

Un manuscrito singular: la *Crónica Geral de Espanha de 1344* de la Academia das Ciências de Lisboa

A Singular Manuscript: The *Crónica Geral de Espanha de 1344* of the Academia das Ciências of Lisbon

MARÍA PANDIELLO FERNÁNDEZ

ARTIS - Instituto de História da Arte. Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa.
Alameda da Universidade. 1600-214 Lisboa

Maria.pandiello@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7054-3228

LUÍS URBANO AFONSO

ARTIS - Instituto de História da Arte. Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa.
Alameda da Universidade. 1600-214 Lisboa

luis.afonso@letras.ulisboa.pt

ORCID: 0000-0002-9394-8954

Recibido: 31/01/2022. Aceptado: 05/07/2022

Cómo citar: Pandiello Fernández, María / Afonso, Luís Urbano: “Un manuscrito singular: la *Crónica Geral de Espanha de 1344* de la Academia das Ciências de Lisboa”, *BSAA arte*, 88 (2022), pp. 41-67.

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.41-67>

Resumen: La *Crónica Geral de Espanha de 1344* de la Academia das Ciências de Lisboa es un manuscrito extraordinario en el panorama de la miniatura portuguesa tardomedieval. La abundante utilización de elementos figurativos y narrativos, además de la incorporación de un gran número de ingeniosas soluciones formales, contrasta con el carácter eminentemente estereotipado de la ornamentación presente en la mayor parte de los libros iluminados producidos en Portugal durante la misma época. En este ensayo se señalan y evalúan algunos de los rasgos más singulares de esta obra, se analiza el sentido moral de su discurso visual y se busca su filiación artística en la miniatura de las crónicas, herbarios y tratados de higiene y salud de Lombardía.

Palabras clave: manuscritos iluminados; bibliofilia; literatura cortesana; crónicas; siglo XV; Portugal; estudios pictóricos de la naturaleza.

Abstract: The *Crónica Geral de Espanha 1344* of the Academia das Ciências of Lisbon is a unique manuscript in the panorama of Late Medieval Portuguese miniature. The abundant use of figurative and narrative elements, along with a host of ingenious formal solutions, contrasts with the predominantly stereotyped ornamentation of most of the illuminated books produced in Portugal during the same period. This essay identifies and interprets the artistic specificities of this work, analyses the moral sense of its visual speech and seeks its artistic affiliation in illuminated chronicles, herbals and hygiene and health treatises from Lombardy.

Keywords: illuminated manuscripts; bibliophilia; court literature; chronicles; 15th century; Portugal; pictorial studies of nature.

INTRODUCCIÓN

El manuscrito de la *Crónica Geral de Espanha de 1344* que se encuentra en la Biblioteca de la Academia das Ciências de Lisboa, con la signatura ms. Azul 1, y también conocido como manuscrito *L*, es una obra singular en el panorama de la miniatura portuguesa del siglo XV.¹ En general, los manuscritos realizados en Portugal en la misma época se limitan a presentar iniciales afiligranadas monocromas o iniciales miniadas, en este último caso casi siempre formadas por elementos fitomorfos ejecutados de modo bastante repetitivo. Aunque se encuentra algún folio con la totalidad de los márgenes decorados por roleos vegetales, en particular en los frontispicios, se trata de casos puntuales que no consiguen sustraerse a soluciones decorativas estereotipadas. De este modo, la riqueza y diversidad de las soluciones artísticas patentes en las miniaturas del manuscrito de la Academia das Ciências hacen de esta obra un ejemplo totalmente aislado en el panorama portugués, por lo que resulta fundamental analizar su singularidad, tanto en el plano estrictamente formal del diseño de página como en lo que se refiere a su filiación estilística.

Por tal motivo, este ensayo se abre con una sección en la que se ofrece un somero análisis codicológico del manuscrito y se reconstruye su itinerario desde su creación hasta el momento en que fue incorporado a la biblioteca de la Academia das Ciências en Lisboa en 1879. En esta primera parte también se presentan algunas notas sobre el texto que preserva el manuscrito, una refundición de la *Crónica Geral de Espanha 1344* del Conde de Barcelos escrita en torno a 1400. La siguiente sección, en cambio, se centrará en el análisis formal de las miniaturas, diferenciándose dos tipologías correspondientes al número de talleres que trabajaron en este manuscrito. Seguirá un análisis en profundidad de algunos de los aspectos más reseñables de esta obra en su exploración de los límites de la página escrita como *medium* artístico. Asimismo, se abordará el discurso visual de esta obra extraordinaria, ahondando en el estudio del posible sentido moral de las miniaturas de carácter narrativo. Por último, este artículo concluirá con una nueva propuesta de filiación estilística para estas miniaturas, buscando puntos de contacto con otras obras de naturaleza profana como ciertas crónicas, herbarios y tratados de higiene y salud realizados en Lombardía. Con todo, es preciso avanzar que este artículo no pretende abordar la cronología exacta de estas miniaturas, hecho que continúa siendo de interés para la correcta percepción de las implicaciones políticas de la *Crónica Geral de Espanha de 1344*.²

¹ Los autores manifiestan su agradecimiento a la Academia das Ciências de Lisboa por las facilidades concedidas en el estudio de este manuscrito, en particular a la Dra. Luísa Macedo y a los señores Inspectores de la Biblioteca, Dr. Fernando Guedes y Prof. Miguel Telles Antunes.

² Pandiello Fernández (2021).

1. ASPECTOS CODICOLÓGICOS, ITINERARIO, CONTENIDOS

El manuscrito *L* actualmente en la Biblioteca de la Academia das Ciências de Lisboa es un códice en pergamino constituido por 324 folios de 447 x 325 mm.³ El texto se copia a dos columnas de 42 o 43 líneas definiendo una caja de texto que, de media, mide 353 x 233,8 mm.⁴ Originalmente, sin embargo, los folios tendrían unos 20-30 mm en el margen superior y otros tantos en el exterior, toda vez que las miniaturas en los márgenes aparecen cortadas. Hoy en día, el manuscrito está compuesto por treinta y tres cuadernos, casi todos constituidos por quiniones. Las excepciones son un cuaderno con ocho folios y otros dos quiniones incompletos.⁵ Existe una correspondencia casi absoluta entre los cuadernos y las dos principales tipologías de miniaturas del manuscrito. En efecto, en la mitad de los cuadernos la ornamentación se restringe únicamente a las iniciales, advirtiéndose procesos de trabajo y resultados visuales extremadamente estereotipados y repetitivos. Por el contrario, la otra mitad de los cuadernos presenta un tipo de iluminación mucho más rica, ya sea por la diversidad de soluciones encontradas para la decoración de las iniciales capitulares (que no se limitan a elementos vegetales, como sucede en los otros cuadernos), ya sea por la profusión y libertad en los temas y motivos de las miniaturas que ocupan los márgenes de los folios.⁶

