

**«OTROS REYES DE LA SU CASA ONDE ÉL VENÍA»:
METÁFORAS, DIAGRAMAS Y FIGURAS
EN LA HISTORIOGRAFÍA CASTELLANA (1282-1332)***

Rosa María RODRÍGUEZ PORTO
Universidade de Santiago de Compostela

I. El manuscrito del *Fuero Juzgo* que atesora la Biblioteca Nacional (Madrid, BNE, ms. Vitr. 17-10) despliega un inusual conjunto figurativo, sin paralelos en las restantes copias de la versión romanceada del código legal hispano-visigodo ni en aquellos testimonios que transmiten la redacción latina original¹. Precediendo al texto, se presentan dos imágenes afrontadas a modo de diptico [figs. 1 y 2] para las que no se ha ofrecido una interpretación satisfactoria (fols. 2v-3r)². A la izquierda, es preciso reconocer la representación del matrimonio de Adán y Eva en el Paraíso, de acuerdo con los *tituli* que complementan la miniatura: *Este es el parayso terrenal, et nuestro Senor, bendito sea su nombre, caso a adan et a eua, et bendize los. Et esta es la puerta*³. En la plana opuesta aparece Jesé quien, en lugar de servir de punto de arranque a la *virga* de la que surge la estirpe de María –a la que se alude en

* Este trabajo se integra en el Proyecto de Investigación «Cultura visual y cultura libraria en la Corona de Castilla (1284-1369) III», dirigido por Rocío Sánchez Ameijeiras y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2012-34876). En él se ofrece un avance de algunos aspectos abordados en mi tesis doctoral, *Thesaurum. La Crónica Troyana de Alfonso XI (Escorial, h.I.6) y los libros iluminados de la monarquía castellana (1284-1369)*, 2 vols., Universidad de Santiago de Compostela, 2012 [inédita].

¹ Véase *Fuero Juzgo en latín y castellano: cotejado con los más antiguos y preciosos códices por la Real Academia Española*, Madrid, Ibarra, 1815. Sobre el romanceamiento del código legal visigodo, remito al artículo reciente de Estelle Maintier-Vermorel, «*Fuero Juzgo*: Una traducción al servicio de la génesis del Estado moderno», en *Modelos latinos en la Castilla medieval*, ed. M. Castillo Lluch y M. López Izquierdo, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, pp. 271-288. La lista –forzosamente incompleta– de los testimonios ilustrados de la obra incluye también los siguientes manuscritos: Murcia, AM, serie S, ms. 53 (1288), Estocolmo, KB, ms. Sp. 16 (ca. 1360), Lisboa, BNP, IL, 111 (ca. 1300-1350), Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, ms. 286 (ca. 1340).

² Se trata de un manuscrito en papel, de 380 x 267 mm. Cada miniatura mide 271 x 182 mm.

³ La inscripción aparece sobre las dovelas del arco de la puerta que da acceso al Paraíso. La filacteria que despliega el Cristo-Logos deja ver la exhortación latina, escrita en negro, *Crescite et multiplicamini, et replet [e terram] (Gen 1:28)*. Además, se dispone una segunda inscripción en el coronamiento de una arquería que ocupa el tercio inferior de la imagen, y que veda el acceso al Paraíso: *Este es un portal de cristal*.

el epígrafe—, acomoda sobre su cadera un árbol de consanguinidad⁴. A este diagrama se refieren los restantes *tituli* de la miniatura: *Esta es la parte siniestra del parentesco del padre propiamente entre los uarones. Este es el septimo grado do pueden casar. Esta es la diestra parte del parentesco de la madre propiamente et de las mugeres. Este es el .vijº. grado do pueden casar.*

A pesar de lo extraordinario del conjunto, ningún estudioso parece haber reparado en la curiosa —y altamente irónica— lectura que se entrelaza en la contemplación de estas dos imágenes, de las que ni siquiera se encuentra una descripción ajustada en la literatura previa. En concreto, sólo la segunda miniatura [fig. 2] se ha hecho acreedora de breves referencias en el estudio pionero de Arthur Watson y en el más reciente trabajo de Ana Domínguez Rodríguez, dedicados ambos a la iconografía del «árbol de Jesé», que nada aportan a la hora de precisar el sentido de la ilustración o su relación con la escena figurada en la miniatura aneja⁵. De la íntima conexión de ambas ilustraciones no cabe dudar, puesto que las dos presentan idéntico formato y van enmarcadas por las mismas cenefas multicolores. Es más, el deseo de mostrar el matrimonio de Adán y Eva junto al diagrama con los grados de consanguinidad semeja haber determinado el desplazamiento de éste



Fig. 1: *Fuero Juzgo* (Madrid, BNE, ms. Vitr. 17-10, fol. 2v). Matrimonio de Adán y Eva en el Paraíso.
© Biblioteca Nacional de España.

⁴ *Este es Jesse donde nascio el linage de la virgen sancta maria.* Para todo lo relativo a la iconografía del arbor consanguinitatis, véase Heinrich Schadt, *Die Darstellungen des Arbores consanguinitatis und der Arbor affinitatis. Bildschemata in juristischen Handschriften*, Tübingen, Wasmuth, 1982.

⁵ Véanse Arthur Watson, *The Early Iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, Oxford University Press, 1934, p. 42, pl. XXXVI; Ana Domínguez Rodríguez, «La Virgen, rama y raíz. De nuevo sobre el árbol de Jesé en las *Cantigas de Santa María*», en *El Scriptorium alfonsí: de los Libros de Astrología a las «Cantigas de Santa María»*, ed. J. Domínguez Montoya y A. Domínguez Rodríguez, Madrid, Universidad Complutense, 1999, pp. 173-214, esp. 208, fig. 20.

METÁFORAS, DIAGRAMAS Y FIGURAS EN LA HISTORIOGRAFÍA CASTELLANA (1282-1332)

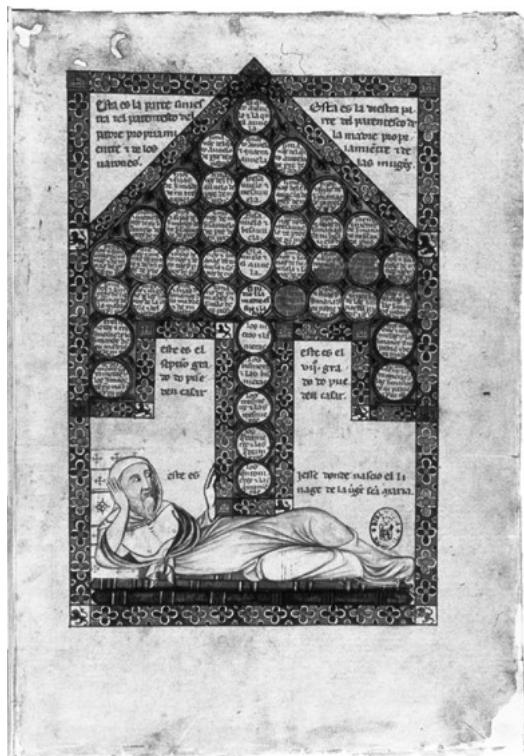


Fig. 2: *Fuero Juzgo* (Madrid, BNE, ms. Vitr. 17-10, fol. 3r). Jesé con el *arbor consanguinitatis*.
© Biblioteca Nacional de España.

la singularidad del encargo y se aviene con la condición regia del manuscrito, declarada en la presencia de las armas de Castilla y León en los cantones de las miniaturas. Son precisamente estas cenefas, muy semejantes a las utilizadas para enmarcar las ilustraciones sexpartitas de las *Cantigas de Santa María*, las que han llevado a Jesús Domínguez Bordona y Ana Domínguez a relacionar el *Fuero Juzgo* de la BNE con los talleres alfonsíes⁸. Sin embargo,

desde su entorno natural –el Libro IV, dedicado a la legislación sobre el linaje y el parentesco– hasta su ubicación al comienzo del códice. Cabe recordar a este respecto que el *arbor consanguinitatis* ilustraba los testimonios más antiguos del *Liber Iudiciorum*, así como algunas copias del romanceamiento castellano realizado a instancias de Fernando III, aunque para la versión vernácula sea más difícil establecer un patrón iconográfico⁶. Por el contrario, la representación del matrimonio de Adán y Eva en el Paraíso carece de correspondencia en el texto del *Fuero Juzgo*, detalle que confirma que la elección y disposición de las ilustraciones fue el fruto de un diseño cuidadoso⁷.

Tal proceder es muestra de

⁶ Pueden citarse, a modo de ejemplo, los ejemplares de la Real Academia de la Historia del *Liber Iudiciorum* (s. x), cod. 34, fol. 14r; y de las *Etimologías* (s. x), cod. 76, fol. 146r. Cfr. María Soledad Silva y Verástegui, *Iconografía del siglo x en el Reino de Pamplona-Nájera*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1984, pp. 457-458 e ils. 194-199.

⁷ De hecho, es un tema del todo inhabitual, hasta el punto de que sólo he podido rastrear otro ejemplo en el arte hispano medieval, el que ofrece la –en más de un sentido– extraordinaria *Biblia de Alba* (fol. 28r). En general, puede consultarse el artículo de Adalbert Heinmann, «The Hochzeit von Adam und Eva in Paradies nebst einigen andern Hochzeitbildern», en *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 37 (1975), pp. 11-40.

⁸ Domínguez Bordona consideraba al *Fuero Juzgo* de la Biblioteca Nacional como ejemplar «hecho para el rey sabio», ya que «el arte de sus dos únicas miniaturas entra de lleno en el estilo de las *Cantigas*». Jesús Domínguez Bordona, *Exposición de códices miniados españoles*, Madrid, Sociedad

la técnica pictórica difiere de manera notable en ambos manuscritos⁹. Por otro lado, las semejanzas estilísticas que muestra el *Fuero Juzgo* con respecto a los códices realizados para el rey Sabio no son suficientemente estrechas como para sustentar una atribución a alguno de los talleres alfonsíes. Es más, la comparación detallada entre las ilustraciones del compendio legal y las *Cantigas*, por ejemplo, revela tantas o más diferencias como puntos en común entre ellos, además de significativas modificaciones. Si bien los tipos faciales de las figuras son vagamente cercanos, la disparidad en el canon de las mismas y el grado de atención al detalle anatómico que éstas revelan –inexistente en el caso del *Fuero Juzgo*– las aleja irremisiblemente¹⁰. Otros autores han apuntado, en cambio, la posibilidad de que el manuscrito sea más tardío. Así, Manuel Sánchez Mariana basándose en un criterio paleográfico, lo ha fechado en tiempos de Fernando IV¹¹. En el mismo sentido se han pronunciado Laura Fernández y Francisco Rodríguez, para quienes el ms. Vitr. 17-10 puede ubicarse «a caballo entre los reinados de Sancho IV y Fernando IV»¹². Más parece, sin embargo, de tiempos de este último, puesto que Fernando Gutiérrez Baños ha descartado tajantemente cualquier vinculación con los artistas que trabajaron para el Bravo¹³.

A mi juicio, esta disparidad de criterios es el resultado de acercamientos parciales al códice, construidos sobre aspectos aislados del mismo. Ninguno de estos autores ha barajado la posibilidad de que el manuscrito respon-

Española de Amigos del Arte-Casa Miquel Rius, 1929, p. 88. De la misma opinión se ha mostrado Ana Domínguez quién, a pesar de haberlo considerarlo en un primer momento obra del tiempo de Fernando III. Véase Domínguez Rodríguez, «Fuero Juzgo», en *Alfonso X el Sabio. Catálogo de la exposición*, ed. I. Bangó Torviso, Murcia, Región de Murcia-Ayuntamiento de Murcia-CAM, 2009, pp. 510-511.

⁹ Así, mientras que en el *Fuero Juzgo* se ha dispuesto una capa preparatoria para las carnaciones de las figuras, en las *Cantigas* se ha dejado el soporte al aire para aplicar el color en suaves gradaciones.

¹⁰ El parentesco es más estrecho, sin embargo, con los «continuadores» de la obra que debieron de trabajar en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Alfonso X. Fue Gonzalo Menéndez-Pidal el primero en señalar estas diferencias estilísticas en «Cómo se elaboró la miniatura alfonsí», en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 150 (1962), pp. 25-51, esp. 38. No excluyo, sin embargo, que el uso de las cenefas decorativas como marco para las miniaturas haya sido motivado por el deseo de emular o aludir a las empresas del rey Sabio. Véase Rodríguez Porto, *Thesaurum...*, ob. cit., II, pp. 173-213.

¹¹ Manuel Sánchez Mariana, «El libro en la Baja Edad Media. Reino de Castilla», en *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, dir. H. Escolar, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez-Editiones Pirámide, 1993, pp. 165-221, esp. 199-200; Pilar Hernández Aparicio y Lourdes Alonso Vieira, *Catálogo de manuscritos. Signaturas Vitr. y Res.*, Madrid, Biblioteca Nacional de Madrid, s.d., p. 24.

¹² Laura Fernández y Francisco J. Rodríguez, «Historia de J (*La Gran Conquista de Ultramar*, ms. 1187 de la Biblioteca Nacional de Madrid)», en *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. L. Freixas, S. Iriso y L. Fernández, 2 vols., Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, I, pp. 701-716, esp. 710-711.

¹³ Fernando Gutiérrez Baños, *Las empresas de Sancho IV el Bravo*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 1997, p. 207.

da a circunstancias y necesidades concretas, que permitan argumentar una atribución más sólida al patronazgo de uno de los monarcas mencionados. Pero antes de comenzar a desgranar los argumentos que permiten acotar la confección del *Fuero Juzgo* en torno a 1302, derivados del estudio de su inusual conjunto figurativo, querría ofrecer aquí una serie de precisiones complementarias, derivadas del análisis lingüístico, estilístico y del soporte utilizado. Por un lado, es preciso indicar que el texto copiado en el ms. Vitr. 17-10 no se corresponde con el del *Fuero Juzgo* de Murcia, realizado con toda certeza en la cancillería de Alfonso X. Las alteraciones no sólo se refieren a la inclusión o eliminación de ciertos pasajes, sino a la propia lengua utilizada, más cercana a la de los manuscritos realizados para Sancho IV¹⁴. Por otro lado, no puede dejar de señalarse que el soporte utilizado es un papel de extraordinaria calidad. Se trata éste del primer manuscrito cartáceo con ilustraciones realizado en Castilla, por lo que la elección debió de obedecer a un diseño específico. La introducción de este material fue más tardía en la cancillería castellana que en la aragonesa y, aunque ya se encuentren referencias a su uso en las *Partidas*, sólo se verifica en el reinado de Sancho IV¹⁵. La inexistencia de filigranas tanto en el *Fuero Juzgo* como en estos documentos impide realizar comprobación alguna para verificar si se trata del mismo tipo de papel pero, en todo caso, la propia utilización de este soporte invita a situar la factura del códice en una época posterior a la del rey Sabio. Los datos hasta aquí expuestos sugieren retrasar, pues, la datación del manuscrito hasta los reinados de Sancho IV o Fernando IV. La adscripción al reinado del segundo que aquí se propone tiene su fundamento en la ausencia de rasgos comunes con otras obras que pueden atribuirse a Sancho IV con seguridad, ya señalados, y en aspectos contextuales que conviene calibrar en detalle, *vis-à-vis* con las miniaturas antes descritas.

En concreto, un detalle de la miniatura relativa al enlace de Adán y Eva en el Paraíso semeja haber sido concebido para llamar la atención del obser-

¹⁴ El manuscrito murciano muestra formas arcaicas como *mugier* (frente a *muger*), *cuedado* (frente a *cuidado*) o *eguales* (frente a *yguales*), lo que sitúa la escritura del primer texto a mediados del siglo XIII y la del segundo en una fecha posterior. Los rasgos del manuscrito madrileño coinciden a grandes rasgos con los señalados por Pedro Sánchez-Prieto Borja para los textos escritos en el entorno de Sancho IV en «El castellano escrito en torno a Sancho IV», en *Actas del Congreso Internacional «La literatura en la época de Sancho IV»*, ed. C. Alvar y J. M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1996, pp. 267-286.

¹⁵ Precisamente, los documentos que se conservan salidos de su cancillería –los cuadernos de cuentas de 1286 y 1293-1294 (Madrid, AHN, Cod. 985 y L.1009bis) o la documentación conservada por el arzobispo Gudiel en Toledo– están escritos en un papel de gran calidad. Sobre este aspecto, remito a Francisco J. Hernández y Peter Linehan, *The Mozarabic Cardinal: The Life and Times of Gonzalo Pérez Gudiel*, Firenze, SISMEL edizioni del Galluzzo, 2004, p. 279.

vador [fig. 1]. Me refiero a la ostensible presencia de la puerta que enmarca la escena, a la que incluso se hace referencia en el *titulus* de la imagen. Por su carácter eminentemente deíctico, éste parece señalar ciertos detalles que podrían pasar desapercibidos al observador, sobre todo, la existencia de una «puerta» y un «portal» del Paraíso: *Et esta es la puerta / Este es un portal de cristal*. Sorprende en un principio esta reiteración, aunque no lo sea tanto si se atiende al significado distintivo que para la voz «portal» recogen tanto el *Tesoro de la Lengua Castellana* como el *Diccionario de Autoridades*: respectivamente, *çaguan que está continuando con la puerta; y lugar cubierto, construido regularmente sobre pilares, que se fabrica en las calles y plazas, para passearse ó preservarse del agua y del sol*¹⁶. Este matiz lingüístico permite que el alzado de la entrada al Paraíso se haga inteligible como estructura tridimensional. Aunque el portal figurado en el manuscrito dista de ser un espacio cubierto, se trata, en cambio, de un espacio acotado por una balaustrada o cancel vítreo, situado ante la puerta propiamente dicha. A su vez, este cancel está flanqueado por dos torrecillas que rematan en unos pequeños vanos de arco de herradura, por los que desaguan los ríos del Paraíso. Es en este cuerpo adelantado con respecto a la línea de fachada, situado ante la puerta del Edén, en el que Dios oficia el matrimonio de Adán y Eva, o más exactamente, bendice a los contrayentes tras el enlace¹⁷. Por último, el hecho de que en la miniatura las palabras divinas hayan sido escritas en latín y no en romance podría haber contribuido a la identificación de la escena como un momento del ceremonial nupcial.

Estas elecciones conscientes en la resolución de la escena responderían al deseo de ofrecer al observador una serie de claves que le permitieran ubicar dicha acción y reconocer la ceremonia celebrada. De hecho, la liturgia hispana prescribía que estos ritos debían realizarse *iuxta cancellos*, y lo mismo se deduce de la lectura de un pontifical toledano del siglo XIII, mencionado por Heath Dillard¹⁸. En mi opinión, la «actualización» de la escena bíblica

¹⁶ Véanse Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 2 vols., Madrid, Melchor Sánchez, 1674, I, fol. 151r; *Diccionario de la lengua castellana*, 6 vols., Madrid, Francisco del Hierro, 1726-1739, V, p. 370.

¹⁷ En el *titulus*, se indica que Dios los *casó* y que los *bendice*, estableciendo una secuencia temporal. Este orden de cosas es que se establece en las *Partidas* (IV, II, 3): *Et las palabras por que se fizó el casamiento son aquellas que dixo Adam quando vido á Eva su muger, segunt dize en el titulo de las desposajas, que los huesos et la carne della que fueron dél, et que serien amos como una carne; ca non se fizó por las palabras que algunos cuidaron quando bendixo nuestro Señor á Adam e á Eva, et les dixo, creced et amuchiguadvos et enhid la tierra; ca estas palabras non fueron sinon de bendicion, et demás otras palabras por que se face el casamiento eran ya dichas primeramente*. Cito por *Las Siete Partidas del rey don Alfonso el Sabio: cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, 3 vols., Madrid, Imprenta Real, 1807, III, p. 13.

¹⁸ De acuerdo con el *Liber Ordinum: Ordo ad benedicendum eos qui noviter nebunt... explicita*

en el *Fuero Juzgo* habría tenido como fin hacer de Adán y Eva un término de comparación «a lo divino» para Fernando IV y Constanza de Portugal, quienes contrajeron matrimonio en enero de 1302 en Valladolid¹⁹. A falta de información sobre las circunstancias en las que había tenido lugar esta boda o la de Sancho IV y María de Molina, puede recordarse que la de Alfonso X y Violante de Aragón se había celebrado en la misma ciudad, *ante fores capelle*²⁰. Se antoja razonable pensar que el paralelismo habría resultado evidente para los regios destinatarios de la obra, que bien podrían haber sido el propio soberano y su esposa.

La insólita elección de un texto jurídico para incluir una imagen celebrativa de un enlace regio –o, en otras palabras, la ilustración de un complejo corpus legal en términos vinculados exclusivamente con un aspecto secundario del mismo– halla su explicación en la delicada coyuntura política castellana durante la minoría de Fernando IV, entre 1295 y 1302. La inesperada muerte de Sancho IV había de dejar a su viuda e hijo en una situación de total desamparo. Al no haber sido reconocido por el Papado el matrimonio de Sancho y María de Molina, la legitimidad de Fernando quedaba en entredicho, lo que dio alas, una vez más, al pleito sucesorio entablado con los infantes de la Cerda. La débil posición del monarca fue aprovechada por unos y por otros para sacar el mayor partido posible del caos en el que estaba sumido el reino. Con este panorama, el enlace de Fernando y Constanza –acordado ya en vida de Sancho– era la única maniobra que María de Molina podía permitirse para fortificar la posición castellana. La ratificación de este antiguo proyecto no se alcanzaría hasta 1297, por el Tratado de Alcañices. Además de fijar la frontera entre Castilla y Portugal en unos términos que se mantendrán prácticamente estables hasta hoy, el tratado desmontaba la entente más que

secundum morem missa, accedunt (qui coniugandi sunt) ad sacerdotem iuxta cancellos; et venientes parentes puellae aut aliquis ex propinquis si parentes non habuerit, tradit puellam sacerdote. Citado en Cyrille Vogel, «Les rites de la célébration du mariage: leur signification dans la formation du lien durant le haut Moyen Age», en *Il matrimonio nella società altomedievale* [Settimane di studio del Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 24], 2 vols., Spoleto, CISAM), I, pp. 397-471, esp. 438. Véase también Heath Dillard, *La mujer en la Reconquista*, Madrid, Nerea, 1993, p. 84. En Inglaterra, Bretaña y Normandía, los diferentes ritos asociados a los espousales –entrega de la novia, presentación de la dote, intercambio de promesas, etc.– tenían lugar *ad januas ecclesiae* o *ante ostium ecclesie*, tal y como se puede leer en ciertos misales y pontificiales del siglo XII realizados en estos territorios. Véase Christopher Brooke, *The Medieval Idea of Marriage*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 248-257. Este autor incluso especula con la posibilidad de que ciertas estructuras porticadas que aparecen frecuentemente ante las portadas de algunas iglesias parroquiales británicas de los siglos XIII y XIV hayan sido concebidas como «wedding marquees» (p. 256).

¹⁹ César González Mínguez, *Fernando IV (1295-1312)*, Palencia, La Olmeda, 1995, p. 100.

²⁰ Francisco J. Hernández, «Two Weddings and a Funeral: Alfonso X's Monuments in Burgos», en *Hispanic Research Journal*, 13:5 (2012), pp. 407-33, esp. p. 408.

cordial creada entre Dionís, Jaime II y el infante Juan, privando a los dos últimos de un importante apoyo en sus proyectos de desmembramiento del reino castellano-leonés²¹.

Sin duda, el acuerdo matrimonial de Fernando y Constanza fue uno de los grandes aciertos diplomáticos de la reina regente. No obstante, la materialización del enlace no se produciría hasta enero de 1302. Los motivos aducidos para esta demora fueron la exigencia de que Fernando alcanzase la mayoría y, sobre todo, de que llegase la ansiada legitimación papal y la dispensa que permitiese a los dos contrayentes –nieto y bisnieta de Alfonso X– unirse en matrimonio. La *Crónica de Fernando IV*, que transmite una versión de los hechos muy cercana a la reina, da cuenta de la alegría de ésta cuando llegaron a Castilla los primeros mensajeros con la noticia de que Bonifacio VIII se había avenido a conceder la bula de legitimación de Fernando: *plögole ende mucho, e dio muchas gracias a Dios, pues creía que avia acabado toda su demanda que avia el rey su fijo... e fincaba el rey, señor e rey de todos los reynos de Castilla e León e sin ninguna mala voz*²². Se equivocaba María de Molina, puesto que la llegada de la bula pontificia no acalló a los detractores de Fernando. El infante Enrique, viendo peligrar su tutoría, se apresuró a propagar la noticia de que ésta era falsa, trayendo a la memoria de los castellanos la falsificada certificación papal esgrimida por Sancho²³. Fue necesario, entonces, proceder a una lectura pública de la bula en la catedral de Burgos al día siguiente. Se conserva, además, otro documento que certifica que la bula de legitimación fue leída públicamente en el concilio de Peñafiel, el 2 de abril

²¹ La decepción de Jaime II al conocer la noticia se hace patente en la carta que escribe al rey de Granada para ponerlo al día de las nuevas castellano-portuguesas, publicada por Andrés Giménez Soler, *Don Juan Manuel*, Zaragoza, Tipografía La Académica, 1932, pp. 253-254, doc. XXXVII. Sobre la minoría de Fernando IV y las relaciones con Portugal, me remito a los trabajos de Mercedes Gaibrois de Ballesteros, *Maria de Molina, tres veces reina* [1936], Madrid, Austral, 1967, pp. 97-142; Manuel González Jiménez, «Las relaciones entre Portugal y Castilla durante el siglo XIII», en *Revista da Faculdade de Letras*, Serie Historia, 15:1 (1998), pp. 14-24; Manuel García Fernández *Portugal. Aragón. Castilla. Alianzas dinásticas y relaciones diplomáticas, 1297-1357*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2008; así como la biografía ya citada de González Minguez.

²² Véanse Antonio Benavides, *Memorias del rey D. Fernando IV de Castilla*, 2 vols., Madrid, José Rodríguez, 1860, I, p. 83; y Gaibrois, *Maria de Molina...*, ob. cit., p. 125. La bula fue publicada por August Potthast, *Regesta pontificum romanorum inde ab anno post Christum natum 1198 ad annum 1304*, 2 vols., Berolini, Rudolf de Decker, 1874, II, no. 25070; y recogida parcialmente por Antonio Benavides, *Memorias del rey D. Fernando IV...*, ob. cit., II, p. 206, doc. CLI. El resto de las cartas enviadas por Bonifacio a la corte castellana se encuentran en Georges Digard et alii, *Les Registres de Boniface VIII*, Paris, Bibliothèque des Écoles Françaises d'Athènes et de Rome, 1884-1939, II, pp. 310-318, docs. 4403-7.

²³ Sobre la falsa bula, me remito a los conocidos trabajos de Elsbeth Jaffé y Heinrich Finke, «La dispensa de matrimonio falsificada para el rey Sancho IV y María de Molina», en *Anuario de Historia del Derecho Español*, 4 (1927), pp. 298-318 y Alejandro Marcos Pous, «Los dos matrimonios de Sancho IV de Castilla», en *Itálica: Cuadernos de Trabajos de la Escuela Española de Arte y Arqueología en Roma*, 8 (1956), pp. 7-108.

de 1302, es decir, varios meses después²⁴. Esta necesidad de afirmación constante de lo sancionado por el Papado, y de que el matrimonio de Fernando y Constanza contaba con la dispensa pontificia, se advierte incluso en una anotación marginal en el ms. 10046 de la Biblioteca Nacional de Madrid, códice facticio que perteneció a Jofré de Loaysa: *El vº rrey fue don Dionis, que caso con [en blanco]fija del rrey don Pedro d'Aragon; et una fija que ouieron, que ouo nombre donna Constança, casola con don Ferrando rrey de Castiella et de Leon, con dispensacion del Papa* (fol. 57r)²⁵.

La ansiedad que se percibe en el relato cronístico y que aflora asimismo en la documentación del período –en el intercambio de dimes y diretes entre los principales implicados en la desestabilización del reino castellano, en la solemnidad tensa de las lecturas públicas, en la referencia nada inconsciente a la dispensa papal– podría focalizarse sobre una sola imagen, precisamente la que se opone a la hasta aquí analizada en el *Fuero Juzgo*: el *arbor consanguinitatis*. Su contemplación debía provocar en una audiencia castellana una reflexión sobre el origen de muchos de los males que afligían al reino. Por haberse casado a pesar ser parientes en tercer grado, Sancho y María de Molina no habían visto su matrimonio reconocido por la Iglesia –no lo sería nunca–; por este mismo motivo, sus hijos habían tenido que esperar a la bula de Bonifacio VIII para ser reconocidos como infantes de pleno derecho. El enlace entre Fernando IV y Constanza, imprescindible para la consolidación la alianza castellano-portuguesa que tan vital resultaba para la estabilidad política había pendido del mismo hilo.

Todas estas tensiones políticas y familiares parecen gravitar en torno a las imágenes del *Fuero Juzgo*. Si se observa de nuevo el frontispicio ilustrado del códice, con el matrimonio-bendición de Adán y Eva, a la izquierda, y el *arbor consanguinitatis* con Jesé, a la derecha, las ideas de matrimonio y linaje se imponen como aglutinantes de ambas miniaturas [figs. 1 y 2]. El sacramento matrimonial es, obviamente, el núcleo de la imagen del fol. 2v, pero en ella está recogida también la simiente de un nuevo linaje, puesto que, siguiendo la exhortación divina, Adán y Eva se convertirán tras la ceremonia en progenitores del género humano. De igual manera, la representación de la noción de linaje es consustancial al desarrollo de los *arbores consanguinitatis*, que en la miniatura del fol. 3r es reforzada por la alusión a la genealogía de Cristo en la figura de Jesé. No obstante, la contemplación de un árbol

²⁴ Benavides, *Memorias del rey D. Fernando IV...*, ob. cit., II, pp. 280-282, doc. CXCVIII.

²⁵ Cfr. Enrique Jerez, «El oficio historiográfico: los “Anales Toledanos Terceros” en su entorno», en *La Corónica*, 32:3 (2004), pp. 109-162, esp. p. 146. Esta anotación pudo haber sido realizada años después, quizás en la década de 1310.

de consanguinidad por una audiencia cortesana en Castilla provocaría más sentimientos negativos que reacciones de neutralidad, hasta tal punto que es posible que matrimonio y *stemma* fuesen considerados términos casi antitéticos durante los siete años dramáticos que transcurren entre la muerte de Sancho IV y la salida de la minoría de Fernando IV; el segundo amenazando perpetuamente con deshacer el orden creado por el primero²⁶.

Una tercera mirada revela mayores discordancias y más perturbadoras lecturas en estas glosas visuales al texto del *Fuero Juzgo*. Pero, para advertirlas, es necesario recurrir a un guía experto en las sutilezas de la legislación eclesiástica sobre el matrimonio: Vicente Hispano († 1248). De haber llegado a ver las ilustraciones del manuscrito regio, seguramente habría recordado sus propias palabras, a propósito de las enmiendas que las constituciones del Concilio Lateranense de 1215 habían introducido en la regulación del casamiento. En relación a la posibilidad, expresada por algunos, de que la prohibición de contraer matrimonio se extendiese *in infinitum* tanto para los ascendientes y los descendientes de las parejas afectadas, terciaba el gran canonista portugués que *Adam si hodie uiueret non posset contrahere matrimonium*²⁷. La frase se encuentra, no por azar, en sus glosas al *Arbor consanguinitatis*. Como destaca Peter Linehan –de quien es deudora mi interpretación de las ilustraciones del *Fuero Juzgo*–, Vicente «might have been referring to the inconveniences experienced by peninsular rulers over the previous century, and may even have had some recent cases in mind»²⁸. El problema generado por el enlace de Alfonso IX de León y Berenguela de Castilla, que había pesado como una losa sobre el heredero Fernando III, no era muy distinto del enfrentado por Fernando IV casi un siglo después.

A la luz de la jurisprudencia eclesiástica, incluso de la más benigna post-Lateranense, Adán y Eva no habrían podido unirse en matrimonio, puesto

²⁶ Pueden calibrarse los efectos desestabilizadores generados por esta tensión simbólica con la lectura del prólogo de la *Partida IV* (*ed. cit.*, III, pp. 1-2), donde Alfonso X establece que el matrimonio es el más grande de los sacramentos, puesto que regula la generación humana y sin él el resto de los sacramentos y el orden jurídico no tendrían aplicación. La importancia de estas cuestiones en una sociedad inmersa en un proceso de repoblación tampoco escaparán al lector. A propósito de las restricciones eclesiásticas al matrimonio durante el siglo XII, más duras que las vigentes ca. 1300, ha de recordarse que «[i]n a society crying out for the generation of warriors, reformers insisting on sacramental marriage and stringent observance of the degrees within which even that was permitted were a positive menace». Peter Linehan, *History and the Historians of Medieval Spain*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 252.

²⁷ El texto ha sido editado por Antonio García y García, «Glosas de Juan Teutónico, Vicente Hispano y Dámaso Húngaro a los *arbores consanguinitatis et affinitatis*», en *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte*, 68 (1982), pp. 153-185, esp. 178-179. El sentido de la frase se advierte mejor en otra glosa del propio Vicente sobre el mismo tema: *Vnde Adam, si hodie uiueret sine Eua, non inueniret cum qua contraheret. Ibidem*, pp. 176-177.

²⁸ Linehan, *History and the Historians...*, *ob. cit.*, p. 260.

que nunca dos individuos estuvieron más íntimamente emparentados. Sin embargo, en la miniatura del *Fuero Juzgo* no sólo se desposan sino que además reciben la bendición divina que sanciona el enlace y hace de él modelo para toda la progenie humana. Esta irónica reflexión viene dada por la contraposición de ambas imágenes que, como ya referí antes, han sido intencionalmente situadas al principio del códice para ser contempladas al mismo tiempo. Y si la unión de los primeros padres presentaba obstáculos insalvables, la de José y María tampoco quedaba libre de sospecha. De nuevo, es la contraposición de dos imágenes –el *arbor consanguinitatis* y el «árbol de Jesé»–, la que sugiere la reelaboración crítica de los materiales heredados. El *titulus* reza *Este es Jesse donde nascio el linage de la uirgen sancta maria* pero, si se coteja el texto de Mateo (1:1-15) en el que se elencan las 52 generaciones que preceden al Mesías, se advierte que es José quien desciende de Jesé y no la Virgen. Este detalle no impidió que se desarrollase una exégesis mariana de la *Stirps Jesse*. Así, ya Ildefonso de Toledo enfatizaba que María *in Isaia virga exeiit ex radice Jesse, id est, de genere ejus exorta; virga quae florem hunc Christum spirituali tantum infusione sine hominis corruptionis accesione produxit*²⁹. Esta tendencia que, como vimos, tiene una notable incidencia en las artes figurativas a caballo entre los siglos XII y XIII, ha llevado a Christine Klapisch-Zuber a afirmar con humor que «the Virgin (*virgo/virga*) outs her spouse and robs him his ancestors; for a woman, one time does not constitute a habit»³⁰.

Está por ver que estas consideraciones hubiesen sido motivo de chanza en la corte de Castilla, habida cuenta de las consecuencias que había tenido para el reino la aplicación de la legislación canónica sobre los grados de parentesco. Sobraban los motivos, desde luego, para que cundiera el recelo y el desencanto –incluso entre el testamento eclesiástico– acerca de las bondades de la justicia papal. Insisto en la expresión «justicia papal» porque la Iglesia castellana había estado del lado de Sancho IV en 1282, y siguió siendo un apoyo muy importante a lo largo de su reinado, pasando de puntillas sobre la espinosa cuestión de la irregularidad de su matrimonio, y la consiguiente ilegitimidad de su hijo Fernando³¹. Es más, puede que ante el interdicto papal,

²⁹ Ildefonsus Toletanus, Leodegarius, Eliandus Toletanus [Patrologia Latina, vol. 96], ed. de Jacques Paul Migne, Parisiis, Apud editorem, 1851, p. 66.

³⁰ Christiane Klapisch-Zuber, «The Genesis of the Family Tree», en *I Tatti Studies. Essays in the Renaissance*, 4 (1991), pp. 105-129, esp. p. 121.

³¹ No hay constancia de que los obispos de Burgos y Astorga hayan ejecutado las penas de excomunión dictadas por Martín IV contra Sancho y María, de acuerdo con lo publicado por Demetrio Mansilla, *La documentación pontificia hasta Inocencio III, 965-1216*, Roma, Instituto Español de Estudios Eclesiásticos, 1953, p. 16. Cfr. Linehan, *Spain, 1157-1300. A Partible Inheritance*, Oxford, Blackwell, 2008,

y pensando retrospectivamente en la anarquía de los años 1295-1302, más de uno considerase que el Bravo llevaba razón cuando se quejaba del agravio comparativo cometido con él –si es que las palabras que pone en su boca la *Crónica de Sancho IV* fueron alguna vez pronunciadas:

[C]a otros reyes de la su casa onde él venia casaron en tal grado como él casó sin dispensacion, é que salieran ende muy buenos reyes, é mucho aventurados é conqueridores contra los enemigos de la fe, é ensanchadores, é aprovechadores de sus reinos³².

La referencia de Sancho a Fernando III, reconocido como rey legítimo por Honorio III en 1218, *propter evidentem utilitatem et urgentem necessitatem* invitaba a poner en cuestión la actuación de Martín IV, Nicolás IV y Bonifacio VIII³³. Porque cualquiera que hubiese seguido el proceso de legitimación sabría también que no sólo el escrúpulo jurídico había frenado a este último a la hora de posponer durante varios años la legitimación de Fernando IV. Aunque los enviados de Castilla y de Aragón se enfrentasen en la corte pontificia, tratando de inclinar la balanza a su favor con argumentos jurídicos o políticos, es preciso tener en cuenta que también el dinero podía ganar voluntades: como indicaba un colaborador de confianza a Jaime II, cuanto más se alargaba la decisión papal más podía subir la tarifa exigida por Bonifacio para ceder a las presiones castellanas. De hecho, es probable que el súbito cambio de postura del Papa en 1301 estuviese relacionado con una partida especial que fue aprobada por las cortes celebradas en Valladolid en mayo de ese año para sufragar los gastos derivados de la legitimación, a la que se sumaría otra de 10.000 marcos de plata, garantizada en las cortes de Burgos en abril de 1302³⁴.

Frente a estas grandes sumas, los gastos derivados de la confección del *Fuero Juzgo* no habrían supuesto un gran desembolso para las arcas regias. Sin embargo, conviene tener presente que éste es el primer manuscrito destinado a un miembro de la familia real del que se tiene noticia desde la muerte de Sancho IV, lo que da una idea de la situación de penuria y de caos enfrentada en los años precedentes. Al mismo tiempo, la sofisticación del códice permite aventurar la existencia de una mínima estructura cortesana y de producción cultural

pp. 185-199; y Hernández y Linehan, *The Mozarabic Cardinal...*, ob. cit., pp. 373-387.

³² Crónicas de los reyes de Castilla: desde don Alfonso el Sabio hasta los Católicos don Fernando y doña Isabel. I. Alfonso X, Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI, ed. de Cayetano Rosell, Madrid, Ribadeneyra, 1875, p. 73.

³³ Linehan, *History and the Historians...*, ob. cit., p. 259, n. 47.

³⁴ Remito a Gaibrois, *Maria de Molina...*, ob. cit., pp. 116-117 y 122, y, especialmente, Linehan, «Patronage and Indebtedness: Portugal, Castile and the Papal Court around the Year 1300», en *Historia, Instituciones, Documentos*, 34 (2007), pp. 147-158.

que la reina María de Molina habría sido capaz de preservar en su entorno inmediato durante la minoría de Fernando IV, y que ahora daría sus frutos³⁵. No sería la última vez que la soberana regente tuviese que crear y movilizar un imaginario político para preservar los derechos de sus sucesores al trono.

II. Alfonso XI, el «hijo de bendición» surgido del matrimonio entre Fernando IV y Constanza de Portugal, habría de pacificar el reino cumpliendo así las esperanzas depositadas en las miniaturas del *Fuero Juzgo*³⁶. Pero hasta salir de las tutorías (1325), su enlace con María de Portugal (1328) y, sobre todo, la escenificación de un nuevo concepto de autoridad regia durante la coronación del monarca (1332), aún habrían de transcurrir años de anarquía y luchas banderizas. Conviene no olvidar que Fernando IV había muerto en 1312, a los pocos meses de nacer el heredero, y que la reina Constanza no tardaría en seguir a su marido, falleciendo en 1313. En un tablero político dominado por personajes como los infantes don Juan Manuel, don Pedro y don Felipe, por poderosos ricos hombres como don Juan «el Tuerto», y en el que los infantes de la Cerda seguían siendo una amenaza, volvería a ser María de Molina quien –hasta su muerte en 1321– velase por la integridad de Castilla y por afianzar a su nieto en el trono.

Una de las armas a su disposición, como tras la muerte de Alfonso X, fue la reescritura del pasado reciente. No es de extrañar, por tanto, que la maldición de Sancho IV por su padre en 1282 y la coronación de Alfonso XI en Las Huelgas de Burgos cincuenta años después enmarquen la producción del reseñado *Fuero Juzgo*, y de dos obras a las que se consagrará la segunda parte de este trabajo: la «Versión amplificada» de la *Estoria de Espanna* (Escorial, X.I.4; ca. 1289-1292?), y las perdidas **Semblanzas de Reyes* (ca. 1315), cuya apariencia original puede reconstruirse a partir de una copia realizada a finales del siglo xv (Madrid, BNE, ms. 7415)³⁷. De hecho, las solemnidades burgalesas llevaron aparejada también la reordenación del panteón del monasterio y, con ella, una sutil interpretación de lo acaecido en las décadas precedentes. No sólo se labrarían entonces nuevos sepulcros para Alfonso VIII

³⁵ Sobre el período, véase ante todo la panorámica trazada por Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, 4 vols., Madrid, Cátedra, 1997-2001, I, pp. 853-66 y II, 1225-1226. No obstante, han de tenerse en cuenta las observaciones al respecto de Hernández y Linehan, *The Mozarabic Cardinal...*, ob.cit., p. 354. Se presenta una reevaluación de la producción iluminada vinculada con María de Molina en Rodríguez Porto, *Thesaurum...*, ob. cit., I, pp. 55-63.

³⁶ Sobre la identificación entre Alfonso XI y Roboán, véase Linehan, *History and the Historians...*, ob. cit., p. 539.

³⁷ El título de *Semblanzas de Reyes* fue utilizado por vez primera por Domínguez Bordona, *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, 2 vols., Madrid, Centro de Estudios Históricos-Blass, 1933, I, p. 277, n. 608.

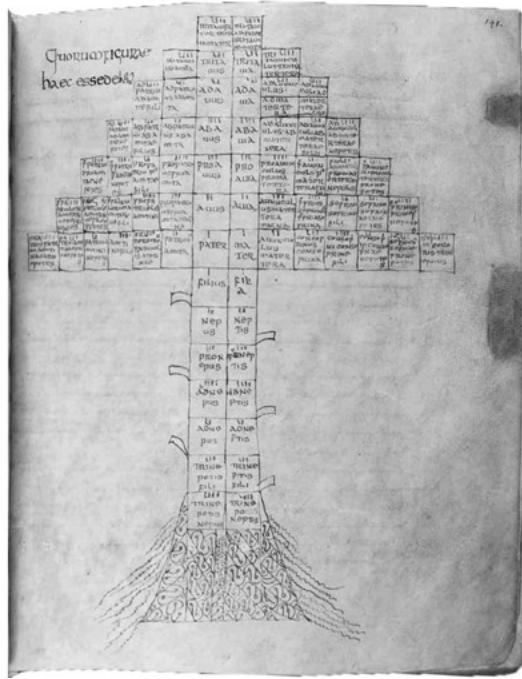


Fig. 3: Isidoro de Sevilla, *Etimologías*
(Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 64 Weiss, fol. 141r).
Arbor consanguinitatis. © HAB Wolfenbüttel:
<http://digilib.hab.de/mss/64-weiss/start.htm?image=00297>

*del árbol fallesce, deue fincar la rama de so él en somo*⁴⁰. En las obras a estudio en este artículo volvería a apelarse al imaginario arborescente del parentesco, aunque sea en las dos últimas donde que los diagramas ramificados desarrollados para expresar las relaciones filiales se erijan en principios organizadores del discurso historiográfico.

Con todo, antes es preciso ofrecer unas notas sobre el origen de tales metáforas vegetales, que servirán de adecuado término de comparación para la indagación que se propone en estas páginas. En el caso del *arbor* presente en el romanceamiento de la *Lex Visigothorum*, puede afirmarse su dependencia del modelo «cruciforme» o «isidoriano», que ya aparece en el más antiguo ejem-

³⁸ Sobre la remodelación del panteón regio, véase Rocío Sánchez Ameijeiras, «Crisis, ¿qué crisis? Sobre la escultura castellana de la primera mitad del siglo XIV», en *El Trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, ed. R. Alcoy i Pedrós, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2009, pp. 243-272.

³⁹ Hernández, «Two Weddings...», *art. cit.*, p. 427.

⁴⁰ La frase había sido pronunciada en las Cortes de Valladolid en 1276. Véase [Fernán Sánchez de Valladolid], *Crónica de Alfonso X*, ed. de Manuel González Jiménez, Murcia, Real Academia de Alfonso X el Sabio, 1999, pp. 190-191.

plar ilustrado de las *Etimologías*, el manuscrito del siglo VIII conservado en Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 64 Weiss, fol. 141r [fig. 3], en concreto entre las secciones consagradas al parentesco y las relativas al matrimonio (*Etym.* IX, v-vi y vii, respectivamente)⁴¹. La vaga semejanza de esta figura con un árbol podría haber sugerido a Isidoro la denominación de *ramusculi* para los trazos que unen cada uno de los elementos del diagrama (*Etym.* IX, vi, 28), aunque más bien cabe pensar que esta asociación venía dada por una tradición mucho más antigua⁴².

En este sentido, la utilización del término *stemmata* permite afirmar la familiaridad de Isidoro con la costumbre patricia de disponer las *imagines* de los ancestros en los atrios de las mansiones romanas, de la que el prelado hispalense pudo haber tenido noticia gracias a la lectura de la *Naturalis historia* de Plinio el Viejo:

aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur; non signa exterritorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilicia funera, semperque defuncto aliquo totus aderat familiae eius qui umquam fuerat populus. stemmata vero lineis discurrebant ad imagines pictas. tabulina codicibus implebantur et monumentis rerum in magistratu gestarum (Liber XXXV, § 6)⁴³.

De este texto se deduce que las mascarillas mortuorias de los miembros de la familia —a las que se opone expresamente la escultura «artística» en bronce o mármol de origen foráneo— habrían estado pintadas para darles una apariencia de vida⁴⁴. Estas *imagines* se guardaban en *armaria*, acompañadas de *tituli* en los que se indicaba el nombre y principales hechos de la vida de cada uno de los efigiados, como se constata también en otros textos antiguos⁴⁵. Asimis-

⁴¹ El manuscrito ha sido digitalizado por la Wolfenbütteler Digitale Bibliothek (WDB): <http://digilib.hab.de/mss/64-weiss/start.htm?image=00297> [acceso 05.05.2013]. No obstante, el *stemma* puede adoptar otras dos configuraciones más, circular y romboidal, tal y como describe Javier Martínez de Aguirre, «En torno a la iconografía de la familia en Occidente», en *La familia en la Edad Media. XI Semana de Estudios Medievales* (Nájera, 2000), Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011, pp. 413-453. Cfr. Schadt, *Die Darstellungen..., ob. cit.* pp. 61-101.

⁴² Klapisch-Zuber, «The Genesis...», *art. cit.*, pp. 113-114.

⁴³ Cayo Plinio Segundo, *Naturalis Historia. Libri XXXIII-XXXV*, ed. y trad. inglesa por H. Rackham, Cambridge MA, Harvard University Press, 1984, pp. 330-331.

⁴⁴ No ha de olvidarse el sentido profundamente jurídico de esta costumbre romana: «La imagen no es aquí más que un soporte ritual que compete al derecho privado: una matriz de semejanza destinada a hacer legítima una determinada posición de los individuos en la institución genealógica de la *gens romana*». Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005, p. 93.

⁴⁵ La descripción de Plinio puede cotejarse con la más detallada de Polibio (*Historias*, IV, 53), así como con las notas de Cicerón (*Fam.*, IX, 21). Sobre estos ritos funerarios, remito a los estimulantes comentarios de Harriet I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Culture in Roman Culture* [1996], Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 159-185.

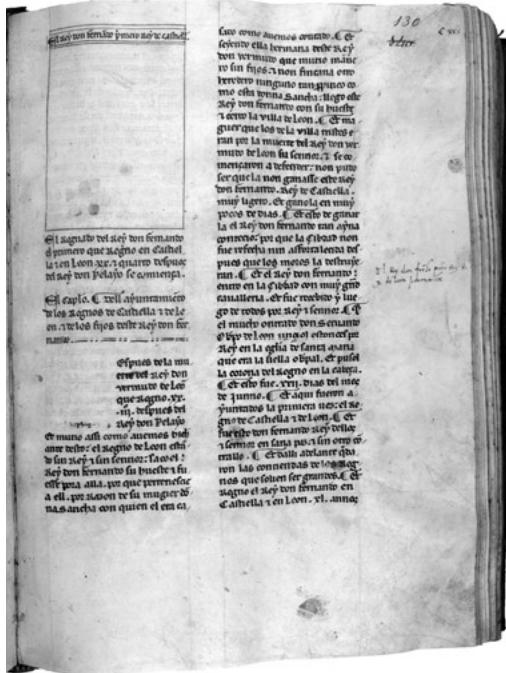


Fig. 4: «Versión amplificada» de la *Estoria de Espanna* (Escorial, XI.14, fol. 130r). Comienzo del reinado de Fernando I. © Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio del Escorial.

Estoria de Espanna y a las *Semblanzas de Reyes: el valor jurídico del que es portadora la imagen, su capacidad para hacer presentes a los muertos, así como la necesidad de identificar a los retratados y de establecer una jerarquía que dé cuenta no sólo de su parentesco sino también de la sucesión de las generaciones en el tiempo. Por este motivo, la comparación entre los testimonios medievales y sus referentes últimos resulta iluminadora a la hora de entender el funcionamiento de estas miniaturas, en una indagación que tiene un carácter casi arqueológico. Paradójicamente, el hecho de que el códice regio sanchino no llegase a completarse y de que sea preciso reconstruir la apariencia de las *Semblanzas a partir de una copia posterior nos deja en unas posición no muy distinta a la de los investigadores que hoy intentan imaginar la disposición de

⁴⁶ Asimismo, puede que la costumbre de adornar con guirnaldas las mascarillas de cera hubiese llevado a encerrar los nombres de los ancestros en ruedas vegetales que, a su vez, habrían dotado el conjunto de cierta apariencia arbórea. Véanse los trabajos de Klapisch-Zuber, *L'ombre des ancêtres: essai sur l'imaginaire médiéval de la parenté*, Paris, Fayard, 2000, pp. 20-23; y Flower, *Ancestor Masks...*, ob. cit., pp. 206-217 (con bibliografía abundante sobre la cuestión).

mo, el texto hace referencia a otras *imagenes pictas* que se dispondrían en el muro del atrio – pintadas en la pared o en la tabla que menciona Plinio–, unidas por unas líneas que aclararían las relaciones de parentesco entre los ancestros. Este *stemma*, organizado en sentido descendente a partir del fundador, serviría de guía al visitante para reconstruir las filiaciones entre los miembros de la familia, representados en las máscaras funerarias⁴⁶.

El recuerdo de la vieja costumbre romana en este contexto no se debe a un escrupulo erudito, puesto que son varios los aspectos que permiten afirmar una continuidad profunda entre los *stemma* romanos y los ciclos pictóricos que habrían servido de soporte visual a la «Versión amplificada» de la

METÁFORAS, DIAGRAMAS Y FIGURAS EN LA HISTORIOGRAFÍA CASTELLANA (1282-1332)

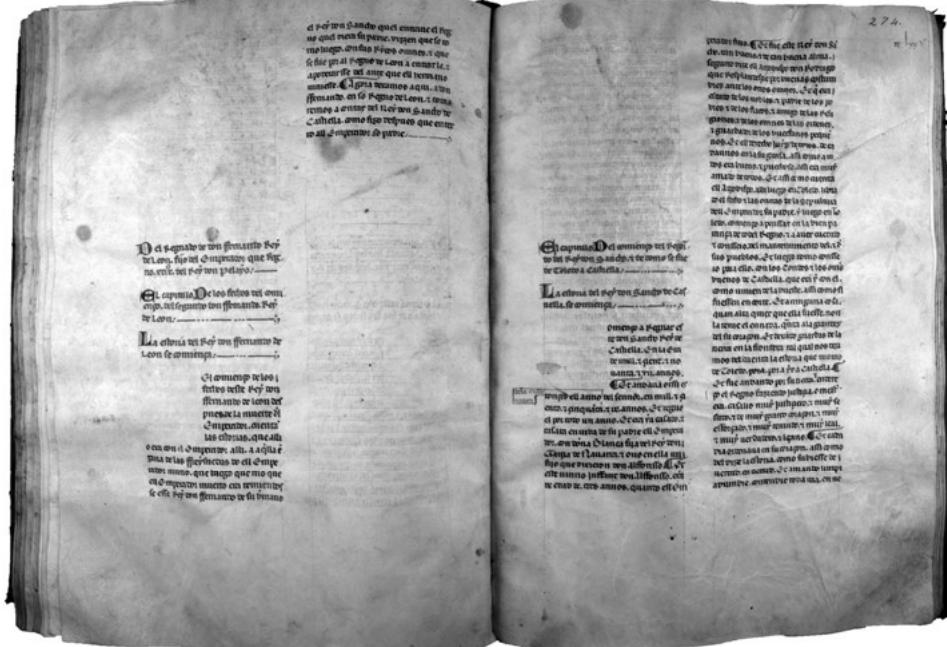


Fig. 5: «Versión amplificada» de la *Estoria de Espanna* (Escorial, X.I.4, fols. 273v-274r).

Reinados de Sancho III de Castilla y Fernando II de León.

© Patrimonio Nacional. Real Biblioteca del Monasterio del Escorial.

armaria y stemmata a partir de los textos citados. No obstante, la exigencia de estimular la *vis imaginativa* también nos acercará, como veremos, a la disposición mental de los destinatarios de estas obras.

El códice que preserva la segunda parte de la *Estoria de Espanna* iniciada por Alfonso X (Escorial, X.I.4) resulta de un complejo proceso de redacción y de reconfiguración de materiales cronísticos que habría dado comienzo hacia 1288 y no culminaría hasta 1344-1345, ya durante el reinado de Alfonso XI. No obstante, tampoco entonces sería completado el ciclo de miniaturas concebido en tiempos de Sancho IV [figs. 4-5], prueba tal vez de que la historia de Castilla –tanto el pasado más reciente como los hechos de centurias lejanas– seguía siendo un tema espinoso en un reino todavía marcado por el recuerdo de la guerra civil y dos turbulentas minorías. Las distintas unidades codicológicas en que se divide la obra han sido minuciosamente descritas por Diego Catalán y otros autores, por lo que me limitaré aquí a describir el núcleo primigenio de este segundo volumen, la denominada «Versión amplificada», realizada a instancias de Sancho IV y María de Molina⁴⁷. Este texto,

⁴⁷ Este segundo volumen suele denominarse *E*, para diferenciarlo de *E*, (Escorial, Y.I.2), su homólogo

así denominado por su tono amplificadorio —que contrasta con la concisión del volumen alfonsí cuyo relato pretendía completar—, abarca los actuales folios 23r-199v («mano c») y 257r-320v («mano e»), o lo que es lo mismo, desde el capítulo 628 (reinado de Ramiro I) hasta la mitad del 896 (en plena historia del Cid) y desde el 963 (continuación del reinado de Alfonso VI) hasta mediado el capítulo 1035 (conquista de Córdoba por Fernando III)⁴⁸.

A pesar de que el nuevo manuscrito fue concebido para hacer *pendant* con el volumen paterno —el escurialense Y.I.2—, el diseño de página y el sistema de ilustración se apartaron ostensiblemente del precedente alfonsí. Así, la caja de escritura es más pequeña y menor el número de líneas por página, lo que confiere al conjunto una mayor ligereza. Del mismo modo, el ciclo de miniaturas parece haber tenido su referente en la serie de monarcas del manuscrito precedente, desde Tiberio (fol. 69r) hasta alcanzar el reinado del suevo Riquiliano (fol. 130v), aunque esta actitud de partida no implicó necesariamente una recepción pasiva del modelo heredado⁴⁹. Como señala Fernando Gutiérrez Baños, si algo define la reelaboración llevada a cabo en el escurialense X.I.4 es que esta organización se adopta «codificándola y aplicándola con mayor rigor»⁵⁰. Aunque todas estas miniaturas tienen unas dimensiones similares a las de las imágenes del manuscrito alfonsí, en la «Versión amplificada» cada reinado es tratado como una pieza autónoma, separada del precedente y del siguiente por espacios en blanco, al tiempo que la ilustración correspondiente va precedida de una rúbrica-*titulus* y una inicial ornada [fig. 4]. De este modo, las imágenes funcionarían como índices visuales, favoreciendo la búsqueda de información relativa a un reinado concreto y haciendo un poco más manejable un volumen de considerables dimensiones y extensión.

En conjunto, se habían previsto para estos cuadernos 33 ilustraciones, correspondientes a reyes de León, condes y reyes de Castilla, y reyes de Navarra

alfonsí. Véanse, entre otros, Diego Catalán, *De Alfonso x al Conde de Barcelos. Cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance peninsular*, Madrid, Gredos, 1962; *De la silva textual al taller historiográfico alfonsí. Códices, crónicas, versiones y cuadernos de trabajo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal, 1997; Inés Fernández-Ordóñez et alii, eds., *Alfonso X el Sabio y las crónicas de España*, Valladolid, Centro para el Estudio de los Clásicos Españoles, 2000; Francisco Bautista, «Hacia una nueva “versión” de la *Estoria de España*: texto y forma de la *Versión de Sancho IV*», en *Incipit*, 23 (2003), pp. 1-59; *ídем*, *La «Estoria de España» en época de Sancho IV: sobre los reyes de Asturias*, London, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2006. Se ofrece también un nuevo estudio del manuscrito X.I.4 en mi tesis doctoral. Véase Rodríguez Porto, *Thesaurum...*, ob. cit., II, pp. 41-83.

⁴⁸ *Primera Crónica General de España: que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289* [1906], ed. por Ramón Menéndez Pidal, Madrid, Gredos, 1955.

⁴⁹ No obstante, el volumen alfonsí habría estado acompañado en su mayor parte por miniaturas de carácter narrativo. De hecho, este sub-ciclo habría ocupado únicamente 43 de las 115 ilustraciones previstas.

⁵⁰ Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas...*, ob. cit., p. 220.

y Aragón⁵¹. A juzgar por la única que llegó a completarse y por los *tituli* que acompañarían a estas miniaturas, se habría tratado de efigies sedentes de aparato, es decir, de imágenes presentativas y no narrativas⁵². La cuestión de la definición tipológica de las ilustraciones no es baladí –aunque sea necesario introducir ciertos matices en el caso de la miniatura del rey Ramiro–, ya que la elección de una u otra estrategia condicionaría la percepción de todo el ciclo, y aún del propio relato historiográfico, por parte de la audiencia a la que iría dirigida la obra⁵³. De todo ello se deduce que los encargados de disponer la ilustración del manuscrito sanchino buscaron fomentar una experiencia de *continuum* histórico, al visualizar el devenir de los reinos hispanos no como una sucesión de *fechos* sino de *figuras* regias.

Por su parte, las **Semblanzas* habrían estado ilustradas con otra serie de efigies regias sedentes –172 en este caso–, a juzgar por el pobre testimonio del ms. 7415 de la BNE [fig. 6]⁵⁴. La obra se presenta como un breve compendio de historia universal. Así, a continuación del prólogo (fol. 1), se ofrece un listado genealógico derivado del *Liber Regum*, que arranca en los reyes de Israel, sigue con los de Asiria, Babilonia y Persia, con Alejandro Magno y sus sucesores, entronca con los cónsules y emperadores romanos, para

⁵¹ Habrían sido figurados los siguientes monarcas: Ramiro I de Asturias (fol. 23r) –única completada–, Ordoño I (fol. 27va), Alfonso III (fol. 30va), García I de León (fol. 43va), Ordoño II (fol. 44rb), Fruela II (fol. 47vb), Alfonso IV (fol. 49va), Ramiro II (fol. 50va), Ordoño III (fol. 64rb), Sancho I (fol. 65va), Ramiro III (fol. 78ra), Bermudo II (fol. 92vb), Alfonso V (fol. 99vb), el conde Sancho García de Castilla (fol. 102ra), Bermudo III de León (fol. 114rb), García Sánchez III de Pamplona (fol. 116rb), Sancho III el Mayor de Pamplona (fol. 116vb), Ramiro I de Aragón (fol. 122rb), Sancho I de Aragón y V de Pamplona (fol. 122va), Pedro I de Aragón (fol. 123ra), Ramiro II de Aragón (fol. 123va), Alfonso II de Aragón (fol. 125rb), Fernando I de Castilla y León (fol. 130ra), Sancho II de Castilla (fol. 141ra), Alfonso VII, el Emperador (fol. 261vb), Sancho III de Castilla (fol. 273ra), Fernando II de León (fol. 273va), Sancho III de Castilla (fol. 274ra), Alfonso VIII de Castilla (fol. 277va), Alfonso IX de León (fol. 284vb), Enrique I de Castilla (fol. 311ra), Fernando III de Castilla y León (fol. 316ra). La miniatura que habría correspondido al conde García Fernández (fol. 80ra) se halla en un folio añadido en torno a 1300-1320 y, por lo tanto, no forma parte del proyecto original.

⁵² Ofrecen una estimulante perspectiva sobre el particular Herbert L. Kessler, *Spiritual Seeing. Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2000, pp. 1-6; y Meyer Schapiro, «Style», en *Anthropology Today: An Encyclopedia Inventory*, ed. A. L. Krober, Chicago, The University of Chicago Press, 1953, pp. 287-312.

⁵³ Algunas de estas cuestiones se abordan en Rodríguez Porto, «Inscribed/Effaced. The *Estoria de España* after 1275», en *Hispanic Research Journal*, 13:5 (2012), pp. 387-406.

⁵⁴ Ofrecí un primer estudio sobre este manuscrito en mi artículo «María de Molina y la educación de Alfonso XI: Las *Semblanzas de Reyes* del MS. 7415 de la Biblioteca Nacional de Madrid», en *Quintana*, 5 (2006), pp. 219-231. Se incluye un estudio corregido y aumentado en *Thesaurum..., ob. cit.*, II, pp. 215-260. Véase también David Nogales Rincón, «Las series iconográficas de la realeza castellano-leonesa (siglos XII-XV)», en *Estudios de genealogía, heráldica y nobiliaria*, coord. por M. Á. Ladero Quesada [*En la España Medieval* número extra], Madrid, Universidad Complutense, 2006, pp. 81-112; *idem*, «Cultura visual y genealogía en la corte regia de Castilla durante la segunda mitad del siglo XV», en *e-Spania*, 11 <<http://e-spania.revues.org/20362>; DOI: 10.4000/e-spania.20362> [acceso 14.03.2013].



Fig. 6: *Semblanzas de Reyes* (Madrid, BNE, ms. 7415, fol. 27r). El rey Rodrigo y Táriq ben Ziyad.

© Biblioteca Nacional de España.

trata de efigies sedentes, con cetro y/o espada, orbe o libro –excepcionalmente, con nimbo– dispuestas siguiendo un número limitado de tipologías básicas. Esta *mise en page* se repite en una copia casi idéntica, la que transmite el ms. 1518 de la misma biblioteca⁵⁷.

Tanto en la «Versión amplificada» de la *Estoria de Espanna* como en las **Semblanzas*, las miniaturas configuran series dinásticas, agnáticas y, por tanto, no estrictamente genealógicas, puesto que se deja a un lado a madres, esposas y hermanos, así como a las líneas colaterales de parentesco. En consecuencia,

⁵⁵ Sobre este texto y su trascendencia posterior en la historiografía hispana, es recomendable la lectura de Francisco Bautista, «Original, versiones e influencia del *Liber regum*: estudio textual y propuesta de stemma», en *e-Spania*, 9 <<http://e-smania.revues.org/19884>>; y Jean Pierre Jardin, «La descendencia del *Liber Regum* en la Castilla de los siglos XIV y XV», en *e-Spania*, 9 <<http://e-smania.revues.org/19473>> [acceso 25.02.2013].

⁵⁶ Ha de tenerse presente que Alfonso XI era nieto de D. Dionís.

⁵⁷ Esta versión del texto –que fue copiada en el conjunto de una miscelánea histórica, denominada *Suma de virtuoso deseo*– amplifica notablemente ciertos pasajes, incluyendo la biografía del Justiciero. Ha sido publicado por Jean Pierre Jardin «Suma de Virtuoso Deseo (III)», en *e-Spania*, 6 <<http://e-smania.revues.org/index17473.html>> [12.01.2013]. Dicho autor desconocía entonces la existencia del ms. 7415, mientras que yo nada sabía del ms. 1518 cuando publiqué mi artículo de 2006.

acabar llegando a los reyes godos y, a partir de este punto, a los reyes de León, Castilla, Navarra, Aragón y Portugal⁵⁵. El último de los monarcas castellanos mencionados es Alfonso XI, que aparece representado como un niño de corta edad; por parte navarra y aragonesa, lo son respectivamente, Sancho VII el Fuerte (1154-1234) y Jaime I el Conquistador (1208-1276). En el caso portugués es don Dionís (1261-1325) el que cierra el listado⁵⁶. Cada figura regia encabeza el brevísimo sumario de su reinado, denominado *subscriptio* en el prólogo de la obra. Si bien no hay rúbricas, unas inscripciones en cursiva en el margen superior, sobre la biografía correspondiente, sirven de *tituli*. Todas responden a un mismo patrón, puesto que se

parece sugerirse al observador más una sensación de continuidad institucional que de perpetuación de un linaje. De hecho, en las dos «series icónicas», por utilizar el término de Elías Tormo, se da entrada a diferentes linajes, aunque siempre sea el castellano el privilegiado, como se argumentará a continuación⁵⁸. No obstante, la homogeneización impuesta por el formato crea –o habría creado, en el caso de la obra sanchina– un efecto acumulativo basado en la reiteración. Además, es necesario tener presente que, por lo que respecta a estas genealogías castellanas, la existencia de un proceso de expansión territorial frente al Islam habría dotado a estos ciclos pictóricos de un fuerte componente teleológico, que se vería acentuado por los textos adyacentes⁵⁹. Así, en el segundo volumen de la crónica peninsular se elenca a todos los monarcas numerándolos a partir de Pelayo, mientras que en las *Semblanzas se indican las conquistas de cada rey en los breves textos biográficos que acompañan a las efigies correspondientes. Otro de los detalles que merecen comentario es la diversa solución ofrecida en estos manuscritos al problema de la integración de texto e imagen. En la *estoria* sanchina es el primero el que goza de precedencia, ya que, como se indicó, las ilustraciones se sitúan al comienzo del relato de cada reinado, siguiendo una *mise en page* muy estricta. En el compendio biográfico, por el contrario, el deseo de destacar las ilustraciones habría condicionado la disposición del texto y, en general, el diseño de página y la estructuración de la obra. Dicha particularidad convertiría al perdido original de la obra en la primera genealogía regia ilustrada en Castilla, anterior a la *Anacephaleosis* de Alonso de Cartagena⁶⁰.

No obstante, ambas series comparten una característica señalada, puesto que en ellas se ha primado la dimensión horizontal sobre la vertical. El principio de verticalidad –de origen romano, como se vio– se habría perpetuado en los rollos genealógicos, como el de los reyes de Aragón o los popularizados durante el reinado de Enrique II de Inglaterra⁶¹. Por el contrario, la

⁵⁸ Elías Tormo, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1916.

⁵⁹ Además de representar a la propia persona regia, estas efigies regias podrían evocar la jurisdicción del monarca sobre los territorios por él conquistados o, como trasuntos de los *signa regum*, validar el breve relato de su reinado.

⁶⁰ Remito a los trabajos de Robert Brian Tate, *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970, pp. 55-73; Elisa Ruiz García, «Avatares codicológicos de la Genealogía de los Reyes de España», en *Historia, Instituciones, Documentos*, 27 (2000), pp. 295-332; y Robert Folger, «Generaciones y semblanzas»: *Memory and Genealogy in Medieval Iberian Historiography*, Tübingen, Gunter Narr, 2003.

⁶¹ Sobre el *Rollo genealógico de los reyes de Aragón* véase Amadeo Serra Desfilis, «La historia de la dinastía en imágenes: Martín el Humano y el rollo genealógico de la Corona de Aragón», en *Locus Amoenus*, 6 (2002-2003), pp. 57-74. Cfr. los testimonios ingleses incluidos en Scott Mckendrick, John Lowden y Kathleen Doyle, eds., *Royal Manuscripts. The Genius of Illumination*. Catálogo de la

adaptación al soporte librario de estas genealogías castellanas las habría acercado más a las galerías de reyes esculpidas en las catedrales francesas y en algunos templos hispanos, como las portadas norte y occidental de la catedral de Burgos y la portada meridional de Ciudad Rodrigo⁶². A ello también habrían contribuido la ausencia de líneas o elementos conectores entre las imágenes que pudiesen dotar al conjunto de una apariencia diagramática o arborescente, así como el carácter monumental de estas ilustraciones, que parecen haber querido evocar un modelo escultórico.

Esta posibilidad resulta de lo más sugerente, ya que los códices regios son casi contemporáneos de la construcción de la Grand' Salle del palacio de la Cité en París (ca. 1313), una empresa con la que guardan ciertas semejanzas –sobre todo las *Semblanzas– al tratarse de un gran conjunto concebido para la exaltación dinástica, en el que habrían sido figurados casi todos los reyes franceses desde Faramundo [fig. 7]⁶³. Como en el caso de los testimonios castellanos, el objetivo perseguido con este despliegue habría sido reforzar la legitimidad de los monarcas Capetos, exhibiendo su vínculo genealógico con Carlomagno. La ansiedad de los descendientes de Hugo Capeto para afirmarse frente algunos de sus vasallos, cuya filiación carolingia era más nítida que la de la dinastía reinante, está en el origen de una vasta producción de corte genealógico, así como la redacción de las *Grandes Chroniques de France*, versión romance de las crónicas latinas compuestas en la abadía de Saint Denis durante los siglos XII y XIII⁶⁴. Algunas de las muchas copias

exposición, London, British Library, 2011 (a modo de ejemplo, el no. 118: Londres, BL, Royal 14 B VI).

⁶²Sobre las galerías burgalesa y salmantina, véanse respectivamente, Hernández, «Two Weddings...», *art. cit.*; y Lucía Lahoz Gutiérrez, «Sobre la recepción de la galería de reyes en el gótico hispano: El caso de la catedral de Ciudad Rodrigo», en *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, coord. por M. C. Cosmen Alonso *et alii*, León, Universidad de León, 2009, pp. 47-66.

⁶³En este conjunto se habría eliminado a los soberanos reinantes en épocas de transición, como se desprende de los esquemas que incluye Uwe Bennert, «Art et propagande politique sous Philippe IV le Bel: le cycle des rois de France dans la grand'salle du Palais de la Cité», en *Revue de l'art*, 97 (1992), pp. 46-59, esp. 50. Véanse además Elizabeth R. A. Brown y Nancy Freeman Regalado, «La grant feste: Philip the Fair's Celebration of the Knighting of His Sons in Paris at Pentecost of 1313», en *City and spectacle in medieval Europe*, eds. B. A. Hanawalt y K. Reyerson, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, pp. 56-86; así como los iluminadores comentarios de Stephen Perkinson, *The Likeness of the King. A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*, Chicago, Chicago University Press, 2009, pp. 85-134.

⁶⁴Klapsch-Zuber (*L'Ombre des ancêtres...*, *ob. cit.*, pp. 153-85) analiza las obras de Gilles de Paris (*Karolinus*, ca. 1200), Guillermo de Nangis (*Chronique abrégée des rois de France*, ca. 1300), Yves de Saint Denis (*Vie et miracles de Saint Denis*, ca. 1317) y Bernard Gui (*Arbre de la généalogie des rois des Francs*, ca. 1313-1331). Sobre las *Grandes Chroniques de France*, remito a Anne D. Hedeman, *The Royal Image. Illustrations of the Grandes Chroniques de France, 1274-1422*, Berkeley, University of California Press, 1991. Véase también Gabrielle M. Spiegel, «Genealogy: Form and Function in Medieval Historical Narrative», en *History and Theory*, 22:1 (1983), pp. 43-53, esp. p. 50 (sobre el sentido visual de estas composiciones).

METÁFORAS, DIAGRAMAS Y FIGURAS EN LA HISTORIOGRAFÍA CASTELLANA (1282-1332)

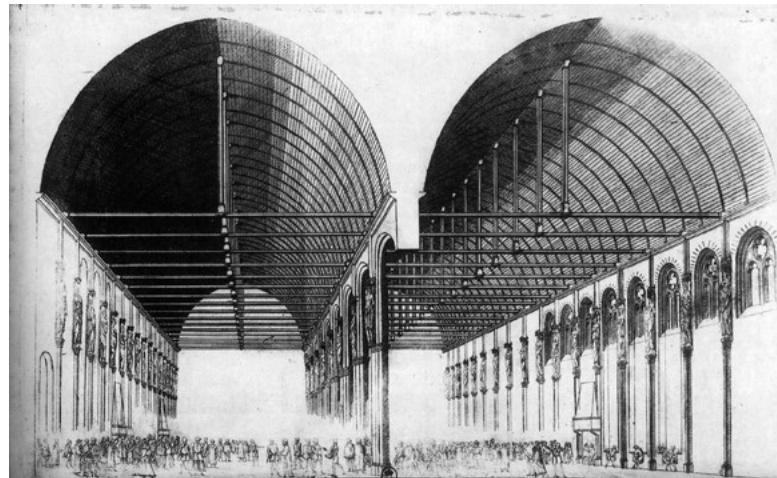


Fig. 7. Grand' Salle del Palais de la Cité en Paris.
Dibujo de Jarques Ier Androuet du Cerceau, ca. 1580. Imagen de dominio público.

ilustradas de esta obra, como el ms. 682 de la Bibliothèque Municipale de Cambrai muestran estrechas semejanzas con la «Versión amplificada» y las *Semblanzas en lo que se refiere al contenido de las miniaturas –figuras reales entronizadas– y al sistema de ilustración escogido⁶⁵. Sin embargo, la tardía cronología de los ejemplos franceses impide considerarlos como posible fuente de inspiración para los testimonios castellanos⁶⁶. Por ello, tal vez sea necesario volver la vista sobre otras obras de origen insular, como la *Historia Anglorum* de Matthew Paris (Londres, BL, Royal 14 C VII, fols. 8v-9r; ca. 1253), en la que se encuentra una gran miniatura a doble página con los reyes de Inglaterra desde Guillermo el Conquistador hasta Enrique III [fig. 8]⁶⁷. Se da la circunstancia de que en la ilustración que aquí se muestra los monarcas aparecen representados como reyes piadosos, portando las imágenes de las iglesias y monasterios por ellos fundadas. Un énfasis similar se aprecia en las *Semblanzas, aunque en ellas no se incluya este atributo entre los que portan los soberanos efigiados.

⁶⁵ Para este manuscrito, remito a la descripción de Hedeman, *The Royal Image...*, ob. cit., pp. 204-205; y a la base de datos *Enluminures* <<http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr/>> [acceso 28.01.2013], donde pueden verse reproducciones digitalizadas de todas sus miniaturas.

⁶⁶ La nula difusión de este texto fuera de la Península también invita a descartar que la influencia se haya producido a la inversa.

⁶⁷ Como indica Klapisch-Zuber, «[i]ll s'agit, à vrai dire, de séries iconographiques plutôt que diagrammatiques, et dynastiques plutôt que généalogiques. Le lien de sang est moins souligné par ces figures en majesté que la succession sur le trône». Klapisch-Zuber, *L'ombre des ancêtres...*, ob. cit., p. 178. Sobre Matthew Paris, véase además Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris in the «Chronica Majora»*, Berkeley, University of California Press, 1987.



Fig. 8: Matthew Paris, *Historia Anglorum* (Londres, BL, Royal 14 C VII, fol. 8v). Guillermo el Conquistador, Guillermo II, Enrique I y Esteban de Blois, reyes de Inglaterra.
Imagen de dominio público.

que entraña la utilización de la genealogía impone una «criba perceptiva» sobre el pasado de extraordinaria efectividad pese a su sencillez, puesto que no sólo permite entretejer un relato de fácil comprensión para el lector, sino también proyectar un determinado sentido

⁶⁸ Para las genealogías de los Beatos, remito a John Williams, *The Illustrated Beatus. A corpus of the illustrations of the commentary of the Apocalypse*, 5 vols., London, Harvey Miller, 1994-2003; y Helena de Carlos, «El Códice de Roda (Madrid, BRAH 78) como compilación de voluntad historiográfica», en *Edad Media. Revista de Historia*, 12 (2011), pp. 119-142. En cuanto al *Tumbo A*, véanse Rocío Sánchez Ameijeiras, «Sobre las modalidades y funciones de las imágenes en el *Tumbo A*», en *Tumbo A. Índice de los privilegios reales que contiene este libro intitulado de la letra A. Original conservado en la Catedral de Santiago*, ed. de M. C. Díaz y Díaz, Santiago de Compostela-Madrid, Archivo Biblioteca de la Catedral de Santiago-Testimonio Compañía Editorial, 2008, vol. II (Estudios), pp. 143-216; *ídem*, «Dando forma al tiempo: estrategias visuales y cartularios ilustrados», en *Studium Medievalis*, 2 (2009), pp. 61-84. Otra serie icónica vinculada estrechamente a posibles modelos cronísticos o registros documentales ilustrados se encuentra en las efigies del panteón real leonés remodeladas hacia 1230, véase Sánchez Ameijeiras, «The eventful life of the royal tombs at San Isidoro, León» en *Church, State, Vellum and Stone, Studies on Medieval Spain in Honour of John Williams*, eds. Julie Harris y Therese Martin, Boston-Leiden, Brill, 2005, pp. 479-520.

Con todo, al presentar estos paralelos, en los que el uso de la lengua vernácula también debe hacerse notar, no es mi intención atribuir al conocimiento de testimonios foráneos la particular configuración de las imágenes en la «Versión amplificada» y las *Semblanzas. Ha de recordarse que en el ámbito peninsular también se contaba con una tradición propia para la representación de la genealogía bíblica –la de los *Beatos*– y con otros ejemplos en los que se incluían series icónicas –institucionales y no linajísticas– como el *Tumbo A* de la Catedral de Santiago⁶⁸. No obstante, tampoco cabría considerar los ciclos pictóricos de estos códices regios castellanos como re-elaboraciones iniciales de modelos anteriores, puesto que su concepción evidencia una demorada reflexión sobre el beneficio y las dificultades

sobre los hechos históricos narrados de acuerdo al modelo de filiación implícito en la forma genealógica⁶⁹.

A este respecto, conviene señalar que la horizontalidad de la serie icónica se habría avenido mal con la necesidad de establecer una jerarquía entre los distintos monarcas representados. Para los creadores de la «Versión amplificada», la única *linna* legítima arranca en Pelayo y sigue a través de cada uno de los reyes de León y, posteriormente de Castilla. Esta afirmación –en el texto y las imágenes– relega a los reyes de Navarra y Aragón a un lugar subsidiario, ya que sólo se incluyen en la serie icónica en el momento en que entroncan con la *linna* castellano leonesa, siguiendo el esquema proporcionado por el *De Rebus Hispaniae* de Ximénez de Rada. Dicho entronque tiene lugar al tiempo que el rey Bermudo III († 1037) muere a manos de Fernando I (1016-1065) –hijo del rey Sancho III de Navarra (990-1035)–, sin descendencia masculina, con lo que se rompe la línea agnática hasta entonces mantenida. Sin duda, la tesitura era delicada desde un punto de vista historiográfico ya que el infante García († 1028), heredero de Castilla, había sido asesinado en León poco antes, con lo que se truncaban las dos posibles *linnas* sobre las que construir una genealogía de los reyes de Castilla y León. No obstante, el matrimonio entre la infanta Sancha de León, hermana de Bermudo, y Fernando permitía resolver la cuestión y crear el precedente para la definitiva unión de León y Castilla. Este último territorio había sido heredado por Fernando, puesto que era hijo de la infanta Muniadona, hija del conde de Castilla. Esta circunstancia da pie a los compiladores para hacer dos excursos genealógicos, en los que se repasa el origen de la *generation de los reys de Navarra* incluyendo a los monarcas que preceden a Sancho III (fols 114v-117r; PCG, 467b₂₁, 469b₉) y el *linnage de los reys de Aragon* (fols. 122r-127v; PCG, 475b₂₇, 480b₁₈), ya que éstos descienden también del monarca navarro y de su primera mujer.

Dichos excursos rompen la línea del relato cronístico, la linealidad cronológica –con una analepsis y una prolepsis– y la de la serie dinástica, por lo que traducir visualmente este complejo entramado planteó más de un problema a aquellos que diseñaron el ciclo miniado y evidenció las limitaciones de este sistema de ilustración. Al tratarse de una serie icónica, no era posible establecer una jerarquía entre las efigies regias, aunque se podía marcar, en cambio, alguna distinción entre las mismas. La más evidente, con la representación selectiva de los reyes de Navarra y Aragón, lo que impide que éstos creen una serie dinástica alternativa a la castellano-leonesa: sólo se reservaron espacios

⁶⁹ Spiegel, «Genealogy...», *art. cit.*, pp. 46 y 48.

para García el Tembloso (964-999) y Sancho el Fuerte (1154-1234) en el caso navarro –desentendiéndose de sus descendientes– y a los reyes aragoneses desde Ramiro I (1008-1063) a Alfonso II el Casto (1157-1195), aunque el texto siga hasta contar de los hechos de Jaime I el Conquistador (1208-1276). No menos significativo resulta el hecho de que, una vez finalizada la biografía del rey aragonés, se retome el relato del reinado de Bermudo III –describiendo la boda entre Sancha y Fernando, y el dramático enfrentamiento entre los dos monarcas– y se deje casi un folio en blanco (129v) antes de dar comienzo oficial al reinado de Fernando I [fig. 4].

Siguiendo un criterio fundado en el *sennorio*, el reinado de Fernando I señala una fractura estructural en la *Estoria de Espanna*, y abre la parte consagrada a los reyes de Castilla, en la que culmina el relato historiográfico. Podría pensarse que ahora los problemas serían menores, una vez restaurada la *linna*, pero la división de los reinos entre los hijos de Fernando crearía nuevos quebraderos de cabeza a los diseñadores del programa iconográfico. En este sentido, querría insistir en la idea de que las aparentes incoherencias del ciclo de ilustraciones en su sección final no responden tanto a «una apresurada ejecución del manuscrito original sanchino» como a la necesidad de llevar hasta sus últimas consecuencias el principio articulador de la serie dinástica⁷⁰. Por ejemplo, sorprende a primera vista que un monarca tan importante como Alfonso VI no aparezca incluido en la serie cuando, en cambio, su hermano Sancho II lo está. Sin embargo, los motivos para haber omitido su imagen son dobles: por un lado, el hecho de haber heredado el reino de León, de acuerdo con las disposiciones del rey Fernando I –de ahí que únicamente se figure a Sancho–; por otro, el haberse negado los castellanos, con el Cid a la cabeza, a prestarle juramento como rey de Castilla. El episodio de Santa Gadea se relata en el fol. 160r, en el que arranca como tal el reinado de Alfonso VI (1040-1109). Si en ese punto –en el que hubiese sido correcto introducir la viñeta– se prefirió no hacerlo, fue debido a que la cuestión del *sennorio* castellano quedaba en el aire. Cualquier otra localización habría sido arbitraria, así que Alfonso VI quedó sin efigiar, detalle que pudo haber sido percibido como una especie de *damnatio memrorie* por la audiencia, a la que quizás tampoco fuese ajena la sospecha de que el rey había estado involucrado en el asesinato de su hermano. En cualquier caso, esta omisión no hace sino resaltar la figura del siguiente monarca efigiado, Alfonso VII (1105-1157) que, de especial interés para Sancho IV⁷¹.

El otro problema creado por la división de los reinos, tras la muerte de Fernando I y después de la de Alfonso VII, era la de simultanear a los monarcas

⁷⁰ Gutiérrez Baños, *Las empresas artísticas...*, ob. cit., p. 220.

⁷¹ Linehan, *History and the Historians...*, ob. cit., pp. 446-447, 474-475 y 484.

castellanos con los leoneses, dejando clara la preeminencia de los primeros sobre los segundos. Este objetivo es el que explica la existencia de dos viñetas dedicadas a Sancho III el Deseado, rey de Castilla (1134-1158): una tras la muerte su padre (fol. 273r) y otra un poco más adelante (fol. 274r). La primera de ellas estaba pensada en relación con la de su hermano Fernando II, rey de León (1137-1188; fol. 273v), ya que en este folio se presenta la *generación* del Emperador, con dos pequeñas biografías de sus hijos. Obsérvese que Sancho, como castellano, precede a Fernando [fig. 5]. A continuación, comienza propiamente el breve reinado del Deseado, al que se dota de un desarrollo narrativo (capítulos 985[986]-987[988]; *PCG*, 663b₃₁-668a₉) que se niega a Fernando, quien ha de contentarse con el brevísimo texto que acompañaba a su imagen. A continuación, vuelve a darse un problema similar entre Alfonso VIII de Castilla (fol. 277r) y Alfonso IX de León (284v). Como en el caso precedente, el castellano habría de ser efigiado antes. Es más, los dos capítulos dedicados al leónés –efigie incluida– van literalmente insertos en el reinado de su suegro que se extiende entre los fols. 277v y 310v.

No obstante, estas medidas distaban de ser satisfactorias y es probable que las dificultades hubiesen determinado la búsqueda de un nuevo sistema de ilustración para el breve compendio genealógico realizado a instancias de María de Molina durante los primeros años de la minoría de Alfonso XI. La solución alcanzada en las **Semblanzas* habría supuesto la separación de las distintas *linnas* y el privilegio de la de *los rreyes de espanna especial mente de castilla, los quales vienen del linaje de los godos* (fol. 1rb), que no es sólo la que adquiere mayor desarrollo, sino la que se actualiza hasta el momento en el que se procedía a la redacción⁷².

Asimismo, la contemplación de las figuras regias que se suceden en las **Semblanzas* habría servido de refrendo mnemotécnico para fijar en el recuerdo de la audiencia los hitos más importantes de la historia universal y peninsular, a modo de escolio de la *Estoria de Espanna* o de introducción a la lectura

⁷² Que la aplicación de este programa fue consciente y rigurosa lo demuestra el hecho de que se hayan introducido una serie de *tituli* para escandir cada una de las líneas mencionadas en la obra, a modo índices que se corresponden con los paratextos que se hallan en la caja de escritura: *Esta es la linea de los rreyes iudios fasta que el rrey Nabuchodonosor destruyo Iherusalem que destonces nunca ouieron rrey de su linage que siempre fueron so senorio de otros rreys estrannos* (fol. 2ra); *Esta es la linea de los rreyes paganos que fueron sennores de iherusalem desque el rrey Nabuchodonosor la destruyo* (fol. 9ra); *Esta es la linea de los consules de Roma et de los emperadores de Roma fasta que vinieron conquerir a espanna* (fol. 12ra); *Esta es la linea de los godos que passaron de allende la mar et commo conquerieron a espanna* (fol. 18rb); *Esta es la linea de los rreys de leon desque los moros conquerieron la tierra fasta que se ayuntaron los rregnos de castilla et de leon* (fol. 27va); *Esta es la linea commo se ayuntaron los rregnos de castilla et de leon en uno* (fol. 33rb); *Esta es la linea de los rreys de nauarra* (fol. 38va); *Esta es la linea de los rreys de aragon* (fol. 41ra); *Esta es la linea de los rreys de portugal* (fol. 43va).

de esta obra, más extensa. A este respecto, las **Semblanzas* ofrecen un modelo homologado de biografía, en el que se señala la fecha en que cada soberano comenzó su reinado, los años que estuvo en el trono, los hechos más señalados de su gobierno y algún dato sobre su muerte y/o lugar de enterramiento⁷³. Sin embargo, son varios los casos en los que el relato histórico ha sido modificado para eliminar cualquier elemento que pudiese poner en cuestión la legitimidad de los distintos monarcas –muy especialmente Sancho IV–, y reforzar así la condición *exemplar* de los soberanos. El celo del compilador de la obra parece no haber tenido límites, puesto que llega a hacer de la pérvida reina Atalía un espejo para María de Molina, y a crear a un nuevo Pedro de Aragón para contrarrestar el recuerdo del que murió defendiendo a los albigenses⁷⁴.

De un modo u otro, por tanto, las figuras regias presentes en el ms. 7415 y en la «Versión amplificada» habrían estimulando en los monarcas a los que estaban destinados estos dos ciclos –Sancho IV, Fernando IV y Alfonso XI– el deseo de unir su nombre y efigie a los de sus antecesores. Esta vocación didáctica y moralizadora de las galerías de reyes miniadas tiene su refrendo textual en varios pasajes de los *Castigos del rey don Sancho*, que en su capítulo X (§§ 12-37) incluye un breve repaso por los *fechos* de los reyes de Israel y los primeros reyes godos escrito en una línea muy semejante a la de las **Semblanzas*⁷⁵. Pero su más explícita articulación tiene lugar en el capítulo siguiente, en el que se describe en términos alegóricos la imagen de *vn rey muy noble asentado sobre vna silla*, puesto que

[a] las espaldas del rey e de toda la casa en que él estaua era encortinada de pannos de xamete bermejo labrados todos con letras de oro en que estauan escriptos los nombres de los reyes que regnaron ante que él en la su casa. Estaua escripto en aquellas letras los bienes e los males que cada vno d'ellos fezieron e los juycios buenos que dieron. Esto era por que cada que el rey catase a todas partes por la casa viese con los sus ojos remembrança del bien e del mal para tomar el bien para sí e para despreciar el mal, e por que tomase castigo que, segund las obras que fiziese, allí sería puesta la su remembrança para el que despues dél veniesse (Escorial, Z.III.4, fols. 27r-v)⁷⁶.

⁷³ Todos los monarcas reseñados se ajustan a este modelo, incluso aquellos de los que el *Liber Regum* no ofrecía información alguna, como los reyes visigodos anteriores a Bamba.

⁷⁴ Véanse al respecto, Rodríguez Porto, «María de Molina...», *art. cit.*, p. 230 n. 18; Jardin, «La descendencia...», *art. cit.*, § 11.

⁷⁵ *Castigos del rey don Sancho el IV*, ed. de Hugo O. Bizzarri, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp. 132-138. Una serie similar se encuentra también en otra obra vinculada con Sancho IV, la traducción castellana del *Libro del Tesoro* (I, caps. 25-92). Véase, *Libro del Tesoro: Versión castellana de «Li livres dou trésor»*, ed. y estudio de Spurgeon Baldwin, Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989, pp. 23-42.

⁷⁶ *Castigos*, *ed. cit.*, p. 145, § 28.

En esta descripción, las efigies regias han sido sustituidas por unas breves semblanzas, muy semejantes a las que contiene el manuscrito 7415 de la Biblioteca Nacional. Sin embargo, la lectura de lo *escripto en aquellas letras* habría hecho comparecer ante la audiencia las imágenes de los biografiados, del mismo modo que la imagen del rey entronizado había sido el origen para el excuso de Sancho sobre las armas y símbolos de soberanía que ha de portar el rey.

Estos viajes de ida y vuelta entre los textos y las imágenes habrían, pues, afianzado el recuerdo de los personajes retratados, así como la funcionalidad de las galerías regias escritas o pintadas: que cada lector *viese con los sus ojos rememrança del bien e del mal* para adecuar su imagen pública y sus actos a lo que se esperaba de él. Ése y no otro era también el fin último de las *imagines* romanas antes mencionadas, el de hacer presentes a los miembros de la *gens* –literalmente, puesto que en las ceremonias fúnebres familiares o actores portaban las máscaras de los ancestros y los ropajes acordes con la dignidad que éstos habían alcanzado– para grabar en la memoria de los miembros de la familia su venerable ejemplo, a emular por los más jóvenes⁷⁷.

III. Al pasar las páginas de las **Semblanzas de reyes*, se habría desplegado ante los ojos del pequeño Alfonso XI una historia de la institución monárquica desde tiempos veterotestamentarios y, muy especialmente, de la dinastía castellana y su ascendencia goda. Allí donde el *stemma* habría revelado la existencia de parentescos incómodos y herencias en entredicho, la serie icónica mostraría una transmisión ordenada del *imperium* de un pueblo a otro y de un soberano al siguiente. De hecho, esta solución formal no habría venido dada tanto por el deseo de asegurar la legibilidad del conjunto como por el de sancionar la legitimidad del linaje reinante, asentando simbólicamente en el trono al presumible destinatario de la obra en tanto que último eslabón de una cadena de poder ininterrumpida⁷⁸. Ciertamente, la efectividad del relato historiográfico estructurado de este modo se habría hecho más patente en contraposición al *stemma* imperfecto generado por la «Versión amplificada». Con todo, las **Semblanzas* se advierte también la presencia de una figura diagramática que sirve de elemento articulador de textos e imágenes, resultado del montaje de las distintas secciones de la obra. En este sentido,

⁷⁷ Este valor concedido a los *stemmata* es especialmente evidente en Juvenal (*Sat. VIII*). Cfr. nota 45.

⁷⁸ En este sentido, conviene recordar que Felipe IV de Francia y sus sucesores también habrían evitado por motivos similares la representación de árboles genealógicos, substituyéndolos por fórmulas alternativas como la secuencia de tipo agnátko de la Grand' Salle o por imágenes del monarca rodeado por su familia más cercana. Perkinson, *The Likeness of the King...*, ob. cit., p. 139.

conviene recordar que el *emerger de la linna* castellana habría dependido de la memoria del lector, capaz de transformar en su mente el diagrama bidimensional desarrollado al pasar las páginas del manuscrito en una estructura tridimensional y ramificada.

Este recurso en las **Semblanzas* y en la «Versión amplificada» a imágenes presentativas—efigies regias—dispuestas de acuerdo a un *stemma* subyacente, suponía una ruptura decidida con el referente alfonsí, que es preciso explorar con detenimiento. Como es bien sabido, la *Estoria de Espanna* y, en menor medida, la *General Estoria*, habrían estado ilustradas con ambiciosos ciclos pictóricos de carácter fundamentalmente narrativo⁷⁹. Se da la circunstancia de que cuando Alfonso X emprendió hacia 1270 la ingente tarea desarrollar un ciclo de miniaturas para sus proyectos historiográficos no contaba con una tradición propia en la que apoyarse. Hasta entonces, en el reino castellano-leonés los rostros y los recuerdos del pasado parecían haber sido trazados únicamente con palabras, atesorados en la memoria y no encarnados en los folios de los libros. A pesar de ello, la crónica particular del rey Sabio habría ido más allá en su afán de hacer visibles las *gestae* del pasado que otras compilaciones vernáculas contemporáneas como la *Histoire ancienne jusqu'à César*, no sólo por la mayor extensión de su programa miniado sino también en su reivindicación del legado antiguo, indisociable de las aspiraciones del monarca a la corona del Sacro Imperio⁸⁰. No es de extrañar, en consecuencia, la importancia concedida a la historia romana en el manuscrito escurialense Y.I.2, la evocación consciente de modelos clásicos, así como el acento en la función de las imágenes para dar testimonio de los hechos del pasado y, al tiempo, sugerir analogías entre pasado y presente.

Pero, décadas más tarde, una vez desvanecido el sueño imperial y dividido el reino en una guerra civil entre Alfonso X y su hijo Sancho, las imágenes

⁷⁹ Se deduce del examen del volumen alfonsí que contiene la Parte IV de la *General Estoria* (Vaticano, BAV, Urb. Lat. 539)—sólo un fronsispicio ilustrado (fol. 2v)—, que el programa pictórico ideado para acompañar esta obra habría sido mucho más reducido que el de la crónica particular. Por lo que respecta a esta última, las miniaturas se habrían distribuido de manera irregular de acuerdo con la importancia concedida a cada episodio, aparte de dedicarse miniaturas a doble columna a ciertos pasajes de especial relevancia para el rey Sabio, como los tomados de la *Farsalia* de Lucano (fols. 50r-v) o el episodio relativo al comienzo del principado de Augusto (fol. 61r).

⁸⁰ Se ofrece una visión de conjunto en Laura María Palermi, «*Histoire ancienne jusqu'à César*: forme e percorsi del testo», en *Critica del testo*, 7:1 (2004), pp. 213-56. Sobre su ilustración, véase Doris Oltrogge, *Die Illustrationzyklen zur «Histoire ancienne jusqu'à César»*, 1250-1400, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1988. En cuanto a la utilización de la *Histoire ancienne* en el taller historiográfico alfonsí, remito a Juan Casas Rigall, *La Materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago, Universidad de Santiago, 1999, pp. 113-207. La vinculación entre aspiración imperial e impulso historiográfico ya fue analizada por Charles F. Fraker, «Alfonso X, the Empire, and the *Primera crónica*», en *Bulletin of Hispanic Studies*, 55 (1978), pp. 95-102.

de las *estorias* regias debieron de convertirse en un penoso recordatorio del malogrado proyecto del rey Sabio. Se hizo necesaria entonces la búsqueda de nuevos mitos y metáforas con las que generar una imagen del pasado reciente a la medida de los intereses de los nuevos monarcas. No semeja casual, por tanto, que las tres obras a estudio aquí hayan visto la luz en momentos críticos, en los que la conciencia de discontinuidad con respecto al pasado era más aguda, o en los que era preciso afirmar la normalidad en el traspaso de poder: durante los primeros años del reinado de Sancho IV («Versión amplificada» de la *Estoria de Espanna*), en la salida de la minoría de Fernando IV (*Fuero Juzgo*) o en la primera presentación del niño Alfonso XI en cortes (**Semblanzas*). Tampoco parece fruto del azar que la coronación de este último en Las Huelgas y la reordenación del panteón del cenobio cisterciense –con la consiguiente obliteración de la memoria de los infantes de la Cerda– hayan puesto un punto y final a la confección de este tipo de libros en el entorno regio.

Pero los ejemplos analizados en estas páginas invitan a ulterior reflexión sobre el rol de las imágenes en la interiorización de los hechos del pasado así como en la articulación del discurso histórico. El primer aspecto que llama la atención en el análisis de estos testimonios es el recurso constante al imaginario arborescente del parentesco, así como la omnipresencia del *stemma*, ya sea en la forma del *arbor consanguinitatis*, del diagrama subyacente generado por la «Versión amplificada» o de la suerte de genealogía institucional y de sangre que presentan las **Semblanzas*. Señala a este respecto Christiane Klapisch-Zuber que «[l]a généalogie et ses diagrammes vinrent servir de façon schématique, dans tous les sens du mot, ces visées à la fois réductrices et constructives», un aspecto que resulta especialmente evidente en el caso de las dos obras historiográficas⁸¹. Ya Gabrielle Spiegel había llamado la atención sobre las implicaciones de la imposición de metáforas de procreación y filiación sobre el relato cronístico, aunque es su reivindicación de la historia como «campo perceptivo» más que como objeto cognitivo la que merece una consideración más detenida⁸². Si bien esta oposición entre percepción y cognición resulta un tanto equívoca, el énfasis de Spigel en que el texto historiográfico era concebido para «ser visto y representado» tiene su correlato en los trabajos de Mary Carruthers, Lina Bolzoni y otros autores sobre las *artes memoriae* medievales⁸³. En ellos queda de manifiesto que no

⁸¹ Klapisch-Zuber, *L'ombre des ancêtres...*, *ob. cit.*, pp. 159-160 (la cursiva es mía).

⁸² Por medio de estas metáforas, «genealogy becomes for historiography not only a thematic “myth” but a narrative *mythos*, a symbolic form which governs the very shape and significance of the past». Spiegel, «Genealogy...», *art. cit.*, p. 48.

⁸³ Cualquier investigación sobre estas cuestiones ha de tener presentes los trabajos de Mary J. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

cabe hablar de pensamiento sin forma visible ni de imaginación sin recuerdo, puesto todos estos procesos cognitivos dependen de la existencia de un repositorio de imágenes mentales (*phantasmata*) generado en la percepción sensible y atesorado en la memoria.

Apuntaba Spiegel que la relación profunda entre el texto escrito y las estampas, semblanzas y retratos que éste evocaría parece haber estado implícita en las más tempranas obras de los historiadores cristianos, como se deduce de la lectura de las *Institutiones* de Casiodoro, donde el escritor latino menciona que *[c]hronica vero, quae sunt imagines historiarum brevissimaeque commemorationes temporum, scripsit Graece Eusebius* (I, xviii, 2)⁸⁴. Sin descartar esta posibilidad, se antoja más probable —siguiendo a Anthony Grafton y Megan Williams— que esta alusión a las *imagines historiarum* hiciese referencia a la, por entonces, extraordinaria innovación editorial introducida por Eusebio de Cesarea al disponer unas tablas sincrónicas con la historia de judíos, griegos y romanos como apéndice a su *Chronicon*. Esta original *mise en page* no habría sido ajena a la voluntad del prelado de hacer visible el destino providencial del Imperio constantiniano, puesto que las sucesivas columnas en las que se recogían los listados de las distintas monarquías acababan por converger en una única sección, la consagrada a la historia de Roma [fig. 9]⁸⁵.

El *stemma* reaparece, pues, en estas páginas, para conducirnos a un segundo aspecto, el relativo a la efectividad de las estrategias retóricas desplegadas en cada uno de los ejemplos analizados. Ya se ha discutido en detalle la cuidadosa composición del díptico figurativo con que se abre el *Fuero Juzgo*, la en ocasiones tortuosa manera en que el ciclo pictórico de la «Versión amplificada» trataba de hacer visible la preeminencia de la *linna* castellana y la solución alcanzada finalmente en las *Semblanzas para este problema. Sin embargo, no está de más señalar que junto al *orden* en el que se establecen los dichos y las razones —*cada uno en su lugar, segun que mas puede valer* como se indica en el *Libro del Tesoro* (III, 3)—, otros recursos visuales contribuirían a estimular esa *memoria artificial, que gana por enseñamiento de los sabios en retener aquello que piensa o que aprende*⁸⁶. Ése es el caso de los atributos que portan

ty Press, 1990; *idem*, *The Craft of Thought: Meditation, Rethoric, and the Making of Images*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Lina Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino de Siena*, Torino, Einaudi, 2002; Brigitte Buettner, «Profane Illuminations, Secular Illusions: Manuscripts in Late Medieval Courtly Society», en *The Art Bulletin*, 74:1 (1992), pp. 75-90; y ahora Michelle Karnes, *Imagination, Meditation and Cognition in the Middle Ages*, Chicago, The University of Chicago Press, 2011.

⁸⁴ Spiegel, «Genealogy...», art. cit., p. 56.

⁸⁵ Anthony Grafton y Megan Williams, *Christianity and the Transformation of the Book: Origen, Eusebius, and the Library of Caesarea*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2006, p. 141.

⁸⁶ *Libro del Tesoro*, ed. cit., p. 179b, § 3. Esta tercera parte del tratado de Brunetto Latini depende en

METÁFORAS, DIAGRAMAS Y FIGURAS EN LA HISTORIOGRAFÍA CASTELLANA (1282-1332)

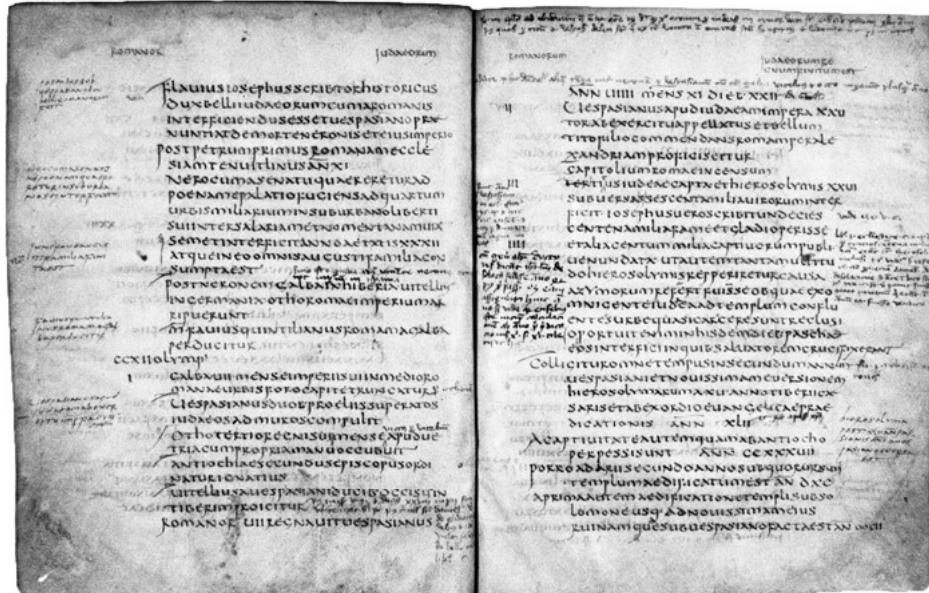


Fig. 9: Eusebio de Cesarea, *Chronicon* (Oxford, Bodleian Library, MS. Auct. T. 2. 26, fols. 116v-117r). Destrucción del templo de Jerusalén.
© LUNA: <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/s/0yt89m>

los personajes efigiados en las *Semblanzas, código abreviado con el que reconocer a reyes belicosos o legisladores, distinguir a condes y senadores y alejarse del mal ejemplo ofrecido por los soberanos que perdieron su corona. Tal proceder no es exclusivo de la compilación hispana, puesto que un sistema semejante —aunque embrionario— había sido concebido por vez primera en la obra escrita por Radulfo de Diceto († 1202), titulada *Abbreviationes chronicorum*⁸⁷. En ella, se recogen los principales hechos sucedidos desde la Encarnación hasta 1147, pero son ciertos dibujos situados en el margen externo los que van guiando al observador en su lectura, de acuerdo con una clave estipulada en el prólogo por el autor [fig. 10]. Gracias a estos *signa*, habría sido posible distinguir entre pasajes relativos a la historia eclesiástica, a los diferentes reinados o a batallas, e incluso aislar aquellos fragmentos —narrados en una

buená medida del *De Inventione ciceroniano* y de la *Rhetorica ad Herennium*, fundamento para todas las *Artes memoriae* posteriores. Véase, Gómez Redondo, *Historia de la prosa...*, ob. cit., I, pp. 863-890.

⁸⁷ Radulphi de Diceto *Decani Londoniensis Opera*, ed. de William Stubbs, 2 vols. [Roll Series], London, Longman & Co.-Trübner & Co.-Parker & Co.-McMillan & Co.-Black & Co.-Thom & Co., 1876, I, pp. 3-263. Diceto se revela lector asiduo de Eusebio en otra de sus obras, titulada no por casualidad *Ymagines historiarum*, ed. también por Stubbs (vol. II, pp. 3-176). La impronta de los diagramas concebidos por Hugo de San Víctor ha sido destacada por Grover A. Zinn Jr., «The Influence of Hugh of St. Victor's *Chronicon* on the *Abbreviationis Chronicorum* by Ralph of Diceto», en *Speculum*, 52:1 (1977), pp. 38-71.

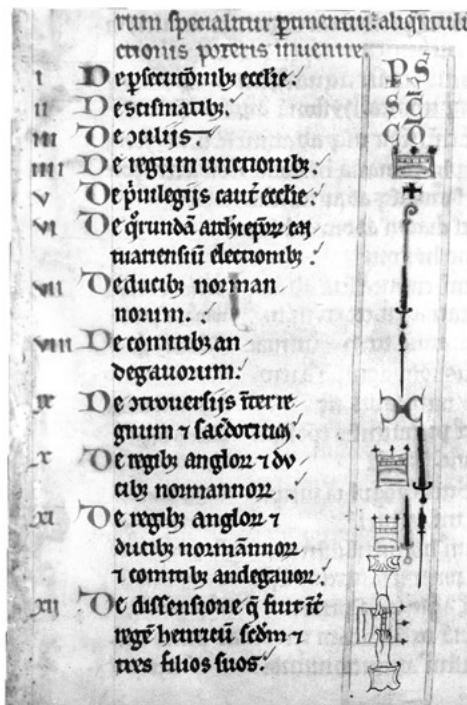


Fig. 10: Ralph de Diceto, *Abbreviationes chronicorum*
(London, BL, Royal 13 E VI, fol. 1r).
Signa. Imagen de dominio público.

sa en la memoria de los lectores, incitando a la meditación sobre la cesura que imponía la conquista musulmana en la historia peninsular y en el propio relato lineal de la obra. A este respecto, es preciso destacar la concatenación dinámica de ambas esfigies, aunque esta concepción de la genealogía regia como «teatro de la memoria» no será explotada plenamente hasta finales de la centuria siguiente, cuando se confeccione –presumiblemente para Enrique IV– el manuscrito de la *Anacephaleosis* de Alonso de Cartagena (Madrid, Biblioteca Real, ms. II/3009)⁸⁸.

No obstante, al hablar de la trascendencia futura de las *Semblanzas, se antoja necesaria una última reflexión sobre la «filiación» de estos tres códices

⁸⁸ Como indica el propio autor al principio de su obra, *signa repperis in margine [...] posita ad memoria facilius executandam*. Radulfo de Diceto, *ed. cit.*, I, p. 3. Las notas al margen en este manuscrito parecen obra de Matthew Paris, quien se habría servido de un sistema similar en su *Chronica Majora*. Véase Lewis, *The Art of Matthew Paris...*, *ob. cit.*, pp. 43-45.

⁸⁹ Tomo el término de la obra inacabada del autor renacentista Giulio Camillo, descrita en Frances A. Yates, *El arte de la memoria* [1966], Madrid, Siruela, 2005, pp. 153-155. Acerca de la ilustración de este manuscrito, véase Nogales Rincón, «Cultura visual y genealogía...», *art. cit.*, §§ 12-17, y bibliografía allí citada. Cfr. nota 60 y Rodríguez Porto, «María de Molina...», *art. cit.*, pp. 227-229.

adenda—en los que se relataba el conflicto de Enrique II y sus tres hijos⁸⁸.

Con todo, la particular formulación visual de las *Semblanzas habría llevado este sistema de indexación visual a una nueva dimensión, como se advierte al comparar este con el fol. 27^r del manuscrito castellano, donde se figura a Rodrigo y a Táriq, el primero dejando caer sus símbolos de soberanía mientras el segundo se vuelve hacia él desenvainando la espada [fig. 6]. Se trata de las únicas representaciones que trascienden la separación impuesta por el marco arquitectónico para conformar una narración mínima, cuyo carácter conceptual no habría atenuado el impacto generado por la imagen en la audiencia. Sin duda, la original composición de esta escena estaba concebida para quedar impre-

castellanos, es decir, sobre el diálogo que mantienen con la tradición textual, manuscrita e iconográfica a la que pertenecen. Se ha hecho mención en este trabajo al vínculo profundo que estas obras y otros ejemplos contemporáneos mantienen tanto con sus referentes remotos de época romana como con los más antiguos testimonios de la historiografía cristiana, pero cabría ofrecer un último comentario sobre lo recurrente de las imágenes que se entrelazan en estos manuscritos, en los que cabe reconocer una reflexión demorada en torno a unos mismos procedimientos discursivos, *mises en page* y metáforas visuales, actualizados y reinventados una y otra vez. Ya fuese, como en el *Fuero Juzgo*, para subvertir irónicamente el sentido de ciertas imágenes que atormentaban a los sucesores del rey Sabio, o, como en las **Semblanzas* y la «Versión amplificada», para buscar una alternativa al diagrama genealógico y a otros sistemas utilizados en la ilustración/indexación de crónicas y anales, cada uno de ellos ofrecería una solución original y distintiva a partir de una constelación de imágenes compartida por artífices y audiencias.

El marco de referencia para esta espiral creativa –de la *memoria* a la *inven-tio* y vuelta– sería el elástico campo de fuerza generado por la «avenencia» particular de materia y recursos formales, *ca fallar τ pensar poco valdrien si las palabras non se acordasen cada unas a su materia, ca las palabras devén seguir la materia τ non la materia a las palabras*⁹⁰. Ciertamente, historia, linaje y metáforas arbóreas semejan haber dado lugar a una productiva relación, hasta el punto de que podría calificarse al *stemma* de «género visual» en sí mismo, dada su persistencia y versatilidad a través de los siglos⁹¹. Su presencia se advierte en tres obras de diversa consideración, si nos atenemos a los límites impuestos por los géneros literarios en los que habitualmente se encuadran: una compilación legal, una crónica particular y una genealogía ilustrada. Sin embargo, todos ellos son testimonios preciosos de esta poética mínima y autónoma, en la que las imágenes se tornan más elocuentes que las palabras.

Recibido: 31/05/2013

Aceptado: 28/06/2013

⁹⁰ La selección de estos pasajes de la versión castellana del tratado escrito por Brunetto Latini no es casual, puesto que todos ellos pertenecen al mismo capítulo, consagrado a las distintas partes en que se divide la retórica: *trobamiento (inventio)*, *orden (dispositio)*, *palabra (elocutio)*, *memoria* y *fablatura (pronuntiatio)*. Sobre la «retorización de la poética» en época medieval, véase César Domínguez, *El concepto de «materia» en la teoría literaria del Medievo*, Madrid, CSIC, 2004, pp. 29-60.

⁹¹ Para la noción de «género visual», remito a Sánchez Ameijeiras, «Rimando imágenes para Santa María: sobre el género de la poesía visual en la Edad Media», en *Las Cantigas de Santa María. Códice Rico, Ms. T-I-1. Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial*, 2 vols., Madrid, Patrimonio Nacional-Testimonio Compañía Editorial, 2011, II (Estudios), pp. 445-471.

Rosa María RODRÍGUEZ PORTO



RESUMEN: Tras la muerte de Alfonso X, se constata en el entorno de los monarcas castellanos la presencia recurrente de una serie de imágenes –reales o mentales– que reformulan ciertas metáforas cardinales para el imaginario del parentesco en Occidente. El análisis de estas obras –galerías regias sobre diversos soportes, compendios historiográficos, emblemas heráldicos– deja ver las tensiones políticas y familiares provocadas por el pleito sucesorio, poniendo de manifiesto también el papel de las imágenes como elementos articuladores del relato historiográfico y la memoria dinástica.

PALABRAS CLAVE: Miniatura medieval. Genealogía. Memoria. Imaginación. *Stemma*.

ABSTRACT: In the decades after the death of Alfonso X, the kings and queens of Castile seem to have been surrounded by a variegated series of images –either real objects or mental pictures– generated around several key metaphors for the Western imagery of kinship. In these works –painted or sculpted galleries of kings, historiographical texts, heraldic emblems– political and family tensions arise, revealing also the role played by images in the articulation of historical narratives and dynastic memory.

KEYWORDS: Medieval Illustrated manuscripts. Genealogy. Memory. Imagination. *Stemma*.