

Rafael BELTRÁN

EJEMPLOS DE TRANSMISIÓN DEL SABER HISTÓRICO: DE LA ENCICLOPEDIA A LA MISCELÁNEA Y DEL TEXTO A LA IMAGEN EN LA LITERATURA DEL SIGLO XV CASTELLANO

1. SENTIDO Y LÍMITES DEL DISCURSO HISTÓRICO

El discurso de la historia, como el de la política, ha ido siempre ligado inseparablemente al de la ética. No es una excepción el discurso histórico en la Edad Media. El relato de la historia dibuja, desde una perspectiva concreta, a veces personal (la de un autor, pues la atribución a un autor es en la Edad Media indicador de veracidad) un mapa de acontecimientos, agrupados y evaluados como comportamientos que se pretenden con valor ejemplificador, aleccionador y, por tanto, predictivo. En ese mapa los actos humanos aparecen distribuidos, de acuerdo a principios y normas de conducta, como buenos o malos; por tanto, enjuiciados moralmente. Esa distribución se pretende desde el punto de vista del bien general o bien público. Demos por sentado que esa perspectiva moral es inherente al relato, que depende de ella como la escultura de la mano que la moldea, la secuencia cinematográfica de la cámara que la capta, o, en el lenguaje, el verbo del momento en que se predica la acción. Sin embargo, en el relieve aparentemente uniforme de esa pretensión monolítica se perciben inmediatamente dos fallas de importancia.

Es en la concepción de bien general donde se produce la primera fractura. Para unos se identificará éste con la figura del rey, garante del buen gobierno; para otros con el consenso de la nobleza; para otros con la soberanía de la Iglesia, etc. Esa distinta concepción hará que cambie tanto la distribución (la concepción de valor moral), como el propio diseño del dibujo, el mismo relato de la historia.

Pero aún de mayor relevancia es la segunda falla o fractura del discurso, porque atañe al sujeto o sujetos que lo enuncian y que por tanto modifican su

contenido de acuerdo con unos objetivos de dirección previamente marcados. El relato, la palabra, el discurso —nos enseñó Foucault— no sólo trasluce luchas o sistemas de dominación (acontecimientos históricos), sino que es aquello por lo que y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse: «En toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y terrible materialidad» (Foucault 1983: 11-12). La «voluntad de verdad», es decir, «el discurso verdadero», aquel al que es necesario someterse, es el discurso pronunciado por quien tiene el derecho (Foucault 1983: 19). El inicio de todo discurso supone ante todo, como decía Roland Barthes, codificación de rupturas de silencio, donde la instancia enunciativa no sólo rompe su propio silencio, sino que lo impone a los otros. Así, los esfuerzos de selección y a veces de clara falsificación, emprendidos y sostenidos por muchos historiadores de la Edad Media, provienen de la voluntad, en los grupos dominantes, de orientar la historiografía en tal o cual sentido. Se detenta un poder sobre el testimonio pasado y la memoria futura según los intereses presentes.

Si la escritura histórica cumple un papel performativo y escribir es *hacer* historia, rehacerla, entonces la verdad de la historia es una construcción mental, una imagen que se impone desde su enunciado. La verdad se mide —no sólo en la Edad Media— a la luz de la ética, no de la correspondencia exacta con la realidad; ni siquiera a la luz de la objetividad de lo vivido, cuando esto es lo que se quiere transmitir, sino de la subjetividad de quien lo vive, de su perspectiva existencial. Mezcla indisoluble de sujeto, de voluntad y de objeto. Lo ha explicado perfectamente Lozano en su esclarecedor estudio sobre *El discurso histórico*: «... la verdad histórica no puede ceñirse a la antigua concepción de la correspondencia: correspondencia entre palabras y cosas, correspondencia entre lo que se dice y un referente externo. La verdad histórica es [...] un efecto de sentido, construido por el texto histórico». La «ilusión referencial», o «efecto de sentido», o «efecto de verdad» son estrategias del enunciadador para ausentarse del texto (Lozano 1994: 206-207).

Por otra parte, el lenguaje no refleja el mundo, como creía el realismo mimético, sino que lo somete a un proceso de (re)estructuración en el que las palabras no se limitan a designar ni a sustituir a sus referentes. Frente a la idea de la historia como *continuum* referencial absoluto, la crítica francesa, desde Paul Veyne hasta Paul Ricoeur, ha trabajado en la línea de la subordinación de la historia a la narración. Veyne, en concreto, revisando la nueva concepción de historia foucaultiana, ha propuesto el concepto de «trama» como determinación subjetiva, como voluntad de apropiación y creación de la historia (Veyne 1984). Encuentro este concepto de «trama» como construcción especialmente fructífero a la hora de ser aplicado en la literatura historiográfica medieval, y así lo he tratado de manejar con algunos textos castellanos (Beltrán 1996b), pero considero más interesante aquí, enfrentándonos al tema de la transmisión del saber, profundizar en otro apartado del análisis del discurso histórico de Foucault.

Decimos que la síntesis del relato histórico es selectiva porque la memoria, como el historiador, no puede *recoger* los acontecimientos del pasado; tiene que *reconocer* esos hechos y tiene que *organizar* ese reconocimiento. Pero siguiendo a Foucault, esa organización es una ordenación ritualizada de la realidad, que se construye como verdad pública para conjurar, mediante procedimientos de exclusión o rechazo, lo prohibido, lo identificado como caótico y, en definitiva, el vértigo de la cotidianeidad en desorden (1983: 12-19)¹. La palabra histórica, el discurso histórico sería —frente a la oralidad inaprensible— discurso con voluntad de fijación. Como el litúrgico, como el religioso, como el jurídico, como algún tipo de discurso científico, e incluso como el literario.

Ese intento de conjuración del desorden vendría marcado por tres tipos de límites. Foucault señala como límites al azar del discurso los siguientes: comentario, autor y disciplina (1983: 22-27). El comentario está relacionado con lo que está al alcance del hombre, es decir, con sus límites materiales. El autor está relacionado con lo que se quiere (o se puede) transmitir, es decir, con los límites personales. La disciplina con lo que ya sabe, es decir, con los límites mentales o categorización del mundo heredados.

En cuanto a límites materiales, la historia se transmite, no hemos de olvidarlo, a través de tres cauces principales: el escrito, pero también el oral y el visual. De hecho, la historia, como el lenguaje, se transmite en principio oralmente, y sólo en una segunda instancia puede pasar a la escritura. La identificación del historiador con el investigador de documentos y archivos es moderna. Para Heródoto o Tucídides la experiencia directa era el primer requisito de la historiografía, y la tradición oral el primer método de trabajo. El concepto de historia universal o local del hombre medio actual está ya mediatizado por el aprendizaje en los manuales escolares, pero el hombre medieval, analfabeto o escasamente alfabetizado, se hacía un cuadro compositivo de la historia de su comunidad, de su grupo, a través fundamentalmente de las informaciones de tipo oral y visual que recibía a lo largo de su existencia. Informaciones que le llegaban no de manera neutra, racional, sino emotiva y vivencial: la historia de Adán y Eva glosada por un predicador convincente, o vista y recordada de tanto en tanto en el capitel de una iglesia cercana; la historia del héroe, cantada en una fiesta, escuchada colectivamente, tal vez sacralizada, exigiendo una liturgia participativa. Por insuficiente, escasamente fidedigno y repetitivo que fuera este tipo de información, permitía la composición de un sistema cerrado y ordenado para la historia, que empezaba en el magnífico evento de la Creación y llegaba hasta sus días, no muy diferente (me refiero a cerrazón y orden, pero también a

¹ Lozano incluye esta postura de Foucault dentro de su discusión sobre el papel del documento en el discurso histórico (1994: 86-87).

simplicidad) del mapa histórico que para muchos de nosotros empieza con las nebulosas del Big Bang y acaba en un impreciso presente.

Otra cosa es la historia escrita. La escritura de la historia parte, en principio y por definición, de un rechazo de la oralidad, pero no puede segregarla definitivamente y de hecho tiene que recurrir a ella con asiduidad. Y, finalmente, si la lengua impresiona su poderoso haz de conceptos en el individuo a través de la voz o la letra, tanto la primera como la segunda acuden muchas veces al socorro de la imagen. Limitándonos a lo textual, el manuscrito o libro se acompaña de la imagen, que normalmente «iluminan» el texto, como vamos a tener ocasión de ejemplificar con algunos casos de manuscritos castellanos.