El manuscrito fue exhaustivamente estudiado en términos codicológicos, filológicos, paleográficos y lingüísticos en 1951 por Luís Filipe Lindley Cintra, quien había dedicado sus tesis de doctorado a la edición crítica del manuscrito de la Academia das Ciências. El resultado de su trabajo se publicó en cuatro volúmenes que fueron apareciendo entre 1951 y 1990, el primero de los cuales está dedicado al análisis del texto y al codicológico de los testimonios conservados. Este primer volumen continúa siendo hoy en día el punto de partida para cualquier investigador que desee adentrarse en el estudio de *L*. Para este estudioso, el códice habría sido manufacturado en un taller de escribas e iluminadores vinculado a la cámara real, y más concretamente surgido en torno a la figura del rey Don Duarte († 1438). Según Cintra, un proyecto de tal envergadura solo podría haber sido posible en este contexto, opinión a la que se han adherido otros autores que también sitúan este manuscrito en un marco regio.⁷

Sin embargo, los argumentos de Cintra se tornan más persuasivos al advertir semejanzas entre los rasgos paleográficos del manuscrito de la Academia das

³ Miranda (2013): 21.

⁴ Miranda (2013): 25.

⁵ Miranda (2013): 21.

⁶ Afonso (2013).

⁷ No nos parece, sin embargo, que sea un motivo suficiente, ya que el binomio poder-producción artística es una fórmula lógica, pero no siempre aplicable a todas las realidades. La tendencia a asumirla por sistema puede llevarnos a partir de presupuestos reduccionistas.

Ciências y otra obra portuguesa hoy conservada en París.⁸ Se trata del libro que contiene el *Leal Conselheiro* y el *Livro da enssynança de bem cavalgar toda sela*, cuya letra sería “semelhante” a la de la *Crónica Geral* (Cintra 1951-90: vol. 1, CDXCV). La existencia de ciertas diferencias –en la crónica el rasgo terminal de las “m” finales nunca se prolonga en sentido descendente, aunque sea esta una característica regular en el manuscrito de París–, no impedía afirmar al filólogo la “possibilidade de que a origem de ambos os códices seja a mesma” (Cintra 1951-90: vol. 1, CDXCVII). Un tercer dato que sustentaría la propuesta de Cintra sería la presencia de dos “Coronicas de Espanha” en la *Lista de Livros que tinha el rey dom Duarte*, una de las cuales cabría identificar con el manuscrito *L*.⁹ Por lo tanto, siguiendo a Cintra, habría que concluir que la obra fue escrita en algún momento antes de la muerte de Don Duarte, durante las primeras décadas del siglo XV.

En fechas más recientes, Isabel de Barros Dias ha adelantado cronológicamente la génesis del manuscrito a los años entre 1380 y 1386.¹⁰ Los fundamentos para esta afirmación vienen dados por acontecimientos políticos y el escrutinio del texto. Defiende la autora que existen dos líneas discursivas en esta segunda versión que podrían asociarse a la crisis política de la década de los ochenta. En primer lugar, apunta al distanciamiento de la ideología alfonsina, desdibujando la ambición imperialista del monarca castellano que podría resultar, en ese preciso momento, particularmente sensible.¹¹ Añade, en segundo lugar, que la predominancia de retratos ilustrando reinas “perversas” puede reflejar una simultaneidad entre la redacción de la crónica y las tensiones provocadas por la presencia de Leonor de Teles.

Como quiera que fuese, lo cierto es que nada se sabe del origen y de los poseedores del manuscrito hasta el siglo XVI, cuando encontramos el primer dato fiable sobre su paradero.¹² Así, en el folio 323 se lee la inscripción “livro do sōr luis de alcaçoua carneiro”, a quien cabe identificar como el propietario del manuscrito en la segunda mitad del Quinientos. Luis de Alcáçova Carneiro pertenecía a una familia de altos cargos en la maquinaria administrativa de la

⁸ París, Bibliothèque nationale de France, ms. port. 5. El manuscrito puede consultarse en la base de datos *Gallica*: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60004002> (consultado el 29 de junio de 2022).

⁹ Así, Cintra afirma: “Um terceiro dado é o facto, a que já noutro ponto aludi, de, na lista dos *Livros que tinha el rey dom Duarte*, aparecerem duas *Coronicas de Espanha*, uma delas a par de uma *Coronica de Portugal*, a outra, seguida da indicação «em cadernos». A primeira pode ter sido este manuscrito, do qual se separou, como dissemos, a *Crónica de Portugal*, a segunda, o original «em cadernos» de onde este manuscrito foi copiado”, v. Cintra (1951-90): vol. 1, CDXCVIII.

¹⁰ Dias (2003): 99.

¹¹ “No momento em que a primeira dinastia via aproximar-se o seu fim e em que a possibilidade de uma invasão castelhana se tornava cada vez menos hipotética para desenvolver os contornos bem definidos de um perigo real e concreto, seria absolutamente inconveniente traduzir *verbaliter* um texto que fazia a apologia de um Império Ibérico e/ou da supremacia de Castela”, v. Dias (2003): 100.

¹² Tibúrcio (2013a): 29-31.

corona portuguesa. Su padre fue secretario de Estado durante los reinados de Don João III y Don Sebastião, su abuelo había sido escribano de cámara de João II y Don Manuel y su bisabuelo había sido secretario de estado de Don João II, entre otras funciones. A la muerte de Luís de Alcáçova Carneiro el manuscrito es heredado por su hija, Doña Luísa de Távora y, suponemos, pasa por las manos de varios poseedores hasta 1878, fecha en la que sabemos que pertenecía al marqués de Castelo Melhor, João de Vasconcelos e Sousa Caminha Faro Veiga. Finalmente, a su muerte el manuscrito es subastado en 1879 y adquirido por la Academia das Ciências, donde se encuentra actualmente.

