONSERVADAS

Mi intención es esbozar aquí el estudio de los dispositivos morfológicos que se encuentran en los libros transmisores de la *Genealogía de los Reyes de España*, dejando voluntariamente a un lado los aspectos historiográficos, filológicos o relacionados con la Crítica textual. Pero previamente querría hacer algunas puntualizaciones. En ocasiones se advierte entre los estudiosos cierta proclividad a considerar la obra como un exponente de la Historia intelectual y, en cambio, su realización material como una manifestación vinculada, en el mejor de los casos, a la Historia económica y social. Tal enfoque supone una limitada interpretación del fenómeno cultural que el libro representa.

Por otra parte, el ms. no reflejaba siempre la voluntad del autor en lo que concierne a la forma física del ejemplar. Aquél, por lo general, no influía en la veste de su creación, entre otras cosas porque los textos se difundían con frecuencia tras su muerte, como es aquí el caso, *ergo* no conviene identificar el objeto concreto conservado con el esquema conceptual o modelo teórico del autor. La siguiente consideración es un corolario de la afirmación anterior: el ms. no era confeccionado hasta que alguien manifestaba expresamente la necesidad de dicho libro, salvo en el caso de categorías particulares, tales como textos universitarios o devocionarios, los cuales eran elaborados de antemano para poder satisfacer las demandas de ciertos estamentos sociales. En consecuencia, el ejemplar era manufacturado por lo general en el s. XV de acuerdo con las directrices marcadas por el transmisor o bien por el patrocinador. Basta con leer algunos contratos estipulados con artesanos del ramo para comprobar hasta qué punto el comitente condicionaba técnicamente el producto resultante.

13. *Omnia uero predicta librorum uolumina reposita sunt in libraria ecclesie Burgensis translata et scripta post obitum eius. (De actibus reuerendisimi in Christo patris et domini domini Alfonsi de Cartajena, episcopi Vurgensi, Madrid, BN, ms. 7432, f. 90r)*

14. *Anim humilitatis causa numquam uoluit se in suis codicibus nominari, sed clientuli sui et familiares post eius obitum posuerunt nomen eius in tabulis titulorum. (De actibus, Madrid, BN, ms. 7432, f. 90r-v).* Este dato justificaría la falta de autoría de algunos ejemplares y, al mismo tiempo, señalaría un término de partida para aquellos mss. que ofrecen el nombre de Cartagena.

Una última observación liminar consiste en precisar que las innovaciones introducidas en la presentación material de una obra obedecen, en cada época, a las necesidades de los usuarios. La forma primigenia que los textos tuvieron en su día respondía a una estrategia significativa, estrategia que se va modificando con el paso del tiempo. Conviene no obviar las distintas fases de ese proceso, so pena de mutilar gravemente la comprensión del mensaje transmitido en cada época. Se trata, pues, de analizar aquellos elementos empíricos que afectan por igual al mundo del manuscrito y al del impreso. Los cambios perceptibles en el tratamiento de una misma composición reflejan diacrónicamente los modos de recepción del texto y los usos practicados en el proceso de descodificación del mensaje literario. Como el hecho hay que juzgarlo en términos de historia, resulta posible trazar la línea evolutiva que describe la continua redefinición de una misma obra en el transcurso del tiempo. Ciertamente, este fenómeno cultural se traduce en unas manifestaciones concretas, a las que denominaremos de forma genérica “avatares codicológicos”.

La obra ha llegado hasta nosotros a través de diversos *testes*. Los datos identificativos de los ejemplares conocidos por mí figuran en el Doc. 1. Como se puede observar, el texto fue objeto de una difusión manuscrita e impresa. La primera vía de producción está representada por catorce piezas: siete de ellas en latín –lengua usada por el autor en la redacción originaria–; y el resto en castellano, fruto en su mayoría de un romanceamiento temprano, a cargo de Juan de Villafuerte¹⁵. Estos datos revelan la existencia de un conjunto de mss. cuantitativamente importante, habida cuenta del número de ejemplares conservados de una misma obra en la tradición literaria peninsular. Por tanto la cifra global resulta elocuente, pues indica que el opúsculo debió de tener gran difusión desde el momento de su creación, si comparamos con los testimonios que tenemos de otras obras de similares características.

Comenzaremos por analizar los hechos que se aprecian en la versión latina por ser la primigenia. De ella se conservan siete testimonios. Los mss. custodiados en la Universidad de Harvard y en la Biblioteca Comunale de Fermo (Italia) no los consideraremos por no haber podido consultarlos¹⁶. De entre los cinco restantes hay al menos dos cercanos a la fecha de realización del arquetipo. El uno es la fuente conservada en el AHN¹⁷, pieza que presenta evidentes rasgos de arcaísmo desde el punto de vista paleográfico y codicológico. Aspecto que también se acusa en la formulación lingüística de la rúbrica inicial: *Incipit hic lectura arboris genealogie regum Hispanie, etc.* Toda esta parte presenta un mismo tratamiento gráfico de los títulos internos e iniciales

15. Existe también un resumen fidedigno de esta versión en el ms. Esp. 141 de la BN de París. El ms. tardío Madrid, BN 8210 presenta una traducción distinta y más moderna.

16. Sus respectivas signaturas son: Houghton Typ-162 y Bib. Comunale Ms. 77.

17. En una nota escrita sobre una hoja de guarda por Aureliano Fernández Guerra, su último poseedor particular, se lee: “Este códice perteneció al Colegio de la Compañía de Jesús de la ciudad de la Concepción, en Chile, hizose de él Jovellanos en Sevilla, y me le regala hoy mi cariñoso y docto amigo, el vice-rector de la Universidad de Oviedo, Sr. D. Fermín Canella Secades. Madrid, 28 de abril de 1883. Hay también un ex libris ms. en el margen superior del primer f.: “Del collegio de la Comp. de Jesús de la Concepción de Sevilla”.

hasta llegar a la figura de don Pelayo. Dicho nombre muestra un módulo alargado y un acabado diferente del resto, lo cual significa que esta forma de escritura desempeñaba una función distintiva. En efecto, en las líneas precedentes se ha indicado el fin de la I parte y el comienzo de la II. La correspondiente rúbrica reza así: *De Pelagio rege Legionis uel Asturiarum. Sequitur eius istoria*. Esta última expresión establecía una relación fáctica entre el transmisor y su público. De igual manera se anuncia el fin de la obra: *Sequitur utililogus huius geanologie (sic)*. El siguiente folio que completa esta secuencia procede de otra mano, la cual utiliza signos de párrafo en lugar de calderones. A ella se debe una Noticia necrológica sobre el Burguense y el dibujo de unos roleos en disposición vertical que ostentan los nombres de los reyes hasta Enrique IV inclusive. En el correspondiente a este monarca se afirma que *hodie regnat*. El texto, distribuido a doble columna, aparece completo y enriquecido con algunas glosas marginales de otra mano. El programa iconográfico descrito por Cartagena aparece desarrollado parcialmente. Sobre ello volveremos más adelante.

El siguiente testimonio es el ms. Res. 35 de la BN. Por su contenido el ejemplar es misceláneo organizado. El texto está incompleto por pérdida de folios iniciales y finales. A la altura del pasaje consagrado a don Pelayo comienza la II parte de la obra: hay una invocación y un espacio blanco, previsto quizá para una ilustración. El nombre del rey ha recibido un tratamiento gráfico parecido al del caso anterior. Conviene subrayar que en las fuentes latinas más antiguas este pasaje supone una articulación importante de la narración. Hay glosas marginales en torno a la caja de escritura. Esta fuente es filológicamente más correcta que la precedente.

El tercer testimonio, el ms. 7432 de la BN, es un ejemplar facticio y misceláneo organizado en cuanto a su contenido. Se distinguen dos manos correspondientes a los distintos sectores que conforman la *Genealogía*¹⁸. El texto está completo, aunque con numerosas variantes. Algunos pasajes del sector B aparecen completados por la primera mano¹⁹. Carece de glosas marginales y ofrece múltiples correcciones. Las iniciales están sin hacer. No hay títulos internos salvo al final donde figura el epígrafe: *Utililogus*. Esporádicamente presenta restos de una elemental ilustración.

El ms. 13260 de la BN transmite el texto canónico más una ampliación que llega hasta los Reyes Católicos. La narración de los hechos se detiene concretamente en el mes de septiembre de 1476. La rúbrica que encabeza la obra menciona al autor de manera explicativa respecto de su época y ascendencia familiar, lo cual es sintomático de cierto distanciamiento temporal, hecho confirmado por la prolongación del relato. Las iniciales son mayúsculas góticas con filigranas. Presenta pocas glosas. No hay un espacio previsto para las ilustraciones, dato también elocuente.

El último testimonio en latín es el ms. Vitr. 19-2 de la BN, pieza completamente distinta de las anteriores. Es un ejemplar de lujo, hecho en pergamino, y manierístico en su escritura y ornamentación. El copista se sirve de una letra gótica redonda en extremo

18. El texto *De actibus* ha sido exarado por una tercera mano en escritura gótica cursiva corriente.

19. La parte correspondiente a la M² se aparta de la versión canónica, de ahí las intervenciones de M¹.

caligráfica y artificiosa²⁰. El esmero formal no se corresponde con la corrección textual. Por supuesto carece de glosas y ofrece una ilustración muy rica en el intercolumnio y en los márgenes.

En resumen, disponemos de dos fuentes que son réplicas próximas en el tiempo de un hipotético ejemplar del Burguense; y otras dos algo posteriores. Los cuatro mss., cartáceos y en tamaño folio, revelan haber sido copiados por manos de formación gráfica universitaria y de ascendencia extrapeninsular. La tipología de las letras y los sistemas abreviativos empleados así lo confirman. Estas particularidades denotan una influencia nórdica –francesa o centroeuropea– sobre los “familiares” de Cartagena. En un futuro próximo intentaré comprobar este punto cotejando la escritura de otros mss. cuatrocentistas de nuestro autor. Asimismo, resulta evidente una total ausencia de rasgos italianizantes en los ejemplares atribuibles a ese cenáculo. La serie representa la difusión de la obra en medios de personas letradas y capacitadas para leer un texto latino en un registro universitario. Estamos ante libros que podemos calificar de “estudio” desde un punto de vista tipológico. El último testimonio analizado –el ms. Vit. 19-2– hay que adscribirlo a unos intereses diametralmente opuestos: se trata de un modelo tardío de libro cortesano y, por consiguiente, destinado a ser degustado fruitivamente en su calidad de objeto suntuoso.

La segunda vía por donde ha discurrido la difusión de esta obra comprende un grupo de mss. romanceados. El traductor ha dejado constancia de su trabajo en forma de diversas intervenciones operadas sobre el original latino. En primer lugar ha introducido un principio de organización del texto base mediante el establecimiento de una división del mismo en 85 capítulos con sus correspondientes rúbricas redactadas de nuevo cuño. Esta innovación se plasmará también en la Tabla que en lo sucesivo precederá al desarrollo de la narración. Luego, ha empleado el recurso de una Invocación verbal, elemento que se difunde a partir del s. XIV. Aquí dicha parte se encuentra representada por unas líneas en las que, tras la apelación de rigor a la divinidad, se pide que “la péñola endereçe vulgarizar, e del latín en nuestro rromanze traduzir la siguiente e breve ystoria por el sabio e rreverendo obispo de Burgos, don Alfonso, copilad[a], en la qual, porque en summa proçedió, non menguar ni subtraer propongo, mas algunas adijones en el mesmo testo suyo ynsertas como en las márgenes aplicar”. Quizá el dato más interesante resida en el reconocimiento de la autoría de ciertas adiciones, al tiempo que indica la doble técnica seguida en sus actuaciones²¹.

20. En el f. 43r figura la siguiente suscripción: *Qui scripsit scribat, et semper cum Domino uiuat. Dionysius uocatur, et ille benedicatur. Deo gratias*. La iluminación no ofrece ningún elemento de identificación nominal. Se ha atribuido a Diego de Arroyo. Extraña que la vista panorámica de Sevilla, que sirve de telón de fondo a la figura de Fernando III, no responda a la realidad urbana, sino sea la representación de una ciudad nórdica, a diferencia de lo que sucede en el ms. II/3009 de la RBP, que es más antiguo y de cuya iconografía aquí se han tomado algunos elementos.

21. Resulta significativo el hecho de que el traductor decida no menguar ni eliminar pasajes del texto original porque el obispo de Burgos “proçedió en summa”. Cabe suponer que se consideraba normal que, en el caso de que la obra fuese de mayor extensión, el romanceador hubiese practicado una abreviación de la misma.

Por tratarse de un texto vertido a otra lengua, el “trasladador” se ha sentido obligado a explicitar en una introducción su *modus operandi*. En dicho Prólogo alude a la Tabla recapitulativa, y reitera que el texto base ha sido completado con adiciones: las anteriores al tratamiento de la figura del rey don Pelayo aparecen incluidas en el propio entramado alfonsino; en el resto discurren por los márgenes de las hojas a causa de su prolijidad. Esta puntualización permite saber hasta que altura del opúsculo se ha producido el trufamiento²².

Tras la Noticia necrológica que registraba el título de la composición, una circunstanciada prosopografía del autor y los datos precisos sobre el lugar y fecha exacta del fallecimiento²³, el traductor ha incorporado, quizá por afán de simetría, una secuencia epilodal. Su despedida suena así: “A la rreal discreción suplico e a los oyentes rruego no culpen mi rrudo estilo, etc.”. De nuevo se alude a un público de “oidores”, que no de lectores, y se repiten las manidas fórmulas de humildad sobre la calidad del trabajo realizado. Como era de esperar, se pronunciará sobre cuál de las dos técnicas de traslación practicadas en la época ha seguido. En este caso se declara partidario de la manera libre, es decir, *ad sententiam* según la terminología del momento²⁴.

El remate, en el sentido absoluto del término, viene expresado en forma de Colofón (véase el Doc. 2). Villafuerte toma una vez más el camino de la tradición: las dos primeras oraciones transcritas no son más que un romanceamiento de un *tópos* que ya se encuentra en mss. griegos de época tardorromana. El resto de la pieza conecta de manera abarrocada con el gusto por las dataciones enigmáticas en clave mítico-astroológica. La fecha indicada corresponde al 21 de noviembre de 1463. Afortunadamente la propia glosa resuelve esta especie de adivinanza que, de otro modo, sospecho que no habría sabido desvelar. La composición recuerda la secuencia de la misma categoría adicionada por Proaza al final de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. El aparente derroche de erudición quizá fuera una receta que se acomodaba según las necesidades del momento entre los profesionales del libro. En realidad, la fórmula nos proporciona el hito cronológico del fin de su tarea de traductor-comentarista. Pero dicha fecha no se debe relacionar con el momento de ejecución del ejemplar concreto que estamos analizando. Esta es una de las cuestiones que hay que enjuiciar

22. El resto de la pieza contiene la enumeración de las fuentes utilizadas para la redacción de las adiciones. Como es habitual en esta época, tales informaciones carecen de rigor. Sobre la identificación de las mismas cf. el artículo citado de José Luis Rodríguez.

23. Villasandino y 22 de julio de 1456, día en que la Iglesia conmemoraba la festividad de María Magdalena. A la misma altura del calendario, y con dos años de antelación, hay que situar el óbito de Juan II, el primitivo destinatario del texto. No sabemos si la coincidencia es fortuita o fruto de un ingenuo afán de hacer concordar los astros, de acuerdo con los hábitos del momento. Esta secuencia únicamente se conserva en latín en esta fuente. Como aparece en un última hoja del ms. y escrita por otra mano que el resto del texto, cabe la duda de que se haya añadido *a posteriori*.

24. En realidad, toda la teoría cuatrocentista de la traducción procedía de una famosa epístola de san Jerónimo dirigida a Pamaquio como respuesta a las críticas hechas a sus trabajos en este campo. La carta en cuestión, la número cincuenta y siete del canon, tiene el elocuente título *De optimo genere interpretandi*. En ella el Padre de la Iglesia sostiene que se debe reflejar el significado total de la fuente, vertiendo las ideas allí expresadas pero no las palabras. Concretamente el santo aconsejaba *sensum exprimere de sensu*.

cuidadosamente cuando nos encontremos con un ms. que ostente un elemento crónico. De hecho, cuatro de los cinco testimonios de esta versión lo incluyen.

Todas estas intervenciones, adiciones y secuencias textuales constituyen la aportación específica de Villafuerte amén del correspondiente cambio del código lingüístico. A la luz de estos datos vamos a revisar someramente los testimonios conservados. Uno de los más antiguos de esta serie es, a nuestro juicio, el ms. h.II.22 de la B. del Real Monasterio de El Escorial. Sobre él volveremos más adelante.

El siguiente testimonio es el ms. 9436 de la BN. Se trata de una pieza de factura mediocre debida a una sola mano. La glosa no se ha copiado completa. La presencia de calderones como signo de puntuación y de iniciales campeadas o “lombardas” confieren al producto un aire cuatrocentista.

La tercera fuente es el ms. II/3009 de la RBP. El texto carece del *Prólogo* del traductor y de la glosa marginal. De su epílogo sólo queda el inicio. La pérdida de uno o dos folios finales nos impide saber si el ms. ofrecía un colofón.

Los tres testimonios siguientes (mss. BN 815, Escorial X.II.23 y RAH 9/5573) presentan algunos rasgos morfológicos comunes, tales como páginas glosadas, escrituras híbridas cursivas y un acabado sobrio de los ejemplares (de hecho carecen de decoración e incluso de ilustración, a pesar de que el texto la exigía). Estas características materiales indican que eran piezas confeccionadas con un fin utilitario: ser leídas por un público letrado y/o gustoso de la historia.

El último ms., el 8210 de la BN, es muy tardío. Se puede situar en el s. XVIII. Tan sólo transmite el texto de Cartagena traducido al castellano en una versión distinta de la precedente y más moderna. Por todo ello no lo consideraremos.

La publicación en letras de molde fue relativamente tardía (quizá en ello influyó las dificultades técnicas de la ilustración), y encaminada hacia una degustación minoritaria, según se deduce del registro lingüístico escogido y de la naturaleza de las restantes composiciones presentes en las correspondientes ediciones. Esta actitud también se refleja en el título atribuido a la obra. En todos los mss. se encuentra la expresión *Genealogia Regum Hispanie* o bien su acuñación en castellano. En ninguna fuente ms. aparece el pedantesco nombre de *Anacephalaeosis*, término que sí se registra en las versiones impresas, que son tardías. Esta innovación supone una especie de caracterización tipológica, ya que la palabra significa “recapitulación” o “compendio”. En realidad, las formas equivalentes, en cuanto al sentido, que figuran en los testimonios mss. son las voces *summa*, *arbor*, o “breve ystoria”. El uso del vocablo griego, insólito en el Burguense, no extrañaría, en cambio, en la pluma de un Palencia o de un Nebrija. Su aplicación a la obra de Cartagena se debería, pues, a un prurito de erudición por parte de los profesionales que patrocinaron la edición a mediados del s. XVI; no se olvide que la más antigua se debe precisamente al hijo del Nebrisense. Esta precisión terminológica no tiene parangón en el terreno de la corrección filológica. He cotejado un *locus criticus* en todas las fuentes latinas: pues bien, la variante más aberrante es la que figura en las ediciones impresas²⁵.

25. *Tarif quoque [...] depingitur, qui cum eis uenit in excidium Hispanorum [...]. Pelagius post cladem cepit Arabibus rebellare.* Los mss. Madrid, AHN 983 B, Madrid, BN Res 35 y Madrid, BN 13260 ofrecen

Llegados a este punto, estamos en condiciones de enunciar las observaciones surgidas al hilo del estudio comparativo de los distintos testimonios. Sólo espigaremos algunas cuestiones. El seguimiento de la evolución de los elementos paratextuales permite reconstruir el modo de recepción de la obra. Las fuentes mss. latinas más antiguas presentaban una estructura en extremo simple: un prólogo, el relato historiográfico dividido en dos partes –con la figura de Pelayo como pieza clave según anticipamos– y un último folio. En los testimonios posteriores se va fragmentando progresivamente el texto y se añaden rúbricas explicativas. Luego, se introducirá en las versiones castellanas nuevas secuencias y una distribución del material en 85 capítulos, los cuales serán encabezados con epígrafes redactados *ex professo*. Por último, en las ediciones impresas aún se desmenuzará más el texto: los capítulos se elevarán a 95 y todos los títulos internos serán eliminados. El efecto de estas intervenciones se traduce en una pérdida del clímax dramático de la narración y en un debilitamiento de la relación personalizada con el destinatario.

Respecto de las glosas que figuran en la mayoría de los mss. conocidos hay que decir que responden en su estructura acumulativa a la forma habitual de comentario progresivo practicado en el Cuatrocientos²⁶. En las versiones latinas tienen menor extensión. En las castellanas, como es lógico, alcanzan mayor desarrollo. En algunos testimonios estas adiciones figuran íntegras o parcialmente reproducidas. En tres casos faltan por completo. Su ausencia es significativa ya que esta particularidad tácitamente indica un tipo concreto de destinatario y una forma de apropiación del texto. No en vano esos mismos mss. ofrecen abundantes imágenes. Es decir, los citados ejemplares fueron confeccionados para que la obra se degustase de manera auditiva o frutiva.

El análisis de la ilustración en tanto que elemento paratextual es un aspecto de capital importancia para una recta valoración de las piezas conservadas. El relato historiográfico fue originariamente concebido para llevar un complemento gráfico. La incorporación de este procedimiento expresivo otorgó a la obra un marchamo de creación singular y, a la par, eficaz en lo que concierne a la consecución de sus objetivos, los cuales no eran otros que representar gráficamente el mensaje que el genealogista trataba de transmitir²⁷. Las indicaciones del autor son claras a este respecto. Por tanto, cabe suponer que para el primer ejemplar manufacturado ya se elaborase un programa iconográfico adecuado. No sabemos de qué medios se valió el artista para interpretar un mensaje redactado en latín ni cuáles fueron sus fuentes inmediatas de inspiración. Con toda seguridad tuvo presente realizaciones sigilográficas y numismáticas además de los modelos tradicionales acuñados por las representaciones plásticas de varia naturaleza.

este texto; el ms. Madrid, BN 7432 *excitium* y *Agarenis*; el ms. Madrid, BN Vitr. 19-2 *exitium* y *Agarenis*; la edición impresa de 1545: *exercitium* y *Agarenis* (caps. 44 y 45).

26. Sobre sus fuentes y estratos véase el artículo citado de José Luis Rodríguez.

27. La idea de tal esquema compositivo ya se encuentra en otra obra anterior: la *Suma del virtuoso deseo* (Madrid, BN ms.1518), texto que quizá conoció Cartagena.

Dada la importancia concedida por el autor a la ilustración, resumiremos esquemáticamente algunos conceptos básicos sobre los signos externos del poder de la realeza y su modo de representación.

4. LA SIMBOLOGÍA REGIA Y SUS MANIFESTACIONES

Las muestras documentales conservadas son abundantes, pero antes de enjuiciarlas conviene recordar algunos puntos esenciales. La descripción pormenorizada de los rasgos físicos y morales que definen a un individuo no ha sido un parámetro constante en la cultura occidental. En las épocas en que tales aspectos se han valorado se observa un desarrollo del retrato como género. En otras, la noción de diferencia específica ha sido considerada como una categoría operativa suficiente. Ciertamente, la vigencia de este principio conceptual durante la Edad Media fomentó el desarrollo del simbolismo como medio de expresión. De hecho, los criterios de inteligibilidad aplicados se basaban en las características de la especie. Esta actitud mental favoreció la acuñación de modelos o formas básicas, susceptibles de ser utilizados en el lugar del auténtico perfil de seres, objetos o fenómenos concretos. Tal proceder es observable en el terreno de la comunicación visual y, sobre todo, en lo que atañe a la representación del rey. Su figura encarnaba para el súbdito el máximo poder temporal, de ahí que las imágenes creadas en el entorno de la corte respondiesen a un patrón que resaltase los aspectos legitimadores, propagandísticos y carismáticos del gobernante para reforzar la función que se le encomendaba. Lo que interesaba no era la fiel reproducción de los rasgos fisonómicos, sino la caracterización de la función que esa figura representaba y su entronque con otras generaciones. El concepto de sagrada filiación no era entendido en sentido biológico. El principio dinástico suponía una cadena de legitimidades, alcanzadas por la vía de la consanguinidad, el parentesco, la elección o la dispensación divina. Bastaba con la idea del “cuerpo moral” del rey que “no muere jamás”.

Los testimonios más fidedignos conservados referentes a la iconografía regia proceden del ámbito de la Numismática y de la Sigilografía²⁸. Sin duda alguna, en una sociedad tradicional la efigie del soberano se difundía sobre todo a través del diseño reproducido en monedas y sellos documentales. Tales productos reflejaban un planteamiento institucional en el plano de la tradición y de los intereses políticos del momento. De hecho, se aproximaban a la noción de “retrato oficial”. Las restantes elaboraciones artísticas (pinturas, esculturas, miniaturas, etc.), aun cuando tuviesen un cariz oficioso o cortesano, ejercían una influencia menor debido a que su radio de acción era más restringido. El campo de una pieza numismática o sigilográfica admitía *a priori* cualquier género de representación mas, no obstante, se aprecia una tendencia a identificar la idea de poder con la repetición de unos patrones icónicos estereotipados desde tiempos inmemoriales. La imagen del monarca era reconocida gracias a la presencia de ciertos atributos, tales como la corona, el cetro, la espada,

28. Véase A. GUGLIERI NAVARRO, *Catálogo de sellos de la sección de Sigilografía del Archivo Histórico Nacional*, Madrid, 1974, vol. I Sellos Reales.

la *sphera mundi* y el trono²⁹. La combinación de algunos de estos elementos, de inequívoco significado, con ciertas actitudes y posturas permitía establecer un sencillo código. Los mensajes así creados eran predicables de cualquier persona que ostentase una función de gobierno, pues resultaban intemporales y no estaban vinculados a ningún linaje concreto, a diferencia de lo que ocurría con los escudos de armas, pendones reales y otros aditamentos representados ocasionalmente. Estas últimas variantes, testimoniadas a partir del s. XII, tenían un carácter distintivo y, por tanto, eran contingentes.

La eficacia de la función conativa desempeñada por la imagen del rey a través de los medios indicados se manifiesta en la preferencia generalmente mostrada por determinadas modalidades icónicas. Quizá la más prestigiosa sea la figura del soberano entronizado, composición visual que refleja una actitud mayestática y ceremonial del monarca. Se trata, sin duda, del género de representación más solemne por cuanto que la “silla real”, de acuerdo con la denominación castellana, encierra una idea de preeminencia en términos absolutos. En dicha posición era posible la ostensión de todos los atributos: la corona simbolizaba la soberanía y la concepción transpersonalizadora del poder político³⁰; el cetro era una forma de objetivar la legitimidad del cargo y la continuidad dinástica³¹; la espada encarnaba la función justiciera del gobernante; la *sphera mundi* o *globus* expresaba el ejercicio de la autoridad sobre sus dominios y, eventualmente, connotaba que el personaje en cuestión era un vicario de Dios. La forma icónica sedente se encuentra testimoniada sobre toda clase de soportes –y especialmente en monedas y sellos– por cuanto supone la plasmación más acabada de la omnipotencia regia.

La siguiente variante en importancia es la figura ecuestre del soberano, auténtico *tópos* por su antigüedad, recurrencia y universalidad. Con frecuencia esta imagen se alternaba con la precedente en una misma pieza, a modo de reverso. El atributo tradicional en tal caso solía ser la espada, blandida por el rey en su condición de conquistador de territorios.

La tercera modalidad figurativa registrada consiste en la reproducción de una cabeza coronada, uno de los motivos tradicionales de los amonedamientos. En cambio, esta modalidad fue menos frecuente en el campo sigilográfico³². Merece destacarse que Enrique IV rompió con los viejos patrones icónicos de sus antepasados, al promover la confección de una matriz de sello con su propio busto³³.

29. Véase el trabajo pionero de P.E. SCHRAMM, *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid: Inst. de Estudios Políticos, 1960.

30. Véase J.M. NIETO SORIA, “La transpersonalización del poder regio en la Castilla bajomedieval”, *Anuario de Estudios Medievales*, 17 (1987), pp. 559-570.

31. Véase J.M. NIETO SORIA, *Ceremonias de la realeza*, Madrid: Nerea, 1993, p. 187 y ss.

32. Véase el artículo de T.F. RUIZ, “L’image du pouvoir à travers les sceaux de la monarchie castillane” en A. Rucquoi [ed.], *Génesis medieval del Estado Moderno: Castilla y Navarra (1250-1370)*, Valladolid, 1987, pp. 217 y ss.

33. El diseño no es una mera efigie simbólica como era habitual, sino que pretende ser un retrato –más o menos idealizado– del monarca (AHN C. 95/9 a. A.G. 326. Año 1458). El gusto por la recuperación de los rasgos fisonómicos cuadra con la corriente de pensamiento cuatrocentista tendente a valorar el individualismo en todos los órdenes de la existencia.

Estas tres variantes icónicas eran reproducidas también en otros muchos soportes. Las representaciones de los soberanos generalmente se encuentran aisladas (reproducidas en mss³⁴, documentos³⁵, tapices, tejidos, monumentos funerarios, etc.) o bien seriadas y procedentes de distintos momentos históricos, como ocurre con los numerosos testimonios conservados de monedas y sellos jalonados en el tiempo. Las colecciones de retratos que adornaban algunos edificios constituyen un caso particular. Por ejemplo, sabemos que la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia disfrutó de este privilegio. Según diversas fuentes el recinto se hundió encontrándose en él Alfonso X el Sabio, quien encargó la reconstrucción de la parte destruida y la ampliación del palacio con algunas estancias. Entre ellas se encontraría la que fue adornada con las estatuas de sus predecesores. El conjunto fue luego completado por Enrique IV³⁶ y Felipe II. En 1862 se produjo un incendio que arruinó definitivamente la galería de figuras sedentes según se puede juzgar a través de las pinturas y los dibujos que en su momento se hicieron y que hoy constituyen nuestro único punto de referencia³⁷. Las distintas versiones coinciden en presentar a los personajes entronizados. En cambio, difieren a veces en la forma vestimentaria, atributos y otros motivos secundarios. Predomina la espada como símbolo de la realeza, aparte de la corona que es un complemento del atuendo de obligada presencia. El pomo aparece con una distribución oscilante en cuanto a la normativa tradicional. En los dibujos de Diego de Villalta (a. 1590) se reproduce la cabeza de un soldado árabe a los pies de Ordoño II, Alfonso II, Alfonso VIII, Fernando III y Alfonso XI, signo atroz omnipresente en las réplicas del apóstol Santiago bajo su advocación de “Matamoros”. Estas descripciones confirman la progresiva constitución de una serie iconográfica desde tiempos antiguos y la introducción de cambios en el tratamiento de algunos personajes.

Una temática similar fue también desarrollada en el Alcázar de Sevilla. Comprendía el período que iba de Pedro I el Cruel a la época de Juan II. Las figuras reales aparecían igualmente *in sede maiestatis*. Todo este material, enriquecido con el precedente de las múltiples representaciones que la sociedad caballeresca puso de moda ejecutar en las arquitecturas efímeras, simulacros bélicos, festejos y demás actos sociales, contribuyó a crear un universo imaginario con su correspondiente lenguaje sígnico, lenguaje que podía ser interpretado incluso por los analfabetos. En este

34. Por ejemplo, en la obra de Alfonso de Espina, *Fortalitium fidei* (Catedral de Burgo de Osma, ms. 154) o en el *Libro de la Montería* (Madrid, Real Biblioteca de Palacio, ms. II/2105).

35. Véase *El documento pintado. Cinco siglos de arte en manuscritos*, Catálogo de la Exposición. Madrid: Museo Nacional del Prado-Afeda, 2000.

36. Diego de Valera atribuye la serie completa a este monarca: “Y en el corredor que se llama en aquel alcázar 'de los cordones' mandó poner todos los reyes que en Castilla y en León han seydo después de la destrucción de España, comenzando de don Pelayo fasta él; e mandó poner con ellos al Cid, e al conde Fernán Gonçález, por ser caballeros tan nobles e que tan grandes cosas hizieron. Todos en grandes estatuas, labradas muy sutilmente, de madera cubiertas de oro y plata” (*Memorial de diversas hazañas*, ed. por J. de Mata Carriazo, Madrid, 1941, p. 294).

37. Véase el documentado estudio de F. COLLAR DE CÁCERES, quien recoge toda la documentación conservada a este respecto (“En torno al Libro de los Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila”, *Boletín del Museo del Prado*, IV, 10 (1983), pp. 7-35).

ambiente resultaba fácil de descodificar el mensaje de Cartagena, quien no fue el único en expresarse por esta línea: el conocido *Rull Genealògic*, de pergamino, transmisor de una serie iconográfica con los esquemas arboriformes de los Condes de Barcelona y de los Reyes de Aragón, conservado en el monasterio de Poblet (*olim* Tarragona, Museo Arqueológico, A. 8, nº 46 = 3286 del Catálogo) y datable a comienzos del s. XV (*ante* 1409), testimonia una tradición icónica de esta naturaleza bien asentada en diversas cortes peninsulares.

5. EL PROYECTO ICONOGRÁFICO DE CARTAGENA

El deseo de transformar su discurso histórico en un producto más accesible para el público a quien iba dirigido le llevó a servirse de un sistema expositivo que discurrese por una doble vía: la verbal y la icónica. La primera estaba constituida por secuencias textuales de reducida extensión, llamadas *historiae*/[*e*]storias³⁸; la segunda por unas representaciones figuradas o *imagines* que explicitaban el contenido de las palabras. Este esquema dicotómico respondía a una estructura tradicional en el desarrollo de la tecnología gráfica. Baste con citar el caso paradigmático de las versiones ilustradas del *Comentario al Apocalipsis* realizado por Beato de Liébana. El hecho de que las *historiae* fuesen a veces seguidas de una traducción plástica quizá produjo un efecto metonímico en virtud del cual la parte icónica pudo también ser llamada como la verbal. El desplazamiento semántico ya se ha operado en la documentación de fines del s. XV. En ella los artesanos denominan a sus composiciones pictóricas “estorias”. En la valoración de los mss. iluminados cada miniatura era tasada como una unidad individualizada y respondía a ese nombre³⁹.

La determinación adoptada por Cartagena suponía plasmar un mensaje conceptual de manera visual, ya que estaba íntimamente convencido de la eficacia del procedimiento. En toda esta planificación subyacía la modalidad de *paidéia* practicada en la época. Ciertamente, cuando se trataba de textos considerados valiosos, el uso más extendido era el aprendizaje de memoria de los mismos⁴⁰. Para conseguir tales objetivos era preciso desarrollar unas tácticas mnemotécnicas que facilitasen el proceso de fijación en la memoria del material propuesto, pues se pensaba que el auténtico saber era aquel que estaba inscrito en la mente del individuo. Esta concepción interiorizada

38. La definición de este término en san Isidoro reza así: *Historia est narratio rei gestae, per quam ea, quae in praeterito facta sunt, dignoscuntur* (*Etym.* I, 41,1). Formulación que también aparece en otros autores medievales. El valor oscilante de esta palabra ha sido estudiado, entre otros, por B. GUENÉE (véase el art. cit.). Sobre el significado del vocablo en Castilla a partir del siglo XIV véase F. GÓMEZ REDONDO, “Historiografía medieval. Constantes evolutivas de un género”, *Anuario de Estudios Medievales* 19 (1989), pp. 7-8.

39. Véase por ejemplo: “Apreçióse setenta e syete estorias príncipales que ay en el dicho libro. Cada una de ellas a un ducado de oro” (AGS, *Contaduría Mayor de Cuentas*, leg. 178, pl. 83). Compartimos, pues, la interpretación dada por J.M. BLECUA de la palabra “estoria” que aparece al final de los “ejemplos” del Conde de Lucanor (Véase su edición de la obra de don Juan Manuel, Madrid: Ed. Castalia, 1969, p. 61).

40. Sobre esta cuestión véase el interesante trabajo de Mary Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

de los conocimientos originó unas pautas pedagógicas que condicionaron el modelo de información practicado, hasta el punto de que la escritura no era más que una sierva de la memoria. Esta condición subalterna del hecho gráfico queda manifiesta en la *Introducción* compuesta por Hugo de San Víctor a una obra suya de tema histórico, la *Chronica*⁴¹. Entre los medios empleados para facilitar el proceso de retención se encontraba la visualización –mental o real– de la materia, objeto de aprendizaje.

A través de los breves relatos del Burguense dedicados a la presentación de los hechos y de sus protagonistas se aprecia un intento de acompasar las descripciones con el efecto visual que las correspondientes imágenes pudiesen ejercer sobre el lector. En cada caso Cartagena compone con cuatro pinceladas un escenario elemental y eficaz de tal modo que, cuando sus palabras se traduzcan en formas gráficas, éstas puedan ser memorizadas fácilmente y resultar significativas dentro del proyecto didáctico ideado. La lectura del texto revela que el escritor concebía plásticamente su propio relato: en realidad, el libro era el espacio natural para el desarrollo de la serie iconográfica de la realeza. Las indicaciones del autor permiten reconstruir su interpretación personal de los hechos. Las escuetas descripciones dependían en gran medida de otros modelos precedentes⁴². Aunque le concedamos un margen de capacidad innovadora, resulta evidente que Cartagena tiene en la mente un sustrato cultural formado por las representaciones de la Corona de corte tradicional. Estilísticamente el uso de la forma latina *pingitur* para introducir la descripción supone la adhesión a una herencia visual. Según su escala de valores el soberano debe ser pintado siempre de cuerpo entero, mientras que las otras personas de su entorno serán sólo reproducidas parcialmente. Esta diferencia ya marca un grado en la jerarquía. Asimismo, se observa el establecimiento de un criterio dicotómico en lo que respecta a la valoración del protagonista regio, el cual aparecerá caracterizado de acuerdo con unas normas. En virtud de ellas se distinguen dos categorías antitéticas: figuras cubiertas de una armadura (*in cultu armorum*) o, por el contrario, ataviadas con un ropaje de aparato (*in ueste pacifica*). El primer tipo ensalzaba los valores caballerescos de la belicosidad. De hecho, numerosos soberanos, y no los menores, son descritos como portadores de tales medios de protección corporal. Sin duda, la imagen gozaba de prestigio a sus ojos. Dentro de este código de honor la representación del monarca podía hacerse de pie o a caballo. La versión ecuestre indicaba un rango superior. Sabemos que en el ámbito peninsular se otorgaba dicha distinción plástica cuando el gobernante combatía victoriosamente contra los árabes. Así lo explica el autor en su obra. En realidad, esta representación coincide con la otorgada al apóstol Santiago bajo la advocación de “Matamoros”. La conducta del monarca frente al poder musulmán determinaría la elección de una u otra composición. Tal tratamiento es concedido únicamente al Cid Campeador, al conde Fernán González, y a los reyes Fernando I, Alfonso VI, Alfonso VIII, Fernando III, Alfonso XI, Juan II y Enrique IV.

41. Editada por W. M. GREEN, *Speculum*, 18 (1943), pp. 484-93. La parte preambular dedicada a la exposición del aprendizaje menmotécnico es denominada en algunos mss. *De tribus maximis circumstantiis gestorum*.

42. Particularmente se aprecia la influencia de la obra de Rodrigo Jiménez de Rada, titulada *De rebus Hispaniae*, en lo que atañe al contenido.

El segundo tipo de atuendo, consistente en que la efigie fuera mostrada bajo una vestimenta civil, admitía una doble interpretación. Según los casos podía indicar espíritu de concordia o flaqueza de ánimo por parte del portador de dicho atuendo. Generalmente las prendas son largas hasta los pies. Cuando esta modalidad vestimentaria iba unida al hecho de estar el monarca entronizado indicaba un estatuto especial del titular. Bajo esta apariencia son presentados Alfonso VII, Alfonso X y Enrique III⁴³. A pesar de la coincidencia en la compostura y en el ropaje hay unas notas que personalizan la trayectoria de sus respectivos reinados. El hecho de ostentar cada uno de estos monarcas una diadema imperial, un libro o una espada como atributos resume el juicio histórico que estos personajes le merecieron. Como es lógico, Cartagena fue perfilando más el tratamiento de las figuras reales conforme éstas se aproximaban a su tiempo. Por tal razón la parte dedicada al monarca Juan II es la más extensa de todo el opúsculo.

La traducción de sus palabras en imágenes debió de contribuir a la elaboración de un programa iconográfico destinado a alcanzar una gran difusión. El interés particular de este complemento reside en su carácter serial. Ignoramos si el primer dibujante que ejecutó esta traslación de códigos actuó por libre o si pudo disponer de las indicaciones verbales del obispo de Burgos. De todas maneras, la transmisión de unos modelos establecidos resulta evidente, si cotejamos algunas escenas. Cinco mss. de entre los conservados ofrecen unas réplicas de tipo ilustrativo. Tres presentan realizaciones hechas a mano, los dos restantes unas muestras estampadas.

6. VERSIONES ILUSTRADAS A MANO

Los testimonios conservados de esta categoría denotan una relativa fidelidad al texto pues, ciertamente, se ha respetado el espíritu de la letra en la ejecución del diseño. A nuestro juicio la más antigua de dichas fuentes es el ms. 983 B del AHN. Este códice presenta el aparato ilustrativo incompleto, pero es muy interesante desde el punto de vista filogenético respecto del programa iconográfico. Se trata de dibujos a pluma hechos con desigual grado de habilidad y esmero. Las figuras correspondientes a los primeros reyes godos (hasta Atanagildo inclusive) han sido trazadas por una mano muy suelta y que domina el sentido del movimiento. Luego se aprecia la intervención de una segunda mano más torpe a la que cabe atribuir el resto de las composiciones. El dramatismo de algunas escenas es subrayado mediante un entintado en rojo de las gotas de sangre exigidas por la situación narrada. Los retratos ecuestres de Juan II y Enrique IV han sido coloreados de manera especial, circunstancia que no se da en los restantes retratos de la serie. De hecho, se han utilizado pigmentos plateados y dorados, tonalidades que simbolizaban la excelencia⁴⁴. La relación entre texto e imagen

43. En este caso se aclara que Enrique III es pintado con una espada en la mano y sentado en una cátedra *propter gravitatem morum et iustitiae zelum*.

44. Véase T.F. RUIZ, "Fiestas, torneos y símbolos de realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428" en A. RUCQUOI (Coord.), *Imagen y realidad del poder en España a fines de la Edad Media*, Valladolid: Ed. Ámbito, 1989, pp. 249-265.

es de carácter consecutivo⁴⁵. Esta disposición hace que el dibujo cierre el tratamiento biográfico de cada monarca. Por razones de economía del espacio disponible se funden a veces la parte icónica con el comienzo de la siguiente secuencia textual, hecho que induce a confusión.

El siguiente testimonio es el conocido ms. II/3009 de la RBP. Se trata una cuidada copia de la versión castellana de la obra de Cartagena. Todo el ejemplar procede de una misma mano en extremo hábil. Quizá la deliciosa ilustración se deba al propio copista. Contiene la serie, aparentemente completa, 82 viñetas en total⁴⁶. La transmisión de unos modelos previamente establecidos resulta evidente, si cotejamos algunas escenas. Véanse, por ejemplo, los Docs. 3 y 4 que muestran el retrato de don Rodrigo, figurado en ambos códices como un personaje vestido de luto por ser el causante de la “destruición” de España. El parecido existente entre las composiciones de las dos fuentes citadas hace suponer que remitan a la creación, elaborada por un artista desconocido, de unos modelos ceñidos a la descripción del texto y dotados de gran expresividad. Esta versión primitiva habría sido objeto de sucesivas copias a juzgar por diversos testimonios. Otro caso significativo es el referente al rey Juan II, el cual es representado de manera solemne en el ejemplar del AHN (Véase Doc. 5). El dibujo correspondiente ha desaparecido del ms. de la RBP sin que sepamos la fecha. Pero basta con examinar el bellissimo grabado xilográfico que adjuntó Guillén de Brocar en 1517 a su edición de la *Crónica* de este monarca para comprobar que el diseño pertenecía a la serie de la *Genealogía* (véase Doc. 6). Esta hipótesis se ve sustentada por la disposición espacial de las dos esposas del monarca, alojadas en ventanales góticos en compañía de sus hijos, y por la presencia de san Vicente Ferrer. La importación de estos motivos tiene además una explicación textual. En efecto, en dicha impresión se incluyó al final, a modo de incrustación, un fragmento de la obra de Cartagena, el cual aparece con el siguiente encabezamiento: *Rubrica addicio ex suma episcopi Burgensis*. Creemos, pues, que la solución esbozada en el arquetipo creó escuela en el campo de la iconografía regia.

Indirectamente así lo confirma el ms. Vit. 19-2 de la BN (Véase el Doc. 7), el cual revela que estamos ante un producto artificial, fruto de un virtuosismo manierístico⁴⁷. El esmero formal no se corresponde con la corrección textual. Sin duda, fue un libro concebido para ser degustado fruitivamente y no para ser leído. La C inicial del f. 1r hace suponer que fue una obra dedicada a la emperatriz Isabel de Portugal,

45. Véase J. YARZA LUACES, “Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval” en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1986, vol. I, pp. 193-202.

46. En la actualidad faltan las ilustraciones correspondientes a Alfonso VI (f. primero del fascículo O) y Juan II (último f. del fascículo R). Este programa iconográfico ha sido estudiado por E. TORMO (*Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid: Blass y Cia, 1917, pp. 219-256); F.J. SÁNCHEZ CANTÓN (*Los retratos de los reyes de España*, Barcelona: Ed. Omega, 1984, pp. 77-98); y J. YARZA LUACES, “La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo XV castellano” en A. RUCQUOI (Coord.), *Imagen y realidad del poder en España a fines de la Edad Media*, Valladolid: Ed. Ámbito, 1989, pp. 267-291.

47. De este ms. existe una edición facsímil: *El libro de la Genealogía de los Reyes de España de Alfonso de Cartagena*. Estudio, transcripción y traducción por B. PALACIOS, Valencia: Scriptorium, 1995.

pues en el campo de la letra figuran sus armas inscritas en un escudo heráldico coronado por un águila bicéfala. La datación del códice hay que situarla entre 1526, fecha de la boda de la princesa con Carlos V, y 1539, año en que murió la bella esposa. Convendría averiguar los motivos que promovieron esta operación de “revival” de un texto que defendía una cierta concepción de la monarquía con el apoyo de unas ilustraciones. Tal vez la obra fue proyectada como un hermoso libro de imágenes para ser ofrecido a la emperatriz. Otra interpretación posible sería ver en el códice un medio de reforzar subliminalmente la causa de la legitimación y la propaganda de una dinastía deseosa de hundir sus raíces en los terrenos de la más rancia tradición. En cierta medida la figura del Emperador encarnaba el cumplimiento de las aspiraciones de Cartagena.

7. VERSIONES ESTAMPADAS

En tiempos de transición conviene hacer mudanza. Tal debió de ser el sentir de más de un profesional del libro en el período que va desde las primeras décadas del Cuatrocientos hasta el fin de la centuria. Ciertamente, la demanda de mss. aumentaba de día en día, mas satisfacer a la clientela llevaba su tiempo. La única solución posible era imitar la milagrosa multiplicación de los panes y los peces. Quizá ante la imposibilidad de recurrir a procedimientos taumatúrgicos se confió en medios técnicos. Las consecuencias de esta decisión y sus resultados han sido objeto de una abundante y, a veces, polémica literatura científica. En verdad, se ha escrito mucho sobre el libro impreso en estos últimos tiempos. Por lo general, se observa una clara predilección entre los especialistas hacia el tratamiento de temas de gran alcance en los que priman los enfoques ideológicos, históricos o sociológicos. En cambio, hay algunos aspectos arqueológicos que apenas han sido avistados. Aquí abordaremos una de esas cuestiones de tono menor, relacionada con los primeros balbuceos del arte gráfico realizado *artificialiter*.

La relativa pobreza documental concerniente a los antecedentes y primeras experiencias realizadas en el campo de la edición múltiple en el ámbito occidental avalora los limitados testimonios conservados. Esta afirmación cobra mayor fuerza si restringimos el campo de acción a la Península Ibérica. De las dos técnicas aplicadas en la etapa fundacional de la estampación –la xilográfica y la calcográfica– sólo quedan algunas muestras que aparecen mencionadas machaconamente en la escasa bibliografía existente sobre esta cuestión. Se echa en falta un estudio monográfico riguroso sobre el origen de las mismas, sus autores, lugares y modo de producción, etc.⁴⁸ Los contados

48. Las principales contribuciones –a todas luces insuficientes– son un artículo breve, benemérito y centenario de A.M. BARCIA (“Estampas primitivas españolas que se conservan en la Biblioteca Nacional”, *R.A.B.M.* 1 (1897), pp. 4-8); y las sucintas noticias incluidas en obras que tratan la Historia del Grabado de manera general (J. AINAUD, “Grabado” en *Ars Hispaniae*, Madrid: Ed. Plus Ultra, 1958, vol. XVIII; J. CARRETE, F. CHECA y V. BOZAL, “El grabado en España” en *Summa Artis*, Madrid: Espasa-Calpe, 1987, vol. XXXI; A. GALLEGO, *Historia del grabado en España*, Madrid: Cátedra, 1990², etc.).

especímenes de los que tenemos noticias se sitúan casi en su totalidad en el Reino de Aragón, fenómeno que generalmente se justifica por su especificidad cultural y por un mayor interés de los estudiosos autóctonos por conocer sus propias fuentes. Debido a ello, encierran un mayor interés las pruebas documentales que aportamos, pues enriquecen el panorama y amplían el marco geográfico, al proceder éstas de tierras castellanas. Los testimonios en cuestión proceden de un par de mss. transmisores de la obra historiográfica de Alfonso de Cartagena que venimos estudiando. De los dos ejemplares que hemos localizado el más notable, desde esta perspectiva concreta, es el ms. escurialense h.II.22. Este códice ofrece un contenido misceláneo, organizado en torno a los intereses historiográficos del círculo de los Santa María, según se desprende del análisis de las composiciones transcritas. Entre ellas se encuentra una versión abreviada de la *Genealogía de los Reyes de España*. El texto representa un caso aparte dentro de la familia de los *testes* vernaculares conservados. El autor confesaba en el *Prólogo* original que había adoptado una estructura ecléctica a la hora de componer la obra, de modo que “ni fuese tan compendiosa como un ‘árbol’ ni tan prolija como una historia”. Mas en este caso sólo se ha trasladado el entramado lineal de los personajes que formaban la cadena de legitimidades –a juicio del obispo de Burgos– desde el primer rey visigodo hasta el soberano reinante en el momento de la redacción del texto. Los restantes datos se han omitido. Esta decisión ha favorecido que la representación gráfica transmita la idea preconizada por el genealogista: la disposición en línea recta de las imágenes de los monarcas, diseñados de cuerpo entero, e idealmente unidos mediante unos trazos torpes que reflejan la estructura arboriforme de las filiaciones. Los otros intervinientes en el proceso histórico son objeto de una figuración parcial (la cabeza) y literalmente marginal. El plan proyectado por el Burguense dejaba entrever una concepción hegemónica de la monarquía castellana. Esta ideología traducida en términos de espacio originaba un despliegue iconográfico de la realeza. Una visualización de la misma es la que se encuentra en nuestro ms. En realidad, se trata de un mero esquema de la obra: la narración y la ilustración se han resuelto de manera expeditiva.

El ejemplar está ilustrado mediante tres variantes técnicas. En primer lugar consideraremos la modalidad que afecta a la *Genealogía* y que precisamente es, a nuestro juicio, la más novedosa. Consiste en improntas obtenidas mediante matrices metálicas. Luego, se ha procedido a aplicar esas pequeñas estampaciones, recortadas y pegadas, en los espacios previstos para el trazado de las correspondientes viñetas del opúsculo⁴⁹ (Doc. 8). Hasta ahora nadie ha prestado atención –que sepamos– a tales muestras. Estos grabados son excepcionales por su rareza y modo de empleo. Al ir todo el texto completado de manera sistemática con esa clase de aparato icónico, este códice se convierte en un ejemplo primerizo de una obra manuscrita con una ilustración seriada y elaborada por medio de impresión múltiple. Podríamos

49. En realidad, la distribución de los blancos y la ilustración se proyectaron previamente, pues la escritura del texto se adapta en algunos pasajes a los espacios asimétricos creados por las formas irregulares de los propio grabados.

hablar de una edición “quiro-metalográfica”⁵⁰. En realidad, el conjunto es el testimonio de origen castellano más antiguo conocido por mí en el que se aplica esta técnica⁵¹. Probablemente una exploración minuciosa de nuestros fondos manuscritos del s. XV nos permitiría descubrir otros especímenes⁵². Ciertamente, la sustitución de las miniaturas tradicionales por reproducciones mecánicas fue una vía explorada allende nuestras fronteras desde fechas tempranas. Tenemos noticias de un pleito surgido en la ciudad de Brujas en 1423 entre los pintores locales y los copistas debido a que estos últimos empleaban imágenes estampadas en lugar de recurrir a los servicios de los artesanos plásticos. Esta documentación aporta datos interesantes sobre las maneras autorizadas de difusión de dichas imágenes y la obligación de firmar los productos con una marca⁵³. La existencia de estas prácticas y los contactos establecidos por Cartagena, sus amigos y “familiares” con países centroeuropeos explican que se pudiese aplicar tales técnicas a una obra que por su contenido se prestaba a una solución gráfica de esta naturaleza. La propia acción narrativa favorecía el empleo de semejante recurso. En efecto, el objetivo central de las ilustraciones de la *Genealogía* era ofrecer la efigie de un rey dotada de unos atributos y atuendo que se adaptase a las exigencias de la temática tratada en cada caso. El medio escogido resultaba en extremo adecuado para resolver el problema de trazar gran cantidad de figuras con escasas variantes morfológicas. El asunto coincidía con el de las acuñaciones habituales de los artesanos de la orfebrería dedicados a crear modelos de sellos, monedas y otros motivos ornamentales de varia naturaleza. Esta comunidad de intereses quizá facilitase el préstamo de procedimientos artesanales y su aplicación a otros fines; en esta ocasión al ms. escurialense h.II.22, máxime cuando el método de producción múltiple ya era bastante conocido. Los grabados proceden, a lo que parece, de una estampación hecha con un objeto metálico⁵⁴. Las figuras de mayor tamaño se enmarcan en un rombo, forma geométrica que no suele ser de frecuente uso en el campo de la Numismática, la Sigilografía, la Heráldica o la Genealogía. Todas las variantes ostentan una especie de filacteria que permite identificar el personaje en cuestión gracias a los datos escritos a mano. Sin duda alguna, estamos ante un intento innovador de obtener formas icónicas múltiples de

50. Agradezco la peritación de las estampaciones aquí presentadas que, a mi ruego, ha realizado doña Elena de Santiago, gran experta en esta materia, quien está al frente de la correspondiente Sección de Estampas de la Biblioteca Nacional.

51. A. DURÁN-SANPERE (*Grabados populares españoles*, Barcelona: Gustavo Gili, 1971, p. 28 y ff. 32 y 33) menciona el empleo de trozos de grabados, utilizados a modo de “collage”, para componer alguna viñeta aislada o una inicial en un par de mss. dedicados a registrar documentos relacionados con las corporaciones gremiales catalanas de hortelanos y carniceros.

52. Bien de carácter serial, bien a través de elementos aislados, tales como iniciales historiadas y otras manifestaciones afines. Sobre este último aspecto ya he localizado algún otro caso que será objeto de otra publicación.

53. Véase E. ROUIR, *La gravure des origines au XVI^e siècle*, París: Éd. Somogy, 1971, p. 19.

54. Como es sabido, la técnica calcográfica está documentada en España antes que la xilográfica, a diferencia de lo que ocurre en otros países europeos. Los testimonios conservados son muy escasos. Ignoramos la naturaleza del metal empleado como matriz en este caso.

fácil elaboración. La abreviación del texto original y la simplificación del proceso ilustrativo permitirían manufacturar copias abundantes y a bajo precio. Cabe suponer que para el primer ejemplar transmisor de la versión extensa ya se compusiese a mano un programa iconográfico adecuado. El desarrollo completo del mismo implicaba la realización de más de ochenta viñetas. El elevado número de dibujos habría de encarecer el trabajo de copia. Pero como la obra gozó de buena acogida, se debieron de arbitrar medidas para paliar los inconvenientes de tipo económico y las dificultades planteadas por la ejecución artística de la serie ilustrativa. El nudo gordiano fue desatado en algunas ocasiones de manera tajante: se eliminó pura y simplemente el complemento figurativo sin más explicaciones. Esta opción mutilaba el efecto perseguido por el autor, de ahí que quizá se buscara una solución de compromiso que abaratase los costes y ahorrara esfuerzos y tiempo. El procedimiento consistió en la aplicación de las técnicas de grabado. La tipología de los distintos monarcas descrita en el original quedó limitada a una casuística que contemplaba únicamente tres posibilidades de representación: reyes conquistadores (a caballo y blandiendo una espada: Doc. 8a); soberanos luchadores (portadores de una lanza y espada: Doc. 8b); y monarcas pacíficos (vestidos con una túnica larga: Doc. 8c). La reducción de toda la serie a un sistema ternario empobreció la descripción de los elementos básicos que abocetaban las figuras de los diversos reyes tal cual fueron ideados por Cartagena. Las imágenes estereotipadas y repetidas se han distribuido según un esquema que no siempre se ajusta a los criterios expresados por el autor. Algunas de ellas ofrecen una coloración a mano de escasa calidad.

De las tres modalidades de representación del soberano analizadas más arriba (Apartado 4), que se atienen a unas formas canónicas impuestas por la tradición y legitimadas a través de las acuñaciones monetarias y las prácticas cancillerescas, sólo se ha escogido la variedad ecuestre en el ms. escurialense. En realidad, la carencia de una impronta dedicada al rey entronizado tal vez se deba al escaso número de titulares dignos de ostentar tal género de presentación según el juicio histórico de Cartagena⁵⁵. Esta circunstancia habría aconsejado evitar un gasto innecesario. En cambio, menudean otros dos tipos de figuras en esta versión, cuyos antecedentes iconográficos no son tan claros como en los casos anteriores⁵⁶. Uno de ellos consiste en la imagen del personaje a pie “armado de punta en blanco”, el cual blande una espada con la mano derecha y sostiene una lanza en la izquierda (Doc. 8b). El único dato revelador de su categoría es la presencia de un casco coronado. La otra variedad de incisión es la efigie que aparece vestida de una larga túnica, ceñida en la cintura, y llevando como atributos la espada y la corona (Doc. 8c). El significado otorgado

55. Los casos eran tres: Alfonso VII, Alfonso X y Enrique III.

56. Pero si hay ecos de su pervivencia. Véase, por ejemplo, el ms. Vitr. 19-2 de la BN de Madrid, en donde se emplean con frecuencia ambas imágenes. En lugar de aparecer inscritos en un rombo lo hacen una figura ovalada. Por otra parte, en el ms. citado que contiene la genealogía de los Condes de Barcelona y de los Reyes de Aragón la representación habitual del monarca consiste en una figura con una túnica hasta los pies, una corona de altas potencias, un cetro y una *sphera mundi* coronada por la cruz de Aragüés. El vástago de Martín el Humano, aspirante a la corona, es retratado como un caballero armado.

a ambas realizaciones es transparente: la primera se ha adscrito a aquellos monarcas tenidos por belicosos; la segunda a los considerados pacíficos según la descripción del Burguense. Las dos series son las más frecuentemente figuradas.

La misma opción técnica fue utilizada en el ejemplar analizado para representar los rostros de reinas, descendientes y otros personajes influyentes de la época. La serie comprende nueve variantes en total, distribuidas de la siguiente manera:

- efigie mitrada con báculo (prelados y santos).
- variante de la imagen anterior (don Opas, el obispo traidor, y don Fernando, hijo bastardo de Fernando I que llegó a ser cardenal).
- cabezas coronadas masculinas y femeninas para designar los parientes que fueron reyes (2 tipos).
- cabeza tocada con un casco coronado (sólo Alfonso VII el Emperador).
- rostro femenino sin corona para las hijas que no llegaron a ser reinas.
- rostros masculinos sin tocado alguno (2 tipos) o bien con un casquete cilíndrico para indicar los hijos que no reinaron.

La variedad de los retratos convencionales utilizados permite establecer la condición de cada uno de los miembros figurados. La identificación del personaje se completa con la leyenda, escrita a mano, que acompaña a cada imagen, al igual que en los casos precedentes. El esquema compositivo desarrollado en el ejemplar se ha completado con unos pequeños escudos heráldicos con castillos y/o leones que, en ocasiones, aparecen colocados de manera incongruente o anacrónica.

La interpretación que se encuentra en nuestro ms. consiste en una variante combinatoria de formas estampadas que visualizan el contenido del texto. De este modo se ha originado una versión simplista y funcional mediante el recurso a un medio mecánico. La relación de los reyes se inicia con Atanarico y termina con la figura de Enrique IV. Tan sólo se han incluido los datos biográficos sucintos referentes a los personajes que han estado al frente de los reinos occidentales. Por tratarse de un extracto de un opúsculo, que ya era en sí mismo un compendio, en esta versión ha quedado desdibujado el propósito perseguido originariamente por el autor. Quizá por esta razón ni siquiera se le menciona. Al final de la obra hay una nota añadida de otra mano posterior, datable tras la conquista de Granada. Aparte de la mención de este reino en la expresión de los dominios de los gobernantes hay, en el folio contiguo, un delicioso dibujo a pluma que representa la continuación de la cadena genealógica, en la que se incluyen las personas de los Reyes Católicos y, probablemente, el retrato ecuestre del malogrado heredero⁵⁷. Toda la escena está enmarcada por un florido follaje del que penden granadas, motivo ornamental empleado también por esos años en otros contextos. Este ms. formó parte de los libros de la Reina Católica⁵⁸, de ahí que la actualización de la obra tenga pleno sentido.

57. En cuyo caso la fecha de esta adición oscilaría entre 1492 y 1497.

58. Véase Elisa Ruiz, *Los libros de Isabel la Católica. Una encrucijada de intereses* (en preparación).

Las matrices circulares que contienen rostros y las heráldicas están testimoniadas también de manera residual en otra fuente muy conflictiva de esta misma obra: el ms. 7432 de la Biblioteca Nacional de Madrid. En él se conserva una impronta que coincide con el grabado del ms. de El Escorial consistente en una cabeza tocada con un casco coronado (sólo aparece una vez y aplicado a Alfonso VII el Emperador, Doc.9). También son idénticas las imágenes de los escudos. La tinta empleada es de gran calidad y negrura. Estos testimonios quizá corroboren la posibilidad de que el texto se difundiese en algunas versiones con aditamentos metalográficos. El hecho de aparecer muestras estampadas comunes en dos mss. de la misma obra hace suponer la existencia de una relación entre las personas que procedieron a la copia y grabado de las dos piezas. Como ambas son diferentes desde un punto de vista idiomático, paleográfico y codicológico, cabe pensar que ambos ejemplares fueran productos atribuibles al círculo de “familiares” relacionados con la figura de Cartagena, cenáculo integrado por *clientuli* ahormados por centros universitarios europeos, letrados al servicio de la administración real, políticos y artistas de varia procedencia. No se olvide que el Burguense permaneció seis años en tierras de cultura germánica. Estos contactos propiciaron la venida a España de personajes como Juan de Colonia. Los intercambios de ideas y de novedades técnicas debieron de ser fluidos en ese medio. Tal vez el dibujo y la entalladura de las matrices metálicas de nuestro interés haya que situarlos en ese ambiente y en estrecha relación con orfebres de alta especialización afincados en Burgos y/o en relación con los proveedores de la real Casa. El esquematismo del diseño y la propia factura de las piezas parecen corroborar que fuese tal el medio artístico de procedencia. Esta suposición sería válida si los patrones metálicos hubiesen sido hechos *ex professo* para ilustrar la *Genealogía*. Pero es posible que tuviesen otro origen, hipótesis no improbable. En cuyo caso cabría pensar en la aplicación de fragmentos procedentes de estampas sueltas o de una especie de “recortables” de variada tipología, los cuales estarían a disposición del público con fines diversos. La conservación de algunas hojas con naipes estampados confirma la existencia de tales realizaciones en la Península. Ahora bien la tipología de los soberanos no coincide con el tratamiento gráfico de las figuras de la baraja⁵⁹.

En la documentación procedente de la testamentaría de la Reina Católica se encuentran algunos asientos, de difícil catalogación, susceptibles de ser relacionados con prácticas artesanales de esta índole. A título de ejemplo citamos las siguientes entradas:

1. “Un sello de plata rredondo para sellar, con las armas de Castilla e Portugal, con su asa y una cadena de eslavones, todo de plata, que pareçe que fue dorado, que pesó cinco onças e siete ochavas e media, el qual diz que dio Juan Velasques a su

59. Véase, en particular, la tira calcográfica custodiada en el Staatliche Museen de Berlín, la cual consta de tres cartas del palo de los “oros” correspondientes a la Dama, el Rey y el Caballero. La composición tiene aires germánicos. El escudo y el nombre de Valencia reproducido en cada uno de los naipes hace suponer que la hoja fuese confeccionada en o para esta ciudad. También se conservan otras muestras xilográficas, igualmente sin cortar, de diversa procedencia. Este hecho corrobora la existencia de estampaciones temáticas.

- Alteza, que era de la señora rreyna vieja, que está apreçiado a peso de plata. Vendióse a Carrión, platero por IUDCXXXVI maravedies”, (AGS, *Contaduría Mayor de Cuentas*, leg. 81, pl. 11br).
2. “Un sello de las armas rreales, de plata, de Castilla e Portugal, que pesó tres onças e çinco ochavas. Vendióse a Diego de Ayala en mill maravedies”, (AGS, *Contaduría Mayor de Cuentas*, leg. 192, pl. 65ar).
 3. “Más dos pares de tablicas de enpresnar, las unas coloradas con las armas rreales, e las otras llanas. Vendieronse a Christóbal de Torres por IIII maravedies”, (AGS, *Contaduría Mayor de Cuentas*, leg. 81, pl. 120av).
 4. “Once papeles en que están pintadas las armas reales e otros cercos de figuras”, (AGS, *Inventario sin signatura*⁶⁰).

Las escuetas descripciones del oficial de turno no proporcionan información sobre los posibles usos de tales objetos del inventario. No obstante, su presencia deja abierta una hipotética vía de especulación, ya que no es grande el lapso temporal que media entre los mss. estudiados y la expedición de los documentos simanquinos.

En cualquier caso, realizaciones artesanales de estas características, autóctonas o importadas, habrían podido ser utilizadas por profesionales del libro para producir ejemplares ilustrados a módico precio a juzgar por los usos documentados. El recurso a semejantes procedimientos tal vez sea una prueba de la buena acogida que se dispensó al texto. Estos testimonios son de gran importancia por su temprana fecha (1456⁶¹-1474 c.), lenguaje artístico y su más que posible entronque castellano. Por otra parte, el carácter lineal de los dibujos manuales –tan frecuentes en la época– y su semejanza con los resultados obtenidos mediante las técnicas de estampación practicadas nos hace cuestionarnos si la corriente artística dominante respondía a la estética del momento o si, por el contrario, era una réplica de los nuevos procedimientos mecánicos.

En el mismo ms. h.II.22 se encuentra también una segunda modalidad de grabado, de clara procedencia calcográfica. Aunque las incisiones no afectan directamente a la obra que venimos estudiando, las consideraremos someramente por formar parte del mismo ejemplar. Las muestras son: cuatro estampas íntegras, una mutilada y una sexta arrancada. Las conservadas tratan los siguientes temas: *El árbol de la vida* (f. 51v)⁶²; *Los desposorios de la Virgen y san José* (f. 109v); *Cristo resucitado* (frag. f. 157v);

60. Esta entrada fue transcrita por Diego Clemencín. Remitimos a nuestra obra citada en la nota 58.

61. La traducción al castellano de Juan de Villafuerte se terminó el 21 de noviembre de 1463 según consta en el colofón. Ahora bien, la versión abreviada en romance podría proceder de otro autor, de ahí que consideremos como *terminus a quo* la fecha de redacción del texto.

62. Llamado “wak-wak” en la tradición oriental. Véase J. BALTRUSAITIS, *El Medioevo fantástico*, Milán: Mondadori, 1979, p. 129 y ss. Esta imagen dendriforme y antropomórfica es una especie de prefiguración de los despliegues gráficos genealógicos, tal como el relacionado con la ascendencia de la Virgen o Tronco de Jesús. Resulta significativo que otra de las estampas aquí conservadas desarrolle precisamente ese asunto, de manera deliciosa. El gusto por los linajes y la estimación social de la mujer, valores emergentes en el Cuatrocientos, explican en cierta medida la difusión a nivel popular de un tema mariano con connotaciones aristocráticas. Los cambios de la intención semántica de las obras es un fenómeno que se aprecia también en el proceso de divulgación de algunos textos, en particular cuando eran producidos a través de procedimientos tipográficos.

El árbol de Jesé (f. 166v); y *Galeón surcando los mares* (f. 168v). Todas ellas proceden de planchas cuya imagen completa ha sido pegada sobre una página en blanco. Como no tienen una relación inmediata con el texto contiguo, cabe pensar que se han añadido como elemento decorativo, bien en el momento de la confección del ejemplar o algo después. Estas piezas no se pueden equiparar con las anteriores. Su técnica, la fuente de inspiración artística y su grado de desvinculación respecto de las obras colindantes muestran que responden a distintos propósitos. En realidad, se trata de estampas sueltas. Sabemos que los primeros balbuceos de las técnicas de impresión gráfica discurrieron por el cauce de hojas volanderas. Eran unos productos populares por su temática, forma de ejecución y medio de difusión. Las cuatro primeras citadas responden a ese patrón cultural. Los asuntos reproducidos son antiguas recetas icónicas puestas en circulación para satisfacer las demandas de un público de escasos medios económicos. Probablemente dependan de modelos de origen extrapeninsular. De la primera, *El árbol de la vida*, se encontró también otra copia pegada en las contratapas de un ms. procedente de la biblioteca de Osuna. De la correspondiente al tema de Jesé hay un fragmento aplicado en el libro gremial catalán mencionado. Esta coincidencia, dada la escasez de testimonios conservados, hace suponer que ambos grabados circularon ampliamente por la Península. El quinto es una marina de gran plasticidad y delicadeza. En el gallardete que corona la cofa del vigía ondea el pabellón de Castilla entre otras enseñas. Este dato quizá permita pensar en una estampación autóctona. El hecho de la presencia de diversas metalografías en un mismo ejemplar —que por otra parte también ofrecía unas toscas ilustraciones manuales— evidencia que los nuevos procedimientos icónicos iban ganando terreno y desplazando los medios expresivos tradicionales. En una palabra, este ms. es un fehaciente testimonio de hibridación entre técnicas manuales y mecánicas aplicadas a la producción del libro. Tales prácticas debieron de ser más frecuentes de lo que generalmente se piensa. Ciertamente, el paso de un sistema a otro requeriría operaciones tendentes a resolver los problemas materiales planteados, ensayos de propuestas experimentales y un período de adaptación a los resultados obtenidos. Graduación en los tiempos de asimilación de los nuevos métodos y coexistencia de procedimientos son dos factores que se han de contemplar cuando se habla del fenómeno de la difusión de los medios gráficos en el Cuatrocientos. La xilografía —y tal vez también la calcografía— está testimoniada en Europa desde el último tercio del siglo XIV. Las experiencias acumuladas y los productos realizados constituyen un legado del que no debemos olvidarnos por el simple hecho de que apenas tengamos pruebas documentales.

Los ejemplos mostrados manifiestan un afán por encontrar soluciones de nuevo cuño en el plano de la escritura y de la ilustración. La panacea buscada era superar el estrecho molde del *unicum*. El espejismo de lo múltiple trascendía cualquier interés o barrera. El criterio de la calidad estética, de la originalidad y, tal vez, de la honradez profesional sucumbieron ante la atracción fatal de otros argumentos basados en la eficacia, el número de copias, el impacto social del producto, la difusión de las ideas

e via dicendo. Ciertamente, estas pruebas tempranas son las avanzadillas de una revolución silenciosa⁶³.

8. OTRAS VARIANTES

En sus orígenes la difusión del texto historiográfico de Cartagena exigía el complemento de la ilustración, puesto que se alude a ella a lo largo de toda la obra. Las dificultades técnicas y económicas inherentes a tales realizaciones explican que en algunos mss. los espacios previstos para recibir las viñetas quedasen vírgenes. Tal sucede en dos casos (BN Res. 35 y BN 815). En testimonios más tardíos se aprecia una disminución del encuadre proyectado y, finalmente, la simple eliminación de las representaciones figuradas. Las versiones anicónicas coinciden con los ejemplares glosados abundantemente. Este hecho revela el establecimiento de un criterio de diferenciación tipológica entre libros de entretenimiento y libros de estudio.

Por último, los editores de la obra en letras de molde optaron por esta segunda solución, a pesar de que la supresión del aparato ilustrativo suponía desvirtuar la naturaleza del texto transmitido. El hecho de imprimir el programa iconográfico difundido hubiese sido posible: basta con ver cómo se resolvió técnicamente el problema en el caso de los soberanos aragoneses⁶⁴.

9. APORTACIONES DEL APARATO ILUSTRATIVO DE LA *GENEALOGIA REGUM HISPANIE*

El proyecto iconográfico transmitido a través de algunas copias de la obra del Burguense permite incrementar nuestros conocimientos sobre la introducción en Castilla de técnicas de edición mecánica, pero también sobre el sistema simbólico vigente en torno a la figura regia en el período cronológico abarcado por los cinco mss. en cuestión. Dicho sistema se basaba en la conjugación de dos series de variables cuyos elementos eran: los atributos del gobernante y el modo de presentación o imagen del personaje. Los datos proporcionados por los testimonios citados se distribuyen así:

63. En consecuencia, conviene modular algunos juicios referentes a la profunda y decisiva transformación operada por el advenimiento de la imprenta. Esta invención no fue fruto de una inspiración súbita y genial, sino la culminación de un largo proceso de búsqueda. La implantación de las elaboraciones tipográficas no tiene el carácter de hecho auroral y portentoso. En realidad, fue el perfeccionamiento de unas técnicas aplicadas de manera incipiente y alternativa respecto de los usos tradicionales. Su presencia no determinó la supresión de la actividad manual. La proliferación de los talleres y la difusión de los ejemplares compuestos mediante caracteres móviles y planchas dibujadas a mano permitieron la recepción de un ingente caudal de información a una colectividad social más numerosa: en ese nivel se produjo el milagro.

64. Véase la edición castellana de la obra de L. MARINEO SÍCULO, *De Aragoniae regibus et eorum rebus gestis*, Zaragoza: Jorge Coci, 1509, f. 48r.

| | Corona | Espada | Cetro | Globus | Trono | Significado |
|-------------------------|--------|--------|-------|--------|-------|---------------------|
| Imagen sedente* | x | x | x | | x | Poderoso |
| Imagen ecuestre* | x | x | x | | | Conquistador |
| Imagen en atuendo civil | x | x | x | | | Pusilánime/Pacífico |
| Imagen con armadura | x | x | | | | Belicoso |
| Cabeza** | x | | | | | Figura secundaria |

* Figura icónica que se encuentra también en sellos y monedas.

** Esta efigie se emplea también en monedas. En sellos sólo aparece a partir de Enrique IV.

La tabulación permite concluir que el signo imprescindible y más universal era la corona. La espada se encuentra en múltiples ocasiones, pero no siempre encierra el mismo sentido: en un contexto bélico significa el valor del monarca como luchador; en las demás situaciones simboliza la virtud de la justicia. El tercer objeto adscrito es el cetro. Presenta diversas formas. No hay ningún ejemplo de la variante llamada la “mano de la justicia”, muy habitual en la corte francesa. La *sphera mundi* no es representada, ni siquiera en el caso de Alfonso VII el Emperador. El trono sólo se utiliza para componer la imagen de la figura regia en majestad. Este modelo icónico es formalmente el más solemne y arcaizante⁶⁵. Le sigue en rango la composición de tipo ecuestre⁶⁶. El significado de los retratos de cuerpo entero y en posición erguida dependen de su porte, como anticipamos. La reducción de la efigie de la persona al busto o a la cabeza indica una función complementaria en el sistema semiológico de Cartagena. En cambio, fue una fórmula muy usada en el terreno de la Numismática. La lectura del cuadro sinóptico nos revela un predominio de rasgos relacionados con el campo semántico de la “guerra”; una tendencia hacia la representación dinámica de los soberanos; y un escaso interés por los elementos que encarnaban una concepción mayestática y ceremonial de la realeza.

En resumen, la *Genealogía de los Reyes de España* en sus versiones latinas y vernáculos difundió el ideario político de Alfonso de Cartagena, cifrado en conceptos tales como la importancia de la continuidad y legitimidad dinástica, la primacía de los monarcas castellanos, la creencia de un futuro prometedor de la Corona, etc. Pero su obra también contribuyó a establecer una “imagen” de la realeza y una tipología de la misma. El prelado tuvo un fino instinto y presintió los enormes poderes de esa corriente de persuasión que hoy llamamos “propaganda”. En ese sentido su aportación fue decisiva y abrió un camino que supieron recorrer en toda su amplitud los Reyes Católicos.

65. Tales rasgos se aprecian en las representaciones de soberanos en el ms. transmisor de la *Suma de crónicas* de Pedro Núñez de Osma (Madrid, BN ms. 1518). Agradezco a la profesora Gemma Avenzoza que me haya proporcionado información sobre este ejemplar.

66. El caballero es representado en los cinco mss. orientado hacia el lado derecho, de acuerdo con la tradición anglo-franca, en lugar del uso mediterráneo que mostraba el flanco izquierdo.

Doc. 1: **TESTIMONIOS DE LA GENEALOGÍA DE LOS REYES DE ESPAÑA**

I. FUENTES MSS.

a) En latín: *Terminus a quo*: 29 de febrero de 1456

AHN 983 B (= A): Escritura gótica cursiva y formada.
s. XV² (1456-1474 c.: *hodie regnat*).

BN Res. 35 (= N¹): Escritura gótica cursiva y formada
(elementos “bastardos”). s. XV².

BN 7432 (= N²): Escritura gótica cursiva y formada
(tipificación “bastarda”). s. XV².

BN 13260 (= N³): Escritura gótica cursiva y formada
(tipificación “bastarda”). s. XV ex.

BN Vit. 19-2 (= N⁴): Escritura gótica pausada y formada
(tipificación “redonda canonizada”).
s. XVI¹ (c. 1526-1539).

Mss. no consultados: Fermo, Bib. Comunale Ms.77 y Harvard University, Houghton Typ-162

b) En castellano: *Terminus a quo*: 21 de noviembre de 1463

Esc. h.II.22 (= E¹): Escritura gótica pausada y formada.
s. XV² (1463-1474 c.).

BN 9436 (= N⁵): Escritura gótica cursiva y corriente. s. XV².

RBP II/3009 (= P): Escritura gótica pausada y formada
(tipificación “redonda”). s.XV².

BN 815 (= N⁶): Texto: Escritura híbrida semicursiva y formada.
Glosa: Escritura híbrida cursiva. s. XVI in.

Esc. X.II.23 (= E²): Escritura híbrida cursiva y corriente (dos manos). s. XVI in.

RAH 9/5573 (= R): Escritura híbrida cursiva y corriente.
s. XVI in.

BN 8210 (= N⁷): Escritura pausada y formada (s. XVIII).

Ms. no consultado: París, BN, Ms. Esp. 141.

II. FUENTES IMPRESAS

Reuerendissimi ac illustrissimi Domini Domini Roderici Toletanae dioecesis archiepiscopi rerum in Hispania gestarum Chronicon libri nouem nuperrime excussi, Granada: S. Nebrija, 1545. (Esta edición incluye la *Genealogia Regum Hispanorum*).

Scriptores rerum Hispanicarum, Francfort: R. Belli, 1579, vol. II, pp. 611-664.

A. Schott, *Hispaniae illustratae*, Francfort, 1603-1605, vol. I, pp. 246-291.

Doc. 2: **COLOFÓN** (BN 9436)

Cessó la pluma de la presente scriptura e a la mano lapsa di rreposito. Año de mill e quatrocientos e más tres e sesenta; mes e día en que el grado noveno del Centauro celeste tenía nascimiento mundano, e al tiempo que Arturo por espacio de una ora e más una quarta en la media tiniebra tendía su tuerta vela en el merediano, e Cástor y Polus padescían mundana cayda en el labirinto de peligrosa entrada e salida, los quales las fijas de Atalante lievan por guía, mirando a Diana en la casa cobierta de rropa, terçera, de color dorado. En este tiempo las Fortunas e sus contrarias fazían morada en el derramador de las aguas, aunque en grados diversos. E la fyn era quando el tesálico rrey en nuestra provincia su cara mostrava terçera.



Doc. 4: Madrid, RBP II/3009 (= P), f. 108r.



Doc. 6: *Crónica del serenísimo rey don Juan II*, Logroño, A. Guillén de Brocar, 1517, f. que precede a la *Crónica*.

Doc. 7: Madrid, BN Vitr. 19-2 (= N⁴), f. 1r.