Los límites personales tienen que ver con factores biográficos y sociales: la entidad del escritor, sus orígenes y estatus, su formación escolar, la presión externa, la función escritorial. La historia se reconoce desde esa ubicación biográfica y se organiza con una serie de orientaciones y guías, cuando no obligaciones, en cumplimiento de encargos o mandatos. El historiador intenta descifrar y comprender él mismo —para hacer comprensibles a los demás— una serie de acontecimientos del pasado que se presentan de manera incompleta, fragmentaria. Hubo un tiempo, defiende Foucault en *La arqueología del saber*, en el que la voz del pasado, a través de la disciplina que recogía monumentos mudos y objetos sin contexto, adquiría significado vivo mediante el discurso histórico; actualmente, a la inversa, se podría decir que la historia tiende a la arqueología, a la descripción interna del monumento inerte realizada por el científico objetivo y distanciado. La voz biográfica quiere anularse, esconderse, aunque esa ocultación no deje de ser una estrategia más —y no de las menos significativas— para pretender eliminar el punto de vista de quien *dice* el relato de la historia (Lozano 1994: 87).

Por lo que respecta a los límites mentales, entendemos la transmisión del saber histórico como un proceso de delegación del relato o conjunto de relatos que una comunidad acepta como propios de su pasado, corrigiendo, condenando, inventando y, en definitiva, realizando una labor incesante de autorización y desautorización, o más matizadamente, de prestigio y desprestigio de aquello que conoce y en lo que quiere reconocerse o de lo que quiere distanciarse. En el momento de evaluar ese proceso, surgen varias preguntas que no podemos aquí sino dejar abiertas.

¿Dónde y cómo ubica el autor un saber histórico previamente integrado (en la concepción suya, en la de su tiempo) dentro del conjunto de saberes que se transmite? En la ordenación aristotélica del saber encontramos, aparte de la Metafísica, una Física, es decir una teoría de los movimientos naturales, una Psicología, que culmina en la Noética, y una Ética, que es su filosofía práctica, concebida de forma muy amplia e inscrita en una Política. ¿Hasta qué punto heredan esa ordenación del saber las Enciclopedias medievales? En concreto, la historia de la nobleza, sufriendo un proceso de igualación con la historia de la caballería, se vuelve, a partir del siglo xiv, efectivamente cada vez más práctica, cada vez más entendida como ejerci-

cio de la virtud moral e intelectual, y de la virtud civil (es decir, integrada como lección de práctica política).

¿Qué comprende cronológicamente el saber histórico? No sólo diacrónicamente: ¿el mundo desde su origen, el reino de Castilla?; sino sincrónicamente: ¿los hechos cotidianos, solamente la historia de la nobleza o de la realeza? ¿Cómo puede el autor transformar esa integración previa en otra? ¿Hasta dónde pueden alcanzar sus cambios? ¿Cuáles son sus fronteras? El doble proyecto alfonsí sintetiza perfectamente las ambiciones y límites historiográficos en la Castilla medieval. Las dos grandes compilaciones historiográficas, la *Estoria de España* y la *General estoria* fueron producto de un mismo taller regio y tuvieron una relación mucho más estrecha de lo que en principio se pensó. Pero, ¿qué comprende temáticamente esa historia? ¿Qué aplicaciones ideológicas en distintos horizontes de lectura? ¿Qué límites tiene el propio discurso histórico en tanto que relato?

En particular, dentro de esos límites mentales —y volviendo a lo expresado en las primeras líneas de este trabajo—, uno de los axiomas principales del discurso histórico tiene que ver con la identificación entre la lógica de la acción y la ética de la acción. De hecho, dicho axioma no es exclusivo del Medioevo y Ricoeur se llega a plantear si es posible realizar un análisis de los discursos en los cuales el hombre *dice* su *hacer*, haciendo abstracción de alabanzas o censuras mediante las cuales califica ese hacer en términos de moralidad (1987: 11). Lo cierto es que funciona permanentemente desde la historia alfonsí hasta los textos tardo-medievales como «voluntad de verdad» o voluntad de «discurso verdadero» la idea de que la historia es un archivo de ejemplos de virtud recompensada y debilidad castigada. Esa premisa del discurso, procedente y asumida por el poder, organiza la realidad histórica del pasado y del presente, la cataloga maniqueamente, la limita con dureza, pero también la ordena y hace inteligible. Y, en todo caso, hemos de contar con la evidencia de que se mantiene como principio discursivo prácticamente inamovible.

Descartada la idea de presentar siquiera un repaso de esa organización histórica desde los inicios o desde los logros de la historiografía alfonsí en el siglo XIII, pensé en un principio limitar el campo de este artículo a sólo la transmisión del conocimiento histórico dentro de la compartimentación del mundo que de manera obligatoria se plantean las enciclopedias medievales, ni siquiera todas, sino exclusivamente algunas de las que se difunden mejor en la Península. Aun así, el terreno era excesivo. Decidí finalmente acotarlo a algunos casos de difusión, lectura y recepción de la historia, encuadrada en un marco enciclopédico, en el proceso de transmisión que se realizó a lo largo del siglo XV bajo la presión de un nuevo público lector, noble, o incluso burgués, que se encuadra dentro de lo medieval, pero que anuncia al lector de libros impresos desde el siglo XVI hasta hoy. De acuerdo con esa acotación, me conformaré con destacar y ejemplificar la perduración hasta los siglos XV y XVI de textos históricos que mantienen una base asentada en la etapa fundacional de la historiografía romance castellana, a través de repre-

sentantes de un trabajo intelectual prehumanista de importancia, en especial autores que mantienen y renuevan ese tipo de historia a través de compendios, sumarios, compilaciones y misceláneas.

2. LÍMITES MENTALES EN LA TRANSMISIÓN DE LA HISTORIA

2.1. El *laberinto de fortuna* de Juan de Mena

Entremos, por tanto, en el ambiente literario castellano del siglo xv por la puerta grande, con la referencia a dos magníficas obras literarias. La primera es *El laberinto de fortuna* de Juan de Mena. La crítica ha confirmado en los últimos treinta y cinco años que *El laberinto de fortuna* es un texto moral y político. En palabras de su último editor, Maxim Kerkhof: «Según el poeta, la falta de la recta conducta (virtud) originó el caos en la España de su tiempo; de ahí que [Juan de Mena] quiera «virtudes e viçios narrar de potentes» (v. 44)» (Kerkhof 1995: 23). «Sin embargo —sigue Kerkhof— el destierro de los vicios es solamente una parte (la moral) del programa de acción que el poeta presenta; con respecto a la parte política expresa su fuerte deseo de que el rey ponga fin a las guerras civiles, que impedían la empresa de reconquista y dé todo su apoyo a la política del condestable don Álvaro de Luna, la única persona capaz de cambiar la situación tan desordenada o, mejor dicho, ‘laberíntica’ en que España se encuentra» (Kerkhof 1995: 23-24).

Parece claro que la figura del condestable es la central en el poema. Un acercamiento al núcleo del *Laberinto de fortuna* puede ser muy ilustrativo. Ese núcleo se compondría de dos partes contrapuestas, que determinan los contrastes Providencia/Fortuna, pasado/presente, ética/realidad práctica (Kerkhof 1995: 25). Los primeros elementos de estos tres dobles los ejemplifican personajes virtuosos y sabios del pasado. Los segundos, personajes del presente sobre cuyo comportamiento influyen no sólo la virtud sino también las circunstancias del momento. Del orden de la Providencia se pasa al desorden de la Fortuna; del orden del pasado al desorden del presente. Pero al final don Álvaro de Luna subyuga a la Fortuna. Como dice el poeta: «cavalga sobre la Fortuna / e doma su cuello con ásperas riendas». En la última parte del poema se exhorta al rey para que cumpla las profecías de la Providencia y restablezca la unidad del reino. Tengamos en cuenta que la obra se escribió en 1444. Diez años más tarde, en 1453, moría, en Valladolid, ejecutado, el condestable don Álvaro. Ese deseo del poeta de que el privado del rey encabezara una actuación política fundada en la experiencia del pasado, esa aspiración nunca hecha realidad simboliza perfectamente la supremacía de la ética sobre la historia en la mentalidad de la Edad Media.

¿Qué fuentes literarias, y entre ellas históricas, utiliza Mena? Sorprendentemente, no son muchas. Y son, además, fuentes tan acreditadas como antiguas. La contemplación alegórica, en el palacio de la Fortuna, de los

grandes personajes del pasado y del presente, puede haber sido tomada del *Anticlaudianus* de Alain de Lille, del *Roman de la Rose*, de la *Amorosa visione* de Boccaccio, o de otros poemas medievales (Kerkhof 1995: 26). No es grande, se ha demostrado, contra lo que pudiera parecer, la influencia de Dante, aunque tal vez tomara de la *Divina Comedia* la idea de los círculos de los siete planetas. Mayor parece la huella de Virgilio, Ovidio y, sobre todo, de *La Farsalia* de Lucano. Nos interesan de manera particular las fuentes para la parte geográfica y para la historia de España: en la primera, la descripción del mundo (21 coplas: xxxiv-liv) procede casi íntegramente del *De imagine mundi*, atribuido por entonces a San Anselmo (con mayor probabilidad a Honorio de Autun, aunque modernamente considerada obra anónima); se han detectado huellas en esta parte también del *Speculum naturale* de Vicente de Beauvais. En cuanto a la parte histórica principal (historia del pasado), la enumeración de los reyes godos, que ocupa 7 coplas (cclxxii-cclxxviii) se basa en el *Liber regum*.

Por tanto, empezando por el *Anticlaudianus* y acabando por el *Liber regum*, las fuentes de Mena no destacan precisamente por su actualidad a mediados del siglo xv. Tengamos presente que el *Liber regum* consta como la primera historia castellana escrita en vernáculo (la redacción primera, en dialecto navarro-aragonés, sería escrita entre 1194 y 1211). Encontramos en este retroceso una perfecta simbiosis entre la tradición pre-alfonsí y la post-alfonsí. Aunque los siglos xiv y el xv conocieron, claro está, la *Estoria de España* de Alfonso x el Sabio, ésta no hizo olvidar la tradición histórica previa, la del *Liber regum*, ni —posteriormente, pero todavía en la primera mitad del del siglo xiii— la del Toledano y la del Tudense, fuentes principales del *scriptorium* alfonsí para la historia de España, una tradición que continuó vigorosamente superpuesta.

Y no hemos de olvidar la presencia en el poema, siquiera secundaria, de uno de los textos latinos más conocidos por la historiografía desde el siglo xv, una obra traducida al castellano por vez primera pocos años antes, pero que contaba ya con una enorme difusión en la Península: los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo (Alvar 1989, 1990 y 1991, Avenzoa 1993 y 1994). Las fuentes de Juan de Mena eran probablemente más variadas, aunque no pudo ser ajeno a los útiles resúmenes que proporcionaba el historiador romano. Pero, por ejemplo, el caso de Fabricio, de acuerdo con la glosa del Brocense, no vendría de Valerio Máximo, sino de Frontino (De Nigris 1994: 295; Kerkhof 1995: 215). Los cinco ejemplos de la historia romana que aparecen en el *Laberinto de fortuna* podrían provenir de Valerio Máximo, aunque son tan conocidos que no es posible ni necesario plantear esa filiación: Cayo Mucio Escévola, el legendario héroe romano que intentó matar al etrusco Porsena sin éxito y se dejó quemar la mano con brasas para castigar su propio error, aparece en el *Laberinto* (copla 140) como uno de los primeros en el círculo más amplio de todo el poema, el quinto, el de Marte (coplas 138-213), dedicado a exaltar a los héroes militares del pasado y del presente; Codro, el rey de Atenas que se sacrificó para dar fin a la

guerra porque el oráculo había vaticinado que sólo triunfaría si moría a manos del enemigo (copla 216); Catón Uticense, el joven, que prefirió matarse antes que recibir honra de manos del tirano César (copla 217); y Fabricio, que renunció al oro que le ofrecieron sus enemigos (copla 218). Estos tres últimos entran dentro de otro círculo, el sexto, correspondiente a Júpiter, en el que se presentan los que han obrado con justicia; el círculo, sin embargo, está introducido por una reflexión sobre las diferencias entre «fuerça» y «fortaleza» (coplas 211-213), que permitiría entenderlos como casos ejemplares de dos virtudes cardinales (fortaleza y justicia). Por último, anteriormente, en el primer círculo de la rueda del pasado, el de la Luna o de Diana, entre otros ejemplos de castos o cazadores se menciona también a Lucrecia (copla 63), la matrona romana que se dio muerte después de haber sido forzada por Sexto Tarquino, como también nos cuenta Valerio Máximo en el resumen más difundido de la historia.

El *Laberinto de fortuna* nos ofrece el testimonio y propuesta de conjunción literaria de historia, moral y política; propuesta diseñada interesadamente desde un punto de vista muy concreto, el de un personaje intelectual, Juan de Mena, ciudadano activo como veinticuatro de Córdoba, curial, secretario y cronista del rey, mentalidad prehumanista. En Juan de Mena se comprueba de manera fehaciente cómo los entramados de la historia del pasado y la historia actual —la política— caminan al lado del de la ética. El relato de la historia describe una serie de acontecimientos concretos, que se evalúan como comportamientos con supuesto valor general y ejemplificador. La ética prescriptiva es a la fuerza dogmática (el comportamiento desviado es penado por la Iglesia o la ley), pero la descriptiva es pura historia (Brémond 1982). La ejemplificación de la virtud, tan difícil de conceptualizar, se describe, así, a modo de narración histórica, por medio de verdaderos «cuentos», que van levantando un coherente monumento mitológico de la excelencia.

2.2. Los *Proverbios* del Marqués de Santillana

Veamos ahora otro gran texto. De todos los del Marqués de Santillana, los *Proverbios* fue el poema más divulgado a lo largo de los siglos xv y xvi. Escrito en 1437 por encargo del rey Juan II para la educación de su hijo, el príncipe Enrique, cuando éste contaba con doce años, constan de cien coplas, a las que el propio Marqués añadió un prólogo en prosa y una serie de glosas históricas que explican algunas referencias hitórico-literarias, oscuras y eruditas, que habrían de ser iluminadas (y subrayaría la palabra, que podría ser aplicada en su acepción literal y en la metafórica) para la mejor comprensión de un muchacho en formación como el príncipe (Lapesa 1967, Round 1979 y Pérez Priego 1991: 13-20). La parte nuclear del poema (cincuenta estrofas) la constituye una exposición moral sobre las cuatro virtudes cardinales, que va seguida de un bloque de treinta y una estrofas que componen un breve manual de conducta práctica. De las virtudes, la prudencia se identifica con ciencia y sabiduría, la justicia con buen ejemplo, la templanza con la castidad (teniendo en cuenta la edad púber del príncipe), y la fortaleza

con libertad de ánimo. Los ejemplos son casi exclusivamente bíblicos y romanos.

La prudencia aporta el caso de Salomón; la justicia trae a colación las historias de Lento (copla 26) y Frondino, es decir, el histórico Carondas de Turio (copla 27); la templanza, cómo no, a Tarquino y Lucrecia (copla 40), pero también al justo Cornelio Escipión (copla 41), a Caterina (copla 50), a Esther y Judit (copla 51), a Evadne, Diana, Ana y Dido (copla 54); y la fortaleza a Mucio Escévola y Catón (copla 56), con sus suicidios antes de someterse a la vejación de los enemigos, a Codro (copla 59) y a Fabricio (copla 67), todos ellos extensamente glosados. Todos estos casos históricos de Roma podían ser bien conocidos, pero no sería tan frecuente su catalogación dentro de un orden de jerarquías morales. El Marqués de Santillana, como explicita al inicio de muchas de sus glosas, toma tanto las síntesis argumentales como esa ordenación de los *Hechos y dichos memorables* de Valerio Máximo.

En los *Proverbios* hallamos estos ladrillos del edificio de la historia romana antigua (pues la historia de España no aparece, al contrario que en Juan de Mena) para ejemplo del príncipe. Treinta y cuatro casos, entre romanos y bíblicos, glosados por el principal poeta castellano del siglo xv. En toda la obra, sentencias morales como máximas de significado universal van acompañadas, en perfecta armonía retórica, de «buenos enxemplos», casos históricos que las sustentan. La historia romana proporcionaba una perspectiva magnífica para poder exponer en términos de generalidad un ideal de estoicismo y cristianismo, basado en el ejercicio de la virtud, el equilibrio en el comportamiento con uno mismo y con los otros, el saber y la experiencia que sólo concede la plena madurez. Un ideal ejemplificado por Mucio Escévola, Codro y, sobre todo, Catón. La historia de España no aparece en los *Proverbios* de Santillana, porque su presencia habría atentado contra el carácter generalizador y normativo —en contenido y tono— de la obra, que así persigue y logra mayor densidad y riqueza en su objetivo de erigirse como compendio y extracto didáctico de sabiduría universal.

Muy distinto ha sido el modelo histórico frente al pasado remoto y el pasado cercano en el *Laberinto de fortuna*. Frente a su modelo histórico del pasado real, puede sorprender la escasa atención que presta Juan de Mena a la historia romana —sólo cinco ejemplos—, y sólo se explica teniendo en cuenta que el centro de su interés se vuelca hacia un presente, personificado en Álvaro de Luna, que no debe ser ensombrecido por una desequilibrada gravitación hacia el pasado ejemplar y glorioso. La voluntad declarada por Mena de escribir una epopeya, la epopeya de España nunca antes realizada «por falta de auctores» (copla 4h), determina la proyección del pasado romano sobre el presente castellano. La guerra civil romana, protagonista de la *Farsalia* de Lucano, el primer modelo épico de Mena, se reaviva en los nobles protagonistas de la historia castellana, los poderosos y orgullosos guerreros del círculo de Marte que sucumben heroicamente, como lo hicieron los capitanes romanos. Pero frente a las dos coplas dedicadas en este

círculo a héroes romanos, la evocación de empresas gloriosas de Castilla ocupa sesenta y cuatro (De Nigris 1994: LII-LIII). Serán recordadas con detalle las caídas de ocho caballeros ejemplares que dieron su vida por la patria: Juan de Guzmán, Juan de Mayorga, Diego de Ribera, Rodrigo de Perea, Pedro de Narváez (muertos estos cinco en guerra contra los moros), Juan de Merlo, Lorenzo Dávalos y Fernando de Padilla (muertos en guerra civil, defendiendo al rey). Y la bipolarización del poder romano entre Pompeyo y César posiblemente se reencarne en la pareja del rey Juan II y don Álvaro de Luna. La historia de Castilla es la historia de sus nobles, en todo caso, y la de los ejemplos que dejaron, todo un programa de acción para el rey, expuesto por el poeta que sabe *reconocer* el pasado y puede —en consecuencia— incluso en cierto modo vaticinar el orden del futuro.

Ambas posturas, ambas fuentes, ambas lecturas de la historia, como la clasicista de Valerio Máximo y la goticista del *Liber regum*, se concilian o contradicen —en todo caso, se yuxtaponen, lo que es una manera de sintonía— en el texto que vamos a ver a continuación. Ambas tienen en común la comprensión de la historia como un valor ejemplar, la transmisión de la historia como una proyección sobre un presente que la llena de contenido, que la colma de sentido.

3. LA MISCELÁNEA HISTÓRICA EN LA SUMA DE VIRTUOSO DESEO

La *Suma de virtuoso deseo* es un texto de la segunda mitad del siglo XV que podemos calificar como miscelánea histórico-ejemplar. Se trata de la segunda y más extensa de las tres obras que contiene el manuscrito 1518 de la Biblioteca Nacional de Madrid². El autor de la *Suma* demuestra conocer a la perfección las necesidades de su público lector, claramente identificado con un sector de la nobleza necesitado de textos de historia y de saber muy asequibles. En la obra, ese pragmatismo y afán didáctico tratarán de caminar acordes con una ambiciosa voluntad de exhaustividad enciclopédica. Vicio y virtud de tantos textos divulgativos o escolares, destaca ese aliento desde el primer momento en la compilación de la *Suma*, y se concreta en un proyecto de presentación ordenada y global del mundo histórico y geográfico.

² La *Suma* se presenta anónima, aunque en la obra que le precede en el manuscrito, una traducción de los dos libros de los *Macabeos*, consta que el traductor fue Pero Núñez de Osma, de quien desconocemos cualquier otro trabajo literario, y se añade que el trabajo iba destinado al noble Lope de Acuña, personaje que podría coincidir con el sobrino del arzobispo de Toledo, Alonso Carrillo y Acuña o Carrillo de Albornoz, poderoso político e influyente intelectual que reunió en su casa un círculo que se ha sugerido como continuador del marqués de Santillana. Para más detalles sobre la *Suma*, véanse Beltrán 1996a y b, Beltrán 1997, Beltrán y Haro 1996, Jardín 1995 y García y Jardín 1996.

3.1. Límites mentales: de la enciclopedia a la miscelánea

La primera parte de la *Suma* da toda la impresión de ser un compendio anecdótico de Historia universal. La segunda es un resumen cronístico que va desde el Antiguo Testamento hasta los reinos hispánicos en el siglo XIV, y puede considerarse una derivación de la tradición histórico-genealógica nacida con el *Liber regum*, del que hemos hablado anteriormente (Jardin 1995: 127-129). La fuente principal de la primera parte de la *Suma* es el primer libro de *Li Livres dou Tresor* de Brunetto Latini. El conocimiento de esta fuente descubre el modelo principal de la concepción histórico-enciclopédica de la *Suma*. Al menos en esta primera parte, no cabe la menor duda de que el autor tuvo como bordón principal de apoyo la principal obra de Brunetto Latini, un texto traducido al castellano y bien conocido en la Península desde finales del siglo XIII. El libro del maestro de Dante, Brunetto Latini, ha sido considerado la primera enciclopedia europea en lengua vulgar. Toda enciclopedia es compilación, y la propuesta de *compilatio* o *suma* ya está planteada desde el mismo prólogo. En el esquema de Brunetto, y en el mismo título de la obra, es patente una inquietud por seleccionar, atesorar los saberes principales y no pretender abarcar todo el conocimiento. También está presente la idea de la *ordinatio* del saber recibido. Brunetto, siguiendo el viejo sistema escolástico de, entre otros, el *Didascalion* de Hugo de San Victor, divide la Filosofía, es decir, el Saber, en Teórica, Práctica y Lógica. En la primera están la Teología y el *quadrivium*. En la segunda, la Ética, la Economía y la Política. Sin embargo, como suele suceder, su práctica enciclopédica no coincide con la propuesta inicial. En el Libro Primero se ocupa, de hecho, de la historia, la geografía y las ciencias naturales (el bestiario y el lapidario). En el Segundo de la Ética (se trata de un compendio de la *Ética* aristotélica) y la Economía, y en el tercero de la Retórica y la Política. La presión de un público lector, ya en el XIII, de funcionarios y nobleza, y no sólo académico, pesa sobre el diseño, que pone su énfasis en la Filosofía práctica, «que nos enseña que es lo que devemos fazer & que non» (Latini 1989: 13), revelando la pretensión didáctica de la obra. El interés que suscitó el texto en la Castilla del siglo XV (la mayoría de las traducciones son de este siglo), coincidirá, así, con el interés por la Filosofía Moral en general y por la *Ética a Nicómaco* en particular (Salinas 1996: 509-510).

En la *Suma*, recordemos, encontramos una esencial fidelidad al modelo del primero de los tres libros de Brunetto. Sólo quedan sin testimonio dos partes extensas del *Libro del tesoro*: los caps. 60-86, que se ocupan —son casi todos capítulos de unas pocas líneas— de los primeros apóstoles y santos, y los caps. 93-120, que se ocupan de la Astronomía. La selección de la *Suma* mantiene una notable coherencia interna, aunque hay dos cuñas, en las que la genealogía de Brunetto deja paso, primero, a unos grupos de *castigos* y, en segundo lugar, a la presentación de una serie de casos memorables de la historia romana. Los *castigos* o dichos proceden principal, pero no exclusivamente, de uno de los conjuntos de sentencias más difundidos en Castilla durante el siglo XV: el *Libro de buenos proverbios* (Beltrán y Haro

1996). Pero es en la segunda cuña donde nos encontramos con una fuente que nos resultará familiar, después de los ejemplos vistos: los *Dichos y hechos memorables* de Valerio Máximo están en el origen de casi todas las historias romanas que presenta la *Suma*. Ocho de las catorce historias proceden del historiador romano: en el primer bloque, las de Tarquino y Lucrecia, Zaleuco, Carondas de Turio, Escipión Cornelio y Codro. En un segundo bloque, las de Cayo Mucio Escévola y Pursena, Fabricio Luscino y, finalmente, la de Venturia y su hijo Marcio Curiolano.

Hemos tenido la oportunidad de observar, especialmente en los *Proverbios* del Marqués de Santillana, una prueba destacada del éxito de Valerio Máximo a lo largo del siglo xv, éxito asegurado desde sus traducciones catalana y castellana. Hay que hacer notar, sin embargo, que esa fama tardaría en generalizarse. Nos equivocáramos si pensásemos que las traducciones de Valerio Máximo fueron difundidas inmediatamente entre la mayoría de los sectores de intelectuales y casas señoriales. Las diferencias de difusión, centrados en el campo de lo histórico, entre el mundo francés y el castellano, quedan resaltadas en las biografías. Así, *El Victorial*, que escribió Gutierre Díaz de Games, fue el primer proyecto biográfico escrito en la Península sobre y para gloria de un noble que no pertenecía a la realeza, Pero Niño, conde de Buelna, que viajó a Francia y visitó cortes francesas (acompañado por quien más tarde sería su biógrafo, Guetierre Díaz de Games). Pues bien, el impulso original del proyecto literario de *El Victorial* bien pudo estar vinculado al conocimiento de la biografía de Jean le Meingre, *Boucicaut*, obra con la que mantiene una sustancial semejanza ideológica, estructural y notables identidades formales (Beltrán 1991). Pero la obra francesa demuestra la perfecta asimilación de unas escasas fuentes clásicas, y en especial de Valerio Máximo. Hasta 35 de los 74 *exempla* que se cuentan en la obra son atribuibles al historiador latino, leído a través de una traducción francesa y su comentario (Simon de Hesdin y Nicolas de Gonesse), que todavía no conoce, casi treinta años más tarde, el autor de *El Victorial*. Valerio había sido ya traducido al catalán y al castellano cuando Gutierre Díaz termina *El Victorial*, pero o bien —lo más probable— lo desconoce, o bien no juzga adecuado su aprovechamiento, aun cuando habría venido como anillo al dedo para el mismo propósito que tuvo el autor de *Boucicaut*: «Laddove... gli *exempla* si fanno più frequenti, la materia trattata pone il libro al confine tra l'opera storica ed il manuale di pedagogia o di etica cavalleresca» (De Fazio 1989: 236). Por culpa de ese desconocimiento, la integración de digresiones ejemplarizantes en *El Victorial* se ha de limitar a manidos procedimientos del *ars predicandi* y a fuentes peninsulares (don Juan Manuel).

También hemos de poner en duda que el compilador de la *Suma* tuviera a su alcance la obra de Valerio Máximo. Hay un camino más fácil y próximo por el que sabemos con seguridad que llega al autor romano. Observamos, en efecto, que toma sus ejemplos romanos de la selección que, como acabamos de ver, realizó el Marqués de Santillana para que glosaran algunas co-

plas de sus *Proverbios*³. De las 34 glosas de los *Proverbios*, 14 aparecen en la *Suma*: son las correspondientes a Asuero, Lento, Frondino, Tarquino, Scipión Cornelio, Vagnes, Lucrecia, Muçio Çévola, Codro, Mida, Atigono, Fabriçio, Marco Atilio y Venturia Curiola. Por tanto, el compilador de la *Suma* se sirvió de más de la mitad del contenido de las glosas a los *Proverbios* para incorporar una galería de personajes ejemplares al capítulo de la antigüedad romana dentro del programa de historia universal que componía al amparo del *Libro del tesoro*. Así pues, este mosaico de elementos contribuye a erigir el edificio de una miscelánea enciclopédica a finales del siglo xv, un *reader digest* para el lector laico, para el lector que no escucha el relato de la historia, sino que lo lee con el manuscrito entre las manos (o se lo lee alguien, pero a su lado), que no encarga la escritura en un códice del que se pueda prestigiar, sino para una utilidad fundamentalmente práctica, didáctica y cultural. Es un lector que aprecia la concisión, que difícilmente soporta la prolijidad, pero, ¡cuidado!, que tampoco está dispuesto a conformarse con la ignorancia de algunos de los analfabetos que le rodean.

El salto de la enciclopedia a la miscelánea está motivado, al menos en parte, por las acuciantes exigencias de estos grupos laicos y curiosos. Aun si desconociéramos las fuentes principales de la primera parte de la *Suma*, acordaríamos que el objetivo del compilador fue proponer un fácil vehículo de instrucción. Instrucción que se concreta en la divulgación geográfica e histórica derivada del propósito enciclopédico. Una vez al tanto de esas fuentes, comprendemos que Brunetto Latini facilitó enormemente las cosas al compilador. Resumía a la perfección inabarcables autoridades de la Biblia, Pedro Comestor, Godofredo de Viterbo, Nennio o San Isidoro. Los ejemplos servidos por las glosas a los *Proverbios* no hicieron más que poner la guinda al pastel. Veo solamente hasta cierto punto azarosa la unión de Brunetto Latini con Valerio Máximo, o de éstos con los fragmentos del *Libro de los buenos proverbios*. Lo cierto es que Valerio Máximo compartió espacio en los baúles de las bibliotecas nobles del siglo xv con el *Libro del tesoro* de Brunetto Latini, y ambos con traducciones de la *Ética* de Aristóteles, del *De Officiis* o el *De senectute* de Cicerón (el primero de ellos traducido por Alonso de Cartagena, a quien nos hemos de referir a continuación) y Séneca (Lawrance 1985: 89). La principal originalidad de la *Suma* estriba en ser ese mosaico revelador de la amalgama cultural y literaria de su tiempo. Su esencia de miscelánea o *compendium*, su pretensión enciclopédica, su mezcla de historia universal, doctrina sapiencial y *exempla* sintonizan perfectamente con el programa educativo de la nobleza del siglo xv y con las predilecciones de un nuevo grupo de lectores.

³ No habiendo uno solo de los ejemplos de *Sumas* que no se encuentre en *Proverbios*, es casi imposible pensar que el compilador no los hubiese tomado de aquí, sino que se hubiese servido directamente del texto de Valerio Máximo.

Los moralistas clásicos, como Valerio, ofrecían a la nobleza activa enseñanzas con visión utilitaria y modelos prácticos sobre cómo ejercer su profesión y conducir los asuntos de la «república». La literatura clásica proporcionaba textos para el arte de gobernar, para el arte de la guerra y ejemplos de comportamientos íntegros. Ese propósito práctico de prepararse la nobleza a sí misma para el desempeño de su papel en el gobierno de la república no está, en definitiva, tan lejos de las aspiraciones del humanismo. La historia continúa siendo, a finales del xv, un archivo de ejemplos de virtud recompensada y debilidad castigada. Es ese archivo más que nunca, si se quiere. Pero es el concepto de virtud al que se aspira el que se ha modificado. Y de la virtud caballeresca, basada en la fortaleza, se ha pasado a buscar ante todo, aunque sea a través de retazos, como los de la *Suma*, un tipo de prudencia mucho más complejo y profundo, que hace al hombre consciente de su papel social y de la relevancia de su nobleza en la acción civil.

3.2. Límites materiales: del texto a la imagen

Tanta es la divergencia entre las dos partes de la *Suma* que hemos descrito que podrían ser consideradas obras singulares, de no contar con un férreo nexo de unión. Me refiero a una semejante concepción y práctica de la ilustración, aplicada por igual a las dos partes del texto y asumida desde el principio por el autor o compilador. La *Suma* cuenta con un total de 219 ilustraciones, 47 en la primera parte, muy dispares en sus temas, y 172 en la segunda, de temática y presentación mucho más uniforme y convencional. Los dibujos son siempre de factura tosca; en general, de escaso valor iconográfico y artístico. Pero la acumulación de tanta cantidad de ilustraciones en un texto castellano, teniendo en cuenta nuestra sobria tradición de manuscritos ilustrados, los hace, sin embargo, de un valor ciertamente digno de consideración.

Es esencial entender que la presencia abundante de dibujos habría determinado significativamente la composición primera de esta obra, el material seleccionado y la distribución del mismo, por no hablar de las expectativas de lectura del compendio histórico como texto didáctico, verdadero manual de geografía e historia, puesto que la enseñanza vendría aquí inseparablemente ligada a la representación icónica (como proponen García y Jardín 1996). Nos encontramos sencillamente en la frontera de lo que hoy conocemos como manual educativo para la enseñanza básica de niños y jóvenes, pero también de lo que manejamos como enciclopedia ilustrada para adultos. En mi opinión, mientras los dibujos de la historia antigua se enraízan en la tradición ilustrada de las Biblias Sacras, el proyecto de ilustración de la historia de los reinos hispánicos enlaza con otros relacionados con lo que se han llamado, a partir de Elías Tormo (1917), las series icónicas de los reyes de España.

Los principales testimonios artísticos de esas series son escultóricos, y no pictóricos. Como se sabe, una de las empresas más importantes de representación del pasado regio castellano, y la principal durante el reinado de Enrique iv, la constituyó la decoración de una sala del Alcázar de Segovia.

Lamentablemente la sala ardió en 1862, y solamente contamos con réplicas muy modernas, las que podemos contemplar hoy. La idea de esa galería se atribuye a Alfonso x, que ya habría comenzado la serie icónica con treinta y cuatro figuras, iniciando la serie con Pelayo. El rey Enrique iv continuaría, restaurando y añadiendo las esculturas de diez reyes hasta él mismo, «labradas muy sutilmente, de maderas cubiertas de oro y plata», como nos refleja Diego de Valera en su *Memorial de diversas hazañas*, e incorporando también, probablemente, las del Cid y el conde Fernán González, «por ser caballeros tan nobles e que tan grandes cosas hizieron» (Yarza 1988: 294). Las doce restantes se harían por mandato de Felipe II (las cifras no son seguras, como advierte Collar de Cáceres 1983: 8).

Como señala Yarza, Enrique iv coincidía con el punto de vista de Alfonso x al pretender legitimar la idea de una sucesión desde Pelayo, que recogía el proyecto neovisigótico de restauración de la monarquía después de la destrucción de España con el rey Rodrigo; una restauración profundamente castellana, como hace ver la inclusión de Fernán González y el Cid (1988: 273-274). En la serie de Alcázar de Segovia, los reyes están entronizados, portando espadas unos, cetros otros, algunos cruzando las piernas en gesto característico indicativo del ejercicio del poder y la justicia [figs. 1 y 2].

En al menos dos manuscritos castellanos ilustrados en el siglo xv la «galería» o serie de los reyes comienza, sin embargo, mucho antes, es decir tiene incorporados a los reyes godos. El primero de esos manuscritos es el que estamos examinando, la *Suma de virtuoso deseo*. El segundo, la *Anacephaleosis* de Alonso de Cartagena, redactada en 1456 en latín, y traducida al castellano en 1463, por Juan de Villafuerte, como *Genealogía de los Reyes*⁴. Tanto en el manuscrito latino, como en la traducción al castellano de esta obra se incluían los retratos de reyes godos, leoneses y castellanos, y en el texto hay referencias constantes a esos retratos, aunque muy escuetas. Al valor educativo de la imagen en estos dos textos, la *Suma* y la *Anacephaleosis*, dedican García y Jardín una parte esencial de su estudio (1996: 84-94).

En el código de la Biblioteca de Palacio de la *Genealogía de los Reyes* ya había reparado Elías Tormo, en su «Capítulo xxvii casi último, que debiera ser casi primero» (1917: 220-239). Como de «amaneramiento ingenuo», «espontaneidad», «irrestañable vena de frescura», «espíritu de psicología dramática», describe Tormo la calidad de las más de ochenta y dos ilustraciones que contiene [véanse figs. 3 y 4]. Para él no se trataba tan sólo de «una mera serie regia icónica, sino acaso la primera ilustración gráfica de toda la Historia de España» (239). Yarza la ha estudiado con perspectiva más moderna, destacando en su frívola estilización, frente a la idea de Tormo de que las representaciones de los Trastámaras podrían ser incluso retratos fie-

⁴ La *Anacephaleosis* ha sido estudiada y editada en su tesis doctoral por Espinosa Fernández (1989).

les de los soberanos, que están alejadas «ya no del retrato, sino de la realidad política» (1988). Garcia y Jardin ponen un ejemplo de contraste. Ésta es la escueta y gris referencia del Ms. Esp. 141, resumen de la obra de Cartagena, al retrato de Enrique III [compárese fig. 3]:

Píntase este príncipe sentado en vna silla con ábito graue, para dar a entender la auctoridad que tuuo en la gouernación de sus reinos, y con vna espada en la mano, que significa la guerra que hizo en sus reinos. Píntase en la margen la reina doña Catalina su muger, y el rei don Juan su hijo, y sus dos hijas la reina doña María de Aragón y doña Catalina (92).

Y esta otra la no menos lánguida al de su nieto Enrique IV [compárese fig. 4]:

Píntase este príncipe a cauallo y a la gineta porque era muy amigo della.

Yarza logra extraer y comunicar, sin embargo, con la descripción más detallada de elementos, toda la plasticidad de las ilustraciones [comp. figs. 3 y 4]:

Enrique III se sienta en un trono con baldaquino, tocado con un sombrero-corona, mientras porta una gran espada. Pese al frontalismo aparentemente solemne en que se le coloca, su mano agarra una columnilla de baldaquino. Pero, sobre todo, la solemnidad desaparece por completo fuera del marco, donde el príncipe Juan, futuro rey, se dirige a un grupo de tres miembros femeninos de la familia que conversan más arriba. [...] Más curiosa es la versión de un joven Enrique IV desprovisto de su pesada robustez, ligero jinete sobre un caballo que apoya sus patas sobre cuatro cabezas. Lleva una pintoresca corona, más digna de la fiesta que del trono, y una larga lanza. No obstante, la presencia de las cuatro cabezas cortadas, unas tocadas con turbante y otras de rasgos negroides, indica que detrás está el relato heroico, donde el nuevo Constantino o el nuevo Carlomagno aplasta a los vencidos sarracenos (1988: 277-278; Garcia y Jardin 1996: 92-93).

En cuanto al contenido y forma de las ilustraciones en la segunda parte de la *Suma de virtuoso deseo*, éstos son perfectamente resumidos en el trabajo de Garcia y Jardin [comps. figs. 5 y 6]:

En esta segunda parte... los dibujos tienen un carácter más repetitivo y estático, sin que nada permita suponer un cambio de ilustrador entre la primera parte de la suma y la segunda. Lo que se ofrece al lector es una galería de retratos de reyes paganos, judíos, romanos, de cónsules y emperadores, de reyes visigodos, leoneses, castellanos, navarros, aragoneses y portugueses. Todos esos personajes están enmarcados en motivos arquitectónicos, sentados en su trono como Dios en el suyo, representaciones intercambiables de un mismo arquetipo, barbudos, con corona, incluso si se trata de cónsules romanos, la espada levantada en la mano derecha, símbolo del poder. Al-

gunos elementos altamente simbólicos permiten identificar, si no al personaje representado, por lo menos el rango exacto que ocupa dentro de la sociedad: los reyes llevan una corona sencilla, una espada o un cetro con la esfera terrestre; los emperadores, una triple corona muy parecida a la tiara papal; los condes de Castilla, por fin, no llevan corona pero sí bonetes de formas variadas. Sólo unos pocos soberanos no están sometidos a ese estereotipo: los reyes legisladores o sabios, por una parte, los cuales llevan un libro en lugar de la espada; los personajes que se han suicidado, por otra, los cuales aparecen en sus últimos momentos, hundiéndose con serenidad la espada en el pecho, con el rostro hierático (1996: 85).

Sólo destacan dentro de este panorama monótono la figura de Mahoma, con vestido de motivos florales y tocado con turbante, alzando un libro (probablemente el Corán) y otra figura también oriental, de ojos almendrados y nariz supuestamente aguileña, tocado por un trenzado de serpientes. García y Jardín apuestan por identificar esta segunda figura con Tarif o Tariq, y su hipótesis vendría corroborada por la aparición de este mismo personaje, junto a Rodrigo, en la *Genealogía* de Cartagena (Tormo 1917: 225 y n. 3).

Ante los dibujos graciosos, amanerados y floridos del códice de la *Genealogía* de Cartagena, que custodia la Biblioteca de Palacio, donde «la profusión de adornos, el capricho de los tocados, el aire desenfadado, el carácter de conversación o diálogo amistoso de algunas escenas colaboran a crear un clima de fiesta» (Yarza 1988: 227) y a la vista de los hieráticos y toscos resultados de las ilustraciones de la *Suma*, puede surgir incluso la tentación de pensar que en este último caso se nos pudieran estar ofreciendo ilustraciones más o menos postizas, como las que acompañan un extracto de la misma *Genealogía* de Cartagena que se conserva en El Escorial, que aporta imágenes basadas en un corto número de modelos repetidos, a modo de los grabados de una vieja baraja de naipes, aunque con mayor probabilidad procedentes del recortado cuidadoso de alguna obra incunable (Tormo 1917: 287-288). Sin embargo, hay suficientes pistas como para creer que existe una selección y discriminación de motivos en los dibujos de la *Suma*. Si bien los logros son incomparablemente inferiores, el objetivo didáctico de la ilustración es muy semejante al que existió en la obra comentada de Alonso de Cartagena.

El proyecto de Alonso de Cartagena se basa en el valor mnemotécnico del dibujo:

...mas, por quanto las ymagenes de las cosas a la memoria más fuertemente ayudan que la defunda scriptura, conveniblemente esos mismos rreyes en logar de árbol fiza pintar... (García y Jardín 1996: 88).

Pero también el del compilador de la *Suma*:

E porque ayan más breue enformación los que en esta dicha suma leyeren, puse la figura de cada vn señor, rey e emperador, porque, vista su figura, traiga a la memoria sus fechos e virtudes (fol. 27v).

La dependencia es anotada en algún momento de manera explícita. Así, cuando se habla —si bien ahora estamos fuera de la genealogía regia—, de la historia de Lucrecia, el texto de la *Suma* se subordina claramente a una dramática ilustración que refleja el suicidio de la heroína y aclara [fig. 7]:

...por enxiemplo de los quales los presentes puedan governar sus personas puse aquí su figura [la de Lucrecia], porque vista su figura sepan antes quién fue e cómo se ovo en su muerte, porque della ningund non pudiesse tomar mal enxiemplo, ante esfuerço e virtud contra el mundo e contra sus engaños.

Efectivamente, si observamos con alguna atención algunos dibujos de reyes godos en la *Suma* [figs. 5 y 6], por una parte los entroncaremos con la tradición de series icónicas de la Sala de los Reyes en el Alcázar de Segovia, un acercamiento a cuyos perdidos originales nos transmiten, no sin diferencias notables, el manuscrito de Diego de Villalta, *De las estatuas antiguas* (1590), que se conserva en la British Library [fig. 1], el *Libro de Retratos de los Reyes* de Hernando de Ávila (1595), en el Museo del Prado, y, ya en el siglo XIX, el *Álbum del Alcázar* dibujado y pintado por José María Avrial en 1844 [fig. 8] y el cuaderno de dibujo realizado en 1846 por Manuel Castellano, titulado *Apuntes de las antiguas estatuas* [fig. 2] (Collar de Cáceres 1983). El diseño goticomudéjar de los casilicios superiores que reproduce Avrial, que Villalta reinterpreta en clave renacentista [fig. 1] y que Hernando de Ávila suprime, es básicamente el mismo que apreciamos en cada uno de los dípticos de la *Suma* [figs. 5 y 6]. La escritura que aparece en el manuscrito de la *Suma*, identificando a cada personaje y resumiendo muy brevemente su vida, corresponde a las cartelas con extenso texto que iban bajo los sitiales en las series escultóricas, inscripciones a las que se prestaba una extraordinaria atención, como prueba el encargo de redacción al cronista Garibay por parte de Felipe II (Collar de Cáceres 1983). No hay que insistir en los paralelos en cuanto al goticismo de las figuras, el hieratismo y tratamiento elemental de los paños, los pliegues verticales, los tocados, o los atributos iconográficos (cetro, espada, globo, esfera armilar, maqueta de castillo, cruz...). Naturalmente, no estoy proponiendo, ni mucho menos, que el manuscrito de la *Suma* sea considerado una especie de *Álbum* antiguo —sería el más antiguo conservado— de la Sala de los Reyes en el Alcázar de Segovia, sino que simplemente quiero hacer resaltar la vinculación que tuvo que existir entre proyectos iconográficos como el de las series escultóricas de reyes (tampoco la toledana fue la única, aunque sí la más importante) y proyectos historiográficos manuscritos, como los de Alonso de Cartagena y el texto de la *Suma*.

Finalmente, me gustaría dejar claro que los dibujos de la *Suma*, pese a que las apariencias indiquen lo contrario, no son intercambiables, no son «reyes de baraja» idénticos, sino que mantienen en ocasiones, dentro de lo estereotipado y convencional, una ligera relación con el texto informativo e histórico, es decir, con su referente iconográfico.

De manera que si en la *Genealogía* aparece «LEOUAGILDO, leyendo un libro y apoyándose en la espada» (Tormo 1917: 224); en *Suma*, «Leonegillo» sostiene un libro (fol. 96r). En *Genealogía*, «RECAREDO, embrazando cruz de ástil y espada»; en *Suma*, la imagen de Recaredo porta corona de santidad (fol. 97v). En *Genealogía*, «SISNANDO, leyendo, de túnica...»; en *Suma*, Sisnando sostiene un libro (fol. 98v). En *Genealogía*, «RESCENSUYENDO» aparece con «San Ilefonso en su *sedia* episcopal»; en *Suma*, «Recisuyndo» porta corona y espada, de acuerdo con el texto que destaca que fue «muy sancto hombre» (fol. 99v). En *Genealogía*, «VANBA... puesto ya el escapulario y capillo eclesiásticos»; en *Suma*, con corona y espada, destacando el texto que «fue muy maravilloso Rey en armas e en sanctitat e en toda bondat» (fol. 99v). En *Genealogía*, «PELAYO... luchando... y la corona...»; en *Suma*, igualmente, con corona de santo. En *Genealogía*, «ALFONSO II el Casto, en una basílica (?), cuando, arrodillado, recibe de dos ángeles la cruz...», en *Suma*, portando corona también (fol. 103v). En *Genealogía*, «ALFONSO V, de punta en blanco, sin armas ofensivas, clavado ya en el pecho un dardo»; en *Suma*, portando un libro (confirma del *Libro de las leyes góticas*) y con una saeta atravesada, la recibida en Viseo, como aclara el texto (fol. 106v).

Estas variantes impiden pensar en unos dibujos dispuestos totalmente al azar en la *Suma*. Se aprecia un ciertamente tímido intento de adecuar la imagen al texto, o un residuo de unos dibujos anteriores que poseyeran quizás una mayor adecuación; intentos menos logrados, eso sí, que los que se dan en las ilustraciones de la primera parte, las correspondientes a la Historia universal, cuando se dibuja a Caín como un monstruo [fig. 8], a Nemrod con su arco, a Noé con su familia en el arca, a Nabucodonosor salvaje [fig. 9], al rey Asuero ante el ahorcado, o a Dido en la hoguera.

Apoyos de la imagen al texto, subrayados del texto a la imagen, aportes mediatizados por una tradición iconográfica que venía al menos de Alfonso x el Sabio. Límites mentales que se presentan como límites materiales, pero también como resquicios de apertura a nuevas necesidades. En definitiva, si ésta era la forma en que había de leer la nobleza historia de España en la segunda mitad del siglo xv, se trataba de un modelo que enlazaba con la tradición historiográfica más antigua, pero que intentaba yuxtaponer, como apreciando inconscientemente unas carencias notables en ese diseño antiguo, elementos prehumanísticos novedosos facilitados por el rescate de autores clásicos como Valerio Máximo.

El trono de la realeza, como el de Juan II, que aparece ricamente labrado y pintado con las hazañas de sus antecesores en el *Laberinto de fortuna*, estaba firmemente asentado, rodeado, como en la Sala del Alcázar de Segovia, de una galería antigua y prestigiosa. Pero al mismo tiempo, extramuros, nuevas series de personajes ilustres están presentándose a través de galerías no menos compactas —como las de las *Generaciones y semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán o los *Claros varones de Castilla* de Fernando del Pulgar, obras para cuyos originales no hay que excluir la posibilidad de complemen-

tos iconográficos—, conjuntos de retratos de una nobleza que se hacía valer exigiendo tratamiento de preferencia o igualdad tanto en el ceremonial literario y artístico como en el político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAR, Carlos, «Aportación al conocimiento de las traducciones medievales del francés en España», en Francisco Lafarga, ed., *Imágenes de Francia en las Letras Hispánicas*, Barcelona, PPU, 1989, pp. 201-207.
- «Notas para el estudio de las traducciones italianas en Castilla», *Anuario Medieval*, 2 (1990), pp. 23-41.
- «De Sancho VII a Sancho IV: algunas consideraciones sobre el *Libro del Tesoro* de Brunetto Latini», *Voz y letra (Revista de Filología)*, 2 (1991), pp. 147-153.
- AVENOZA, Gemma, «Tradición manuscrita de la versión castellana de los *Dichos y hechos memorables* de Valerio Máximo», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa, Cosmos, 1993, vol. III, pp. 43-48.
- «Traducciones de Valerio Máximo en la Edad Media hispánica», en *Reflexiones sobre la traducción. Actas del I Encuentro interdisciplinar «Teoría y práctica de la traducción» (Cádiz, 29 marzo-1 abril 1993)*, ed. Luis Charlo Brea, Cádiz, Universidad, 1994, pp. 167-179.
- BELTRÁN, Rafael, «Aproximación a la influencia del *Livre des fais de Boucicaud* sobre *El Victorial*», *Anuario Medieval*, 3 (1991), pp. 24-49.
- «El *mapamundi* de Brunetto Latini en la *Suma de virtuoso deseo*: presentación y edición», en *Libros de viaje (Actas de las Jornadas sobre «Los libros de viaje en el mundo románico», celebradas en Murcia, del 27 al 30 de noviembre de 1995)*, ed. Fernando Carmona Fernández y Antonia Martínez Pérez, Murcia, Univ. de Murcia, 1996, pp. 31-71.
- «La adaptación histórica de las glosas del Marqués de Santillana a sus *Proverbios* en la *Suma de virtuoso deseo*», en *Proceedings of the Eighth Colloquium*, ed. Adrey M. Beresford & Alan Deyermund, «Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar», 5, Londres, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1997, pp. 49-60.
- «Trama narrativa y experiencia temporal: lecturas ejemplares de historias romanas», *diablotexto*, nº 3 (1996), pp. 19-38.
- y Marta HARO, «Miscelánea de castigos en un compendio histórico: la *Suma de virtuoso deseo*», *diablotexto*, nº 3 (1996), pp. 217-242.

- BRÉMOND, Claude, Jacques LE GOFF y Jean Claude SCHMITT, *L'Exemplum*, «Typologie des Sources du Moyen Age Occidental», A-VI, C-9, fasc. 40, Lovaina, Brépols, 1982.
- COLLAR DE CÁCERES, Fernando, «En torno al *Libro de Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila*», *Boletín del Museo del Prado*, IV, 10 (enero-abril 1983), pp. 7-35.
- DE FAZIO, Bianca, «La biografia di Boucicaud. L'*exemplum* nel libro ed il libro come *exemplum*», *Medievo Romanzo*, XIV, 1989, pp. 227-254.
- DE NIGRIS, Carla, ed., Juan de Mena, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1994.
- ESPINOSA FERNÁNDEZ, Yolanda, *La «Anacephaleosis» de Alonso de Cartagena. Edición, traducción, estudio*. 3 vols. Tesis doctoral inédita. Madrid, Univ. Complutense, 1989.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso* [1970], 2ª ed., Barcelona, Tusquets, 1983.
- GARCIA, Michel y Jean-Pierre JARDIN, «El didactismo de las sumas de crónicas», *diablotexto*, nº 3 (1996), pp. 77-94.
- JARDIN, Jean-Pierre, *La littérature chronistique en Castille aux XIV et XV siècles*. Tesis inédita, leída en la Universidad de París III, 1995.
- KERKHOF, Maxim P.A.M., ed., Juan de Mena, *Laberinto de fortuna*, «Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica», 9, Madrid, Castalia, 1995.
- LAPESA, Rafael, «El elemento moral en el *Laberinto de Mena*: su influjo en la disposición de la obra», *De la Edad Media a nuestros días: estudios de historia literaria*, Madrid, Gredos, 1967, pp. 112-122.
- LATINI, Brunetto, *Libro del tesoro. Versión castellana de «Li Livres dou Tresor»*, ed. Spurgeon Baldwin, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.
- LAWRANCE, Jeremy, «The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII, 1985, pp. 79-94.
- LOZANO, Jorge, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza, 1994 (1ª ed., 1987).
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, ed., Marqués de Santillana, *Poesías completas II*, Madrid, Alhambra, 1991.
- RICOEUR, Paul, *Historia y narración*, vol. I: *La configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.
- ROUND, Nicholas G., «Exemplary Ethics: Towards a Reassessment of Santillana's *Proverbios*», *Belfast Spanish and Portuguese Papers*, ed. P. Russel et al., Belfast, The Queen's University, 1979, pp. 217-236.

- SALINAS ESPINOSA, Concepción, «La clasificación y selección de las ciencias en el *Libro del Tesoro* de Brunetto Latini», en *La literatura en la época de Sancho IV*, eds. C. Alvar y J.M. Lucía Megías, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1996, pp. 501-510.
- TORMO, Elías, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, Blas y Cía, 1917.
- VEYNE, Paul, *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*, Madrid, Alianza, 1984.
- YARZA LUACES, Joaquín, «Notas sobre las relaciones texto-imagen, principalmente en la ilustración del libro hispano medieval», en *Actas del V Congreso Español de Historia del Arte (Barcelona, 1984)*, Barcelona, 1986, pp. 193-202.
- «La imagen del rey y la imagen del noble en el siglo xv castellano», en *Realidad e imágenes del poder: España a fines de la Edad Media*, ed. Adeline Rucquoi, Madrid, Ámbito, 1988, pp. 267-291.



1. D. Rodrigo.



2. D. Pelayo.



3. Favila.



4. Alfonso I.



5. Fruela.



6. Silo.



Figura 1



Figura 2

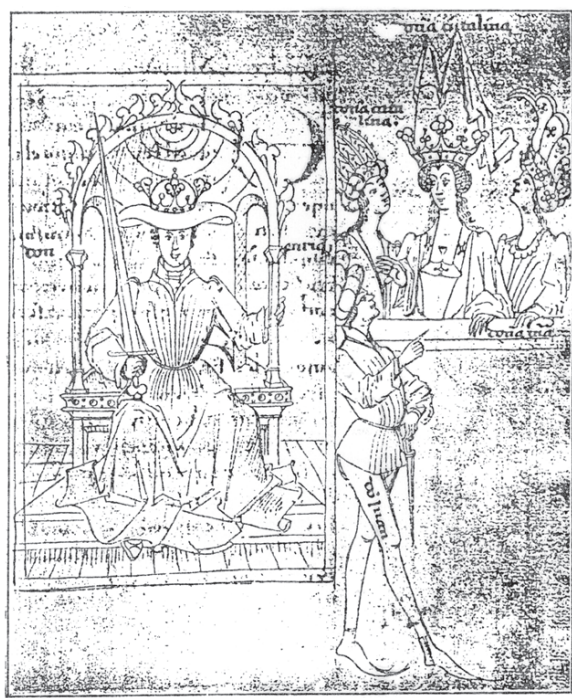


Figura 3



Figura 4

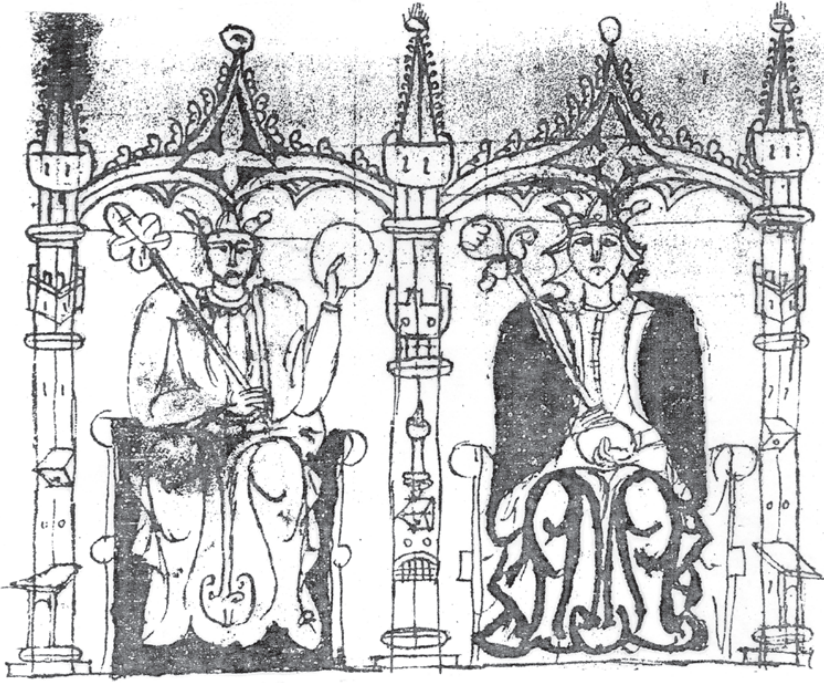


Figura 5

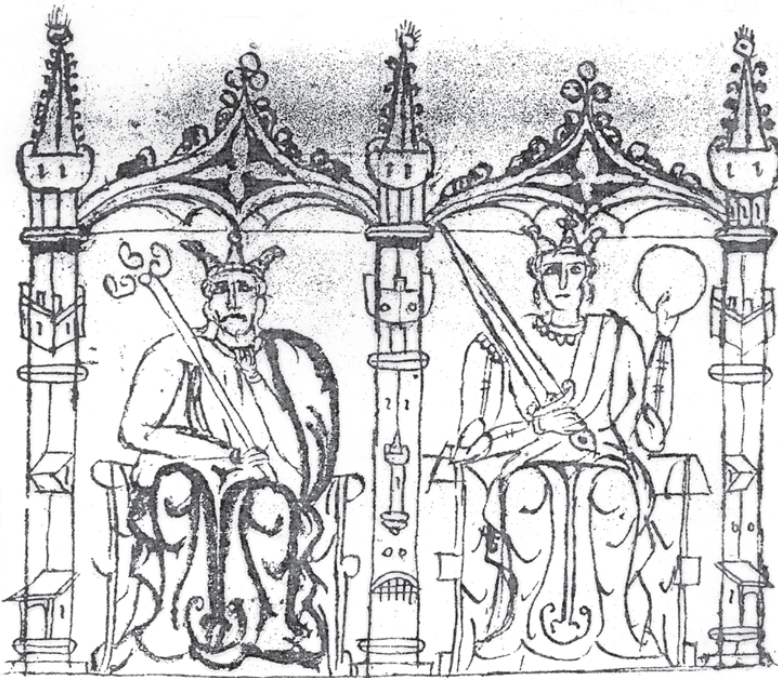


Figura 6



I ucteria fue mucho
 entre todos los Romu-
 nas en uirtud e en castidad.
 La ystoria dela qual ya en capi-
 tulo pmo es dicho. Como den
 q no es bie callar las virtudes
 de aquellos q dixerosa mere en este
 mundo fue y por en exemplo
 de los q los presentes pueda
 mejor gouernar sus pñas pu-
 se aqui su figura por q vista su
 figura sepan antes den fue e
 como se ouo en su muerte por q
 della niqua no pudiesse tomar
 mal en exemplo ante effuerco
 e uirtud contra el mundo e gñ
 sus enganos //

Figura 7



Figura 8

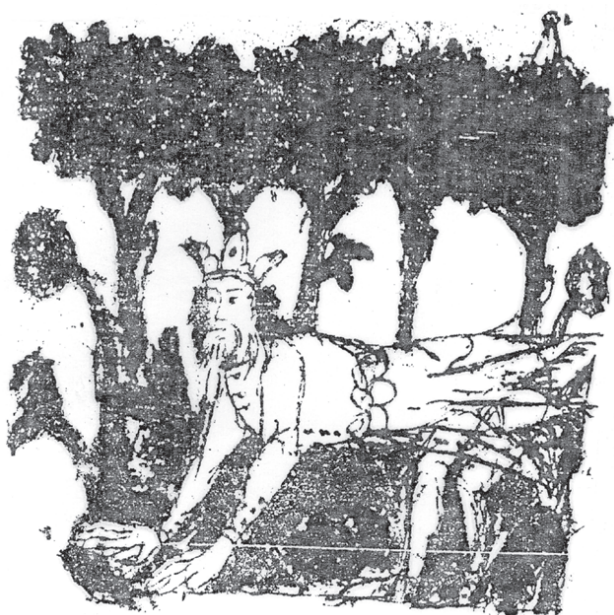


Figura 9