A pesar de no ser nuestro propósito detenernos en cuestiones filológicas, el estudio del manuscrito conlleva la responsabilidad de entenderlo globalmente, por lo que el análisis de su contenido es fundamental para dotar a las imágenes de un contexto, sea cual sea la relación entre ambos medios (si las imágenes ilustran o no el texto al que acompañan es algo que veremos más adelante). Es preciso comenzar, por tanto, aclarando que la primera redacción de la crónica fue escrita por el Conde Don Pedro de Barcelos, hijo extramatrimonial del rey Don Dinis, y si no fue culminada en 1344, al menos se redactaba por estas fechas. Dicha versión original en portugués no se conserva, aunque su contenido y estructura pueden determinarse a partir de la traducción castellana transmitida por un manuscrito fechado entre 1490 y 1510 –conocido por la sigla *M*– que se encuentra actualmente en la Universidad de Salamanca (Biblioteca Histórica de la Universidad, ms. 2656).

De la versión primitiva en portugués creada en torno a 1344 se realizaron dos refundiciones, la primera de ellas transmitida por el manuscrito a estudio aquí, cuyo texto habría sido compuesto según Cintra en torno a 1400 (Cintra 1951-90: vol. 1, XL) o incluso antes, hacia 1383-85, de acuerdo con la hipótesis de Isabel de Barros Dias antes mencionada. Décadas después, en torno a 1460 se habría compuesto otra redacción, transmitida por el ms. port. 9 de la Bibliothèque nationale de France, encargado por Pedro, Condestable de Portugal y Conde de Barcelona. Es preciso aclarar que existen algunas divergencias entre ambos manuscritos.¹³ Así, la versión preservada en *L* suprime la historia de los reyes de Portugal con la intención de desarrollarla en un volumen individual e incorpora, sin embargo, una sección final con la *Crónica de Alfonso X*. La versión del códice de la BnF se distancia del discurso “nacionalista” explícito en la versión llamada duarteana y actualiza la historia de monarcas portugueses hasta Alfonso V (rey en 1438), integra, además, los reinados de Pedro I y Enrique II de Castilla según la versión de Pedro López de Ayala. Dado que es la primera refundición la que nos interesa, conviene señalar a su vez las secciones fundamentales en las que se

¹³ Ambas versiones denominadas por el equipo de BITAGAP como “versão duarteana” y “versão condestabriana”, v. Moreira / Askins (2015): 70-71. Este manuscrito también puede consultarse en *Gallica*: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84528336/f4.item.r=cronica%20geral> (consultado el 29 de junio de 2022).

divide esta versión de la *Crónica Geral*, siguiendo a Cintra (1951-90): vol. 1, XXXI-XXXVI:

- Primera parte, dedicada a la Prehistoria de la península y precedida por un prólogo.
- Fragmento que sigue la *Estoria de Espanna* de Alfonso X y la *Crónica del moro Rasis*, redactada hacia 1315. En él se describe España y se narra la historia de los visigodos desde Atanarico hasta invasión musulmana (711).
- Listado de los reyes de España hasta Alfonso XI (1331).
- Sucinta enumeración de los reyes de Asturias, León y Castilla, desde Pelayo.
- Sección que abarca los reinados de Ramiro I de Asturias hasta Fernando III, rey de Castilla y León, es decir, la historia de la península entre los siglos IX y XIII. Esta es la parte del texto más extensa. Se incluyen los reinados de Navarra y Aragón y se intercalan historias de los reyes de Portugal. Es interesante remarcar que en el manuscrito *L* la narrativa del Cid se interrumpe en el folio 265: Cintra lo completó en su edición con el manuscrito *P*. Este es uno de los cuadernos incompletos de la crónica y, como ya resaltara Cintra (1951-90): vol. 1, CDXCIV, se halla en el folio 265 una columna en blanco con la siguiente anotación: “estas folhas ficaram pera a morte do çide que eu vy em outra cronica no semelhãte lugar”. Esta llamativa laguna abarca no solo los detalles de la muerte del Cid, sino también la muerte de Alfonso VI, quebrando la lógica dinástica y el pulso narrativo que sigue al personaje del Cid y cuyo fin debería ser apoteósico a juzgar por su desarrollo narrativo, puesto que el folio 266 nos sitúa ya en la reina Urraca, sucesora de Alfonso VI.
- Concluye la copia de la Academia das Ciências en el reinado de Fernando III,¹⁴ concretamente en el folio 317. La laguna¹⁵ de estos reinados se reemplaza por la *Crónica de Alfonso X*.¹⁶

2. MINIATURAS, ILUMINADORES Y LOS LÍMITES DEL *MEDIUM*

Como referimos antes, las miniaturas de este manuscrito tardomedieval constituyen un caso aislado en Portugal, sin que pueda señalarse otra obra equiparable producida en la misma época en territorio portugués. Ya tuvimos la oportunidad de indicar también que en la obra parecen haber trabajado dos talleres distintos, que se habrían repartido los cuadernos casi a partes iguales.¹⁷

¹⁴ Cintra escribía en su edición “Termina aqui, no ms *L* a Crónica Geral de Espanha propriamente dita. Os capítulos não numerados que se seguem constituem o início da Crónica de Afonso X, o Sábio”, v. Cintra (1951-90): vol. 4, 497.

¹⁵ Filipe Alves Moreira estima una posible interrupción involuntaria: “Esta incompletude não parece ter sido premeditada, pois a tradução acaba a meio de uma frase («E ele [*Gomes Carrilho*] a leixava rasgar por se nõ...»), no recto do antepenúltimo fólio do manuscrito. Os dois fólhos restantes não eram suficientes para albergar o que faltava do texto da Crónica, e isso talvez explique a interrupção abrupta do texto da tradução portuguesa”, v. Moreira (2012): 13.

¹⁶ Un manuscrito muy semejante al que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, ms. 2880.

¹⁷ Afonso (2013): 5.

Por comodidad, los identificaremos como Taller A y como Taller B.¹⁸ En los cuadernos elaborados por el primero de estos talleres, la decoración se limita a las iniciales capitulares y no se encuentran elementos figurativos. Son secciones caracterizadas por una menor intensidad decorativa, especialmente cuando la comparación se hace con los cuadernos realizados por el segundo taller. Con todo, dado que la obra está dividida en capítulos relativamente cortos, en cada folio existe casi siempre una capitular decorada. Los procesos de trabajo utilizados por este taller son extremadamente simples, pero ejecutados con rigor y elevada capacidad técnica. Las capitulares presentan una foliación fuertemente estilizada y estereotipada, impresión reforzada por el abundante uso de pan de oro. Ha de tenerse en cuenta que este tipo de iniciales son idénticas a las capitulares empleadas en manuscritos profanos cuyo patronazgo ha sido asociado con la corte real portuguesa y cuya ejecución, por tanto, podría haberse llevado a cabo por los mismos artífices o por talleres con ellos vinculados.¹⁹

En cuanto a las miniaturas presentes en los otros cuadernos, ejecutadas por el que denominamos Taller B, encontramos una enorme variedad de temas y motivos decorativos distribuidos de forma muy libre por los márgenes y por el intercolumnio de los folios, con muy contadas repeticiones. Si en el caso del primer taller es casi imposible distinguir manos distintas, dado lo convencional de los procesos de trabajo muy mecanizados, en los cuadernos realizados por el segundo taller se evidencia la presencia de dos o tres iluminadores distintos, conforme destacó Catarina Tibúrcio.²⁰ Las miniaturas de los cuadernos realizados por este taller recurren a la combinación de múltiples figuras animales y humanas con elementos vegetales y arquitectónicos, que constituyen precisamente el mayor atractivo de este manuscrito.

Estas insólitas fusiones alcanzan tal suerte de delirio formal en su articulación que entremezclan el mundo vegetal con el artesanal, la albañilería, el cuero, los tejidos o la cestería, que llega a establecerse una continuidad entre los tallos de la vegetación con los nervios de la arquitectura en la piedra representada en algunas iniciales (ff. 154v, 157v, 201v, 220r y 233v). En buena parte de las miniaturas realizadas por este segundo taller la opacidad y la bidimensionalidad del pergamino son ignoradas, sin que por ello se asuma el soporte como “ventana” abierta a escenas o motivos situados en un espacio tridimensional verosímil más allá del límite de la página.²¹ En estas miniaturas el folio continúa siendo un

¹⁸ A pesar de la aparición de elementos propios del Taller B en miniaturas realizadas por el Taller A, la distinción entre ambos es fácil de establecer, dadas las diferencias en el tipo de iluminación. En nuestra opinión, los cuadernos del Taller A son los siguientes: 4-5, 7, 10-15, 18, 22, 25-26 y 31-32. Los cuadernos a cargo del Taller B serían, en cambio, los siguientes: 1-3, 6, 8-9, 16-17, 19-21, 23-24, 27-30 y 33. Existe además un número muy reducido de folios que presentan una iluminación derivada las miniaturas del primer taller. Son los casos de los folios 257r-257v y 316r-317v.

¹⁹ Sobre la iluminación de estos manuscritos asociados a la corte portuguesa, v. Cepeda (1999).

²⁰ Tibúrcio (2013a): 164-166; (2013b): 20-25.

²¹ Afonso (2013): 5.

campo de inscripción abierto a la fantasía, libre de las leyes de la física en general y de la óptica en particular, donde los cuerpos y los volúmenes fluctúan libremente en el vacío. El pergamino se convierte en una materia diáfana y orgánica, porosa y fecunda, a partir de la cual pueden surgir combinaciones imposibles de hallar en el mundo real. Es un espacio perfecto en el que encontrar tanto imágenes oníricas e imágenes provenientes del mundo de las fábulas como imágenes que remiten al mundo de la parodia más cruda y carnal.²²

Diversas soluciones desarrolladas por el Taller B ilustran el ingenioso modo en que los iluminadores entendieron la especificidad de este *medium*. El arte de la miniatura tardogótica alcanza aquí una de sus cotas más altas en términos creativos. Comenzando por los aspectos más simples y frecuentes en la miniatura contemporánea, los artistas se sirven de animales en insólitas posturas para crear signos alfabéticos, funden en el mismo plano el mundo natural con el mundo de la escritura y con el mundo de las artes mecánicas, y proceden a la combinación de escalas en una misma composición. Pero la excelencia de los iluminadores de este taller se manifiesta más claramente cuando se analiza el modo en que se superan las limitaciones impuestas por el campo pictórico disponible. Los espacios estrechos y alargados alrededor de las columnas de texto, en el intercolumnio y en los cuatro márgenes de los folios, obligan a la creación de soluciones específicas por parte de los iluminadores. Por ejemplo, los elementos arquitectónicos y de la naturaleza, así como la propia figura humana, se adaptan y deforman para ocupar el exiguo espacio compositivo aprovechable. Las formas están obligadas a zigzaguear, subiendo o bajando, para que su actividad encaje en los márgenes de la página. Del mismo modo, otras composiciones resultan de segmentar el brevísimo relato visual en diferentes áreas del folio, dando lugar a pequeñas “islas” dispuestas en intervalos regulares. La conjunción de esos segmentos y su fusión en una secuencia única se realiza a través de un proceso de adición visual, donde el observador está obligado a “sumar” mentalmente las diferentes partes hasta conseguir reconstituir la composición. Esas parcelas no solo unifican el folio, sino que lo dotan de un cierto movimiento y aceleración, habituando al lector a “componer” escenas.²³

Un buen ejemplo de esta estrategia se encuentra en la representación de un tema pastoril, como el esquilado de un carnero (f. 234v), que se prolonga por el área central del folio en sentido descendente (fig. 1). No obstante, se muestra al pastor con sus seis ovejas y un perro en ocho segmentos que se distribuyen en el espacio del intercolumnio, en lugar de representar una escena unificada dispuesta en un campo pictórico horizontal. La suma de las partes se sugiere en la orientación de la mirada del pastor y en la sucesión pequeñas “islas” –con hierbas y flores de idéntico formato polilobulado que funcionan como un archipiélago– en las que pastan las ovejas. La disposición de las ovejas dibuja un eje

²² Afonso (2013): 8.

²³ Afonso (2013): 6.

zigzagueante, desde el pastor, en la base, hasta al perro-pastor, en la parte de arriba del folio.²⁴



Fig. 1. *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ms. A 1, f. 234v. Academia das Ciências. Lisboa

²⁴ Afonso (2013): 6.

Como se indicó ya, los iluminadores del Taller B conciben el pergamino como una superficie dinámica y porosa, susceptible de ser atravesada, y no como una superficie impenetrable y estática. Tal percepción es evidente al representar oquedades en el pergamino, como las madrigueras en las que entran y salen conejos (ff. 155r, 157r, 232v y 233r), potenciando la constitución de lo que Aires Nascimento identifica como metalepsis visuales en el pasaje de los folios.²⁵ El mejor ejemplo de esta forma de entender las propiedades del pergamino se encuentra en un folio poblado por individuos desnudos que se sumergen en el interior de follajes y flores (f. 274r), y de los cuales apenas se ve el resto de su cuerpo (fig. 2). En el caso más elocuente, en el margen inferior de la página, solo quedan fuera las piernas y el trasero. No obstante, después de un intervalo y en la dirección marcada por la orientación de su cuerpo, surge la mitad superior de la misma figura, emergiendo, con dificultad a través de otra flor, sin relación directa con la anterior. En otros casos, los brazos de dos figuras humanas que forman una inicial se funden entre sí, en una representación distorsionada, anamórfica, como si fuesen líquidos o plásticos, para emerger en otro punto, pulgar contra pulgar, dando lugar a una letra E (f. 230v).



Fig. 2. *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ms. A 1, f. 274r (detalle). Academia das Ciências. Lisboa

²⁵ Nascimento (2009): 20-21.

Respondiendo a los mismos principios, representaciones florales de las más variadas tipologías, formatos y colores brotan en los folios de la *Crónica Geral*. Además, prolifera una rica fauna, que incluye osos, ardillas, gallos, cigüeñas, papagayos, perdices, peces y otras variedades de aves. La fuerza y vivacidad de las plantas es tal que el pergamino parece servir de rico humus, como si de una entidad orgánica viva se tratase, a partir de la cual germina la flora y a través de esta, la vida animal que se presenta a lo largo de este volumen, en un encomio a la vitalidad primaveral, a la generación de la vida y a la fecundidad de la naturaleza.

3. LA MORALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES NARRATIVAS

Es también en las miniaturas realizadas por este taller donde encontramos las únicas imágenes que guardan relación con el texto de la *Crónica Geral*. Un ejemplo de este tipo de abordaje es el frontispicio (f. 1r), donde aparece la figura de Hércules ocupando un lugar destacado, como fundador mítico de algunas ciudades ibéricas.²⁶ Sin embargo, esta y otras imágenes son susceptibles, asimismo, de una lectura moralizada²⁷, en el marco del sistema de conductas que regula el organismo social que sustenta la monarquía entendida como un cuerpo, siguiendo a la idea de Kantorowicz.²⁸ Así, en la crónica como en cualquier artefacto de estas características, la moral se concibe como el reverso de la política, y se recurre a la memoria también con una perspectiva didáctica, desgranando un sistema de ejemplos y anti-ejemplos. Si bien un texto de estas características puede responder a múltiples motivaciones, nos interesa destacar aquí una galería de conductas que se registran sobre el telón de fondo de la historia, ya sea como ilustración del texto al que acompañan o con independencia del mismo.

Esta concepción de la memoria esencialmente didáctica no deja de ser un tópico cronístico aquí expresado en el prólogo, por lo que nos limitaremos a enumerar de forma más concreta qué comportamientos se elogian o se condenan con más vehemencia.²⁹ Para ello, escogeremos algunos temas que parecen reiterarse a lo largo del manuscrito: la imagen del rey y de las consecuencias que sus vicios tienen sobre el reino, el rol de la mujer –sea princesa, reina o regente– y cómo debe conducirse en lo que atañe al matrimonio y la viudez y, finalmente, el comportamiento del vasallo. No obstante, en lo que respecta al primero de estos motivos, convendría destacar a su vez dos subtramas políticas: la figura del

²⁶ Pandiello Fernández (2013): 38-39.

²⁷ Amado (2000).

²⁸ Kantorowicz (1985).

²⁹ “[E] escreverẽ outrossy as estorias dos principes, assy dos que bem fezerom como dos que fezerom o contrayro, por que os que despois veessen trabalhassem de fazer ben per exemplo dos bõos e que pello dos maaos castigassem”, v. Cintra (1951-90): vol. 2, 5.

monarca portugués en el contexto peninsular y la demarcación de los espacios de corte e iglesia. En este sentido, ha de recordarse que una de las características de esta segunda redacción de la *Crónica Geral* era la reorientación del discurso historiográfico hacia el occidente peninsular. Un ejemplo ilustrativo de esta actitud se halla en el retrato del monarca Don Dinis, del se nos dice que “este rey foy o mais dereito en justiça teperada cõ piedade que ouve e Espanha” (Cintra 1951-90: vol. 4, 243).

Como no podía ser de otro modo, la justicia –en tanto que una de las virtudes cardinales– aparece reseñada en la crónica como una de las principales cualidades del rey, quien también ha de saber rodearse de buenos consejeros, exhibir su largueza, satisfacer las demandas de la nobleza, construir castillos, mantener la paz y, secundariamente, dar muestra de su devoción. No obstante, es el análisis de las conductas contrarias el que ayuda a perfilar, por contraste, la imagen regia ofrecida en el manuscrito. Por este motivo, los ejemplos negativos ofrecidos por Teudiselo (fallecido en el año 549) y Vitiza (que reinó desde el año 700 hasta 711) resultan especialmente iluminadores. A ambos soberanos se les condena por el mismo pecado, la lujuria, y en ambos casos las consecuencias de este vicio tienen dimensiones catastróficas, hasta el punto de afirmar que el primero fue asesinado en Sevilla debido a sus excesos: “E como outrossi a muy noble cavallaria dos Godos poderya receber grande dampno e desonrra por consentyr a este rey tam feos pecados” (Cintra 1951-90: vol. 2, 185). En cuanto al segundo, queda ya calificado en la rúbrica del capítulo CLXXXVI, en la que se lee: “Como veo muyto mal aos poboos d’Espanha por que consentirom aos pecados del rey Vetiza” (Cintra 1951-90: vol. 2, 293). En este pasaje se relata que el vicio del soberano es como una semilla que Satanás extiende por toda “Spanha”, territorio que antes era rico y abundante y que ahora se ve condenado a la destrucción “per aquelle tirano luxurioso Vetiza” (Cintra 1951-90: vol. 2, 294). En realidad, la caída del soberano habría comenzado antes de su propio nacimiento, ya que el linaje de los godos habría ido degradándose paulatinamente, de generación en generación, hasta llegar con él a un punto de no retorno. Así, unos folios antes, la crónica había anticipado con fatalismo en principio del fin: “Este Bamba, rey de vyrtude, catholico fiel, regedor dereito, reynou nove annos e vyveo despois sete enna ordem. Mas aqui he de notar que, despois deste rey Bamba, nuca os godos conquistarom terra, nem fezerom nem hua boa cavallaria, nem houverom nem hum rey [...] E dizem alguus que esto lhes aveo por que consentirom aaquelle Herginio fazer tam estremada maldade e demais reynar e seu logar” (Cintra 1951-90: vol. 2, 282). Con Teudiselo y Vitiza el vicio de la lujuria termina siendo un problema que afecta a todo un reino, un territorio, e incluso a todo un linaje. Este es el aspecto que nos gustaría subrayar, ya que no se trata de un vicio puntual, sino de una conducta que no se puede enmendar y, más grave aún, mancilla y desequilibra a todo un reino. Con estos precedentes en mente, es posible que los lectores de la *Crónica Geral* recordasen la problemática generada en tiempos

mucho más recientes cuando Don Fernando, último rey de la dinastía de Borgoña, decidió casarse con Leonor de Teles, anteponiendo sus sentimientos a la estabilidad del reino. Al menos, esa sería la interpretación favorecida años después por Fernão Lopes, primer cronista oficial de corte, al tratar de justificar la llegada al trono de la dinastía de Aviz.



Fig. 3. *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ms. A 1, f. 199r (detalle del margen inferior).
Academia das Ciências. Lisboa

Otras dimensiones de la figura regia se advierten en la representación de dos funerales reales, los del rey Fernando I de León y el de Alfonso VII, el Emperador.³⁰ La primera de estas imágenes ocupa el margen inferior del folio 199r (fig. 3) y en ella se nos presenta una imagen idealizada acorde con el relato ofrecido en el texto en el que se hace hincapié en todos los pasos oportunos hacia una buena muerte. Allí, se describe cómo el rey Fernando primero toma conciencia de su fin inminente, renuncia a su corona, y desde su lecho de muerte distribuye sus territorios además de dar algún consejo moral a sus hijos. Es en este espacio privado donde don Fernando sufre un último revés político, al reclamar su sobrino la porción del territorio que dice corresponderle y rechazar ser vasallo del rey Sancho, llegando incluso a conspirar contra él. Resulta curioso que las imágenes se dediquen al séquito fúnebre, en lugar de a la representación de los instantes previos vividos en el ámbito privado. Si la problemática de la sucesión es el eje del texto, estas imágenes nos muestran la otra cara de la muerte del monarca, su dimensión social. Enmarcado por dos arquitecturas que aludirían a los espacios bien diferenciados de iglesia y corte, el féretro del rey aparece en la imagen rodeado, de un lado, por eclesiásticos y, del otro, por cortesanos. Aunque podría dar la impresión de que la imagen se aleja del texto, cabría identificar a la figura amenazante que se oculta observando la procesión con el sobrino rebelde de Fernando I, dado que, como se verá, el programa iconográfico parece haber sido ideado a partir de una lectura detallada del texto. La otra escena

³⁰ Pandiello Fernández (2021).

(f. 269r) correspondería, como ya se adelantó, al funeral de Alfonso VII (fig. 4). Como en el ejemplo anterior, la imagen se centra en el ritual comunitario y no en los hechos previos, vividos en el ámbito doméstico. Con todo, aquí no parece darse esa división entre clérigos y cortesanos que habíamos sugerido en relación al funeral de Fernando I, sin que ello sea óbice para considerarla una representación de duelo colectivo. El hecho de que la procesión dé comienzo con una figura que porta las armas del fallecido podría aludir al conflicto dinástico establecido a la muerte del Emperador entre sus dos hijos, Fernando y Sancho, herederos respectivamente de León y Castilla.



Fig. 4.
Crónica Geral
de Espanha de
1344, ms.
A 1, f. 269r.
Academia das
Ciências.
Lisboa

En principio, no es aventurado afirmar que la galería de mujeres reales retratadas en la crónica plantearía problemáticas similares en el terreno de lo moral. También de ellas se esperaba el necesario autocontrol, que supiesen conducir sus deseos de una forma sabia y beneficiosa para el reino, e incluso –si se diese la circunstancia–, cómo gestionar sus adulterios. Lyberia sería el mejor ejemplo de los ofrecidos por la *Crónica Geral*, al tratarse de una princesa que, si bien no quiere casarse en principio, decide reunir a sus tres pretendientes al ser consciente de sus funciones como única heredera de su padre Hispán. A cada uno de ellos le es adjudicada una prueba, de tal modo que el primero que lleve a cabo la tarea se convierta en su esposo. En el texto se nos dice que ella ama a los tres, detalle que no es motivo de censura en absoluto, ya que acaba por decantarse por uno de ellos guiada únicamente por la razón. La historia de la reina Urraca, quien –como la legendaria Lyberia– es la única heredera de Alfonso VI de León y se casa con rey de Aragón por el interés del reino, parece, por el contrario, concebida como una imagen invertida de esta. Urraca se muestra como una mujer atrevida que, a pesar de haber sido recluida en un castillo por orden de su marido, no duda en tomar un amante, con el que tiene un hijo tras su liberación. Pero lo que merece la más dura censura en el texto es que hubiese permitido al conde don Pedro de Lara aspirar a su mano y, con ello, que este vasallo se inmiscuyese en asuntos políticos: “meteusse enos reynos por mayor e madava e regia commo rey” (Cintra 1951-90: vol. 4, 203).

El escrutinio de las miniaturas que acompañan estos pasajes parece confirmar la verosimilitud de esta interpretación, puesto que no debe de ser casualidad que Lyberia y sus tres pretendientes aparezcan retratados en la página-frontispicio de la obra (fig. 5), en paralelo con la figura de Hércules que ocupa el intercolumnio (f. 1r). Esta disposición parece poner en una misma categoría al héroe griego y a la soberana, en tanto que figuras fundacionales, masculina y femenina, del solar ibérico.



Fig. 5. *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ms. A 1, f. 1r (detalle). Academia das Ciências. Lisboa

Doña Urraca, por su parte, aparece retratada en el interior de una inicial (f. 266r), como si de un *hortus conclusus* se tratase (fig. 6). Pero lo que inicialmente podría parecer una escena amorosa, se torna un retrato de la soberana, que se muestra más alta que el hombre que la acompaña, al que mira con desdén y al que, más que ofrecerle su mano, parece que esté rechazando. La imagen se distancia del discurso textual proponiendo una imagen radicalmente opuesta al relato y permitiéndonos visualizar a una Urraca virtuosa.³¹



Fig. 6. *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ms. A 1, f. 266r (detalle de inicial).
Academia das Ciências. Lisboa

³¹ Pandiello Fernández (2021).

No querríamos poner fin a este breve repaso en clave político-moral sin mencionar que la obra delimita muy claramente las competencias del soberano y de la Iglesia. Es más, en la *Crónica Geral* se afirma bien claro que en un libro de “reys” no tienen por qué figurar hechos de clérigos, ya que “ca enos livros das cronicas melhor era de se screpver as nobres cavallaryas e as boas façanhas que fezeron os reis e os castigos e exemplos que de sy deron a seus poboos, ca de encher folhas de storyas de bispos e clérigos”. Asimismo, continúa diciendo que “e a segunda cousa, por que forom postos e os livors dos reis, foy por elles saberen os regimentos e constituções que em estes concelhos eram feytos ãtre os clerigos e os leigos e pera os fazerem guardar, que nem huu delles ño passassem os limites e termhos que lhes eram postos” (Cintra 1951-90: vol. 2, 214). Estas afirmaciones se utilizan como descargo por el anónimo compilador en su afán de justificar su largo excursus en torno a la figura de San Isidoro, aunque especifique que la única intención de todo ello es aconsejar a los reyes: “Mas nos ño posemos aquy esta estorya de Sancto Ysidro se ño por dar a entender aos reis que taaes bispos e arcebispose de taaes vidas devem elles cobiiçar em os beneficios das suas terras” (Cintra 1951-90: vol. 2, 216).

4. CRONOLOGÍA Y FILIACIÓN

Se antoja este el aspecto más arduo en el estudio del manuscrito *L*, puesto que nunca se ha llegado a conclusiones en el intento de determinar una cronología o un contexto para la obra. Por citar únicamente dos trabajos recientes, Horácio Augusto Peixeiro sitúa estas miniaturas en la corte de Don Duarte (1433-1438) o tal vez un poco después, durante la regencia de Don Pedro (1439-1448).³² En cambio, Catarina Tibúrcio, en su tesis de máster defendida en 2013, concluye que las miniaturas debieron haber sido producidas en paralelo a las del ya mencionado manuscrito parisino del *Leal Conselheiro* y *Livro da enssynança de bem cavalgar toda sela* (es decir, antes de la muerte de Don Duarte en 1438).³³ Tibúrcio defiende un “avizinamento artístico” entre la crónica y otros cinco manuscritos, todos ellos producidos en la corte avisense.³⁴ Particularmente destacables le parecen las semejanzas entre la ornamentación del manuscrito parisino y el de la Academia das Ciências. En nuestra tesis de doctorado defendida en 2021, situamos las miniaturas durante la regencia de Don Pedro.³⁵

La marcada singularidad estilística de la crónica supone que su comparación con otros manuscritos –por lo menos, aquellos de producción portuguesa– sea, de alguna forma, un tanto forzada. A este respecto, si bien en el manuscrito de París se encuentran once folios con ornamentación e iniciales semejantes a algunas de

³² Peixeiro (2009): 176.

³³ Para una visión general sobre los libros y bibliotecas de los Aviz, v. Nascimento (1993).

³⁴ Tibúrcio (2013a): 149.

³⁵ Pandiello Fernández (2021).

las presentes en la crónica (en particular, aquellas atribuidas al Taller A), no puede obviarse que precisamente estos son los trazos más estandarizados del trabajo artístico en el manuscrito y, por tanto, los menos significativos a la hora de establecer filiaciones estilísticas y precisiones cronológicas, más allá de vincular su origen a la corte de los Aviz.

Mientras que, como se recordará, los rasgos de la escritura son en todo parejos a otras obras realizadas en el entorno del rey Don Duarte y del infante Don Pedro, la iluminación –hecha excepción de ciertas iniciales reseñadas– se antoja inequívocamente foránea. Conviene destacar que Peixeiro ya había presentado una “influência italiana”, que podría haber llegado “de forma indirecta a través de modelos iconográficos que circulavam, principalmente por via aragonesa. Lembremos, a propósito, que D. Duarte casou com Leonor de Aragão (1428), que seu irmão, o infante D. Pedro se uniu em matrimónio com D. Isabel, filha do conde de Urgel (1429) e que o filho destes, o Condestável D. Pedro, autor ou promotor da recompilação e da cópia do manuscrito da Biblioteca Nacional de Paris, (ms. português 9), seria, mais tarde, rei de Aragão (1464)”.³⁶ Sin embargo, consideramos que esta aseveración inicial podría llevarse más allá –dado lo laxo del término “miniatura italiana”– y vincular la *Crónica Geral de Espanha de 1344* con modelos lombardos, que proporcionan referentes mucho más cercanos que los del arte luso de la primera mitad del XV. De hecho, como se verá, resulta mucho más fructífero estudiar este manuscrito en el marco de fenómenos culturales más amplios, buscando paralelos que van más allá de las fronteras geográficas del reino portugués para una mejor comprensión de los flujos artísticos que definen lo que ha dado en llamarse “gótico internacional”.³⁷ Para ello, conviene señalar dos aspectos que nos parecen fundamentales para establecer dicho sistema de comparación. Así, en las páginas que siguen, se analizará, por una parte, la forma en que se aborda la representación de plantas y animales desde una perspectiva que querríamos denominar “lírico-naturalista”; por otra, se buscarán paralelos para la particular manera de concebir la página por parte de los artistas del Taller B.

Muy frecuentemente se ha elogiado la “fantasía” de las orlas vegetales del ms. A 1 sin advertir que estas forman parte de una tradición naturalista que ya existía dentro de los márgenes –literales y conceptuales– del arte medieval. Según el célebre ensayo de Otto Pächt³⁸ acerca del estudio de la naturaleza en el arte medieval, tendríamos que remontarnos al *Dioscórides* en Viena –ejecutado durante el llamado renacimiento justiniano en el año 515 para la princesa Juliana Anicia– para encontrar un primer ejemplo en el que se aborde la representación de plantas con una intención fidedigna. Dado el uso medicinal de estas plantas, era preciso que las imágenes permitiesen el reconocimiento de las especies representadas. Sin embargo, como señalaba el historiador del arte austríaco, el proceso de copia de unos

³⁶ Peixeiro (2009): 155.

³⁷ Pandiello Fernández (2021).

³⁸ Pächt (1950).

ejemplares a partir de otros haría que a lo largo de los siglos algunas de estas plantas se volviesen irreconocibles. Deberemos, pues, esperar hasta el siglo XI para encontrar en la Escuela de Salerno un renovado interés por el estudio de las plantas por influencia de la medicina árabe. Si bien se recopilarán en el Sur de Italia numerosos textos médicos, la más temprana copia preservada no puede fecharse antes de 1280-1310 (Londres, British Library, ms. Egerton 747). Para Pächt se trata de un “new departure in the history of herbal illustrations”, aunque es en el llamado *Códice de Carrara* (Londres, British Library, ms. Egerton 2020) donde parece constatarse una nueva perspectiva en la asimilación cognitiva de la naturaleza (fig. 7).³⁹



Fig. 7. *Códice de Carrara*, ms. Egerton 2020, f. 165r. British Library. Londres

³⁹ “That the Carrara Herbal was the first modern collection of naturalistic plant portraits ever made, we cannot take for granted, but there can be hardly any doubt that it represents the initial phase in nature studies [...] and that it was the Paduan artist, whose name unfortunately we do not know, who had the courage to turn his back on all pattern books and to look nature straight in the face”, v. Pächt (1950): 31.

Ha de notarse también que este manuscrito, a pesar de tener un propósito eminentemente práctico como los anteriores, no renuncia a la estética y al empleo decorativo de las especies representadas. Así podemos observar ramajes extendiéndose libremente por los márgenes, a veces, incluso de forma un tanto forzada, adecuándose a la caja del texto. Un último eslabón de esta tradición se encuentra en la extensísima producción de manuscritos para los Visconti a finales del siglo XIV y principios del siglo XV, en la que los miniaturistas se deleitan una suerte de costumbrismo cortesano idealizado. Entre ellos, cabe destacar libros de horas, herbarios, copias del denominado *Taccuinum Sanitatis* (de las que hablaremos más adelante), así como las primeras barajas de tarot conocidas en Europa. Todos estos géneros parecen haber servido de excusa para la inclusión de representaciones naturalistas en la línea del *Códice de Carrara*, que parecen haber sido una de las señas de identidad del mecenazgo visconteo.⁴⁰



Fig. 8. *Crónica Geral de Espanha de 1344*, ms. A 1, f. 182r. Academia das Ciências. Lisboa



Fig. 9. *Códice Cocharelli*, ms. Egerton 3781, f. 1r. British Library. Londres

Esta simbiosis entre la ilustración científica y la decoración de manuscritos de lujo genera una identidad artística autónoma y confinada en el norte de Italia, cuya recepción es evidente en la *Crónica Geral de Espanha de 1344* (fig. 8). Para

⁴⁰ Pandiello Fernández (2021): 149-165.

comprobarlo, cabría considerar el llamado *Códice Cocharelli*,⁴¹ hoy en día dividido entre diversas bibliotecas (fig. 9)⁴² y más cercano cronológicamente al manuscrito de la Academia das Ciências. Las afinidades entre esta obra y el manuscrito portugués se advierten, por ejemplo, en el folio 1r, donde una escena narrativa se despliega en el margen inferior, mientras que la vegetación cubre por completo el intercolumnio. En otras soluciones, insectos y gusanos, tratados de una forma minuciosa y detallada, confirman la singular sensibilidad estética que caracteriza el acercamiento a la naturaleza en estos testimonios italianos. A este respecto, otro grupo de manuscritos que responde a este fenómeno lírico-naturalista es aquel compuesto por los *Taccuinum Sanitatis* producidos en Lombardía también bajo el mecenazgo de los Visconti y comentados por Luisa Cogliati.⁴³ En origen un tratado del siglo XI recopilado por Ibn Butlan, el propósito de este texto reside en ofrecer consejos saludables y simples a las élites de tal modo que puedan manejar ciertos factores externos, esto es: cómo comer o beber, cómo dormir o cómo ejercitarse. Es posible que esta orientación netamente cortesana hubiese sido el motivo de su éxito en la corte de los Visconti, de ahí que puedan señalarse cinco manuscritos, probablemente interconectados y ejecutados en el Norte de Italia entre 1380-1400 en el taller de Giovannino de Grassi y artistas con él relacionados⁴⁴: Lieja, Bibliothèque de l'Université de Liège, ms. 1041; París, Bibliothèque nationale de France, ms. nouv. acq. lat. 1673; Viena, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. n. 2644; la denominada *Historia plantarum* de Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 4182; Ruán, Bibliothèque municipale de Rouen, ms. 3054 (Leber 1088); y último códice conservado en una colección privada.⁴⁵

A juzgar por el breve intervalo de tiempo de ejecución entre ellos, si es que no lo fueron simultáneamente, parece que el *Taccuinum* llegó a ser particularmente demandado en los palacios ducales de Lombardía. Este súbito interés por la medicina en el ámbito visconteo parece haberse debido principalmente a la belleza de estos libros, acentuada por el creciente protagonismo de las imágenes en sus páginas, más que a los beneficios derivados de la lectura del tratado en sí. Ciertamente, podría decirse que las funciones iniciales del tratado disminuyeron en detrimento de una necesidad auto-representacional, en la que las materias de las que versa la obra –para las que se carecía de modelos iconográficos–, se convierten en un espacio nuevo de invención figurativa. Al tratarse de asuntos inevitablemente relacionadas con la cotidianeidad, se genera ante los artistas la posibilidad de llevar

⁴¹ El códice, desgajado en cuadernos y fragmentos, se encuentra dividido entre la British Library (mss. Egerton 3127, Egerton 3781, Add. 27695 y Add. 28841) y otras bibliotecas. Otras secciones se conservan en el Cleveland Museum of Art, J.H. Wade Fund n. 1953.152, y en Florencia, Museo del Bargello, inv. 2065.

⁴² Fabbri (1999).

⁴³ Cogliati (1976).

⁴⁴ Rossi (1995)

⁴⁵ El grupo entero comparte los mismos modelos estilísticos e iconográficos, pero, aun así, es posible encontrar características individuales.

a las páginas del libro intereses pictóricos personales, como la vegetación, la vida rural, escenas domésticas, la caza, la moda, la fascinación por manjares y especies exóticas, encuentros amorosos, escenas de caza, la danza y la moda. Todo esto de una forma propia, retratando la vida cotidiana con meticulosidad, detallando las características morfológicas de ciertas especies vegetales, pero sin renunciar al embellecimiento idealizado.⁴⁶ Esta idealización se aprecia también al observar a cortesanos trabajando la tierra con atuendos improbables para tal actividad, o en el modo en que los artistas se recrean en la figuración de elementos vegetales que sirven de telón de fondo –no puede hablarse propiamente de paisaje– a las escenas de carácter sentimental, de ahí la etiqueta de “lírico-naturalista” antes aplicada (fig. 10).



Fig. 10. *Tacuinum Sanitatis*, Cod. Ser. n. 2644, f. 8r. Österreichische Nationalbibliothek. Viena

⁴⁶ Hoeniger (2006); Moly (2011).

Si bien bestias y plantas aparecen en la mayoría de los casos como parte de una naturaleza domesticada donde los especímenes posan en estado de quietud y no existe interés por el movimiento en el caso de los animales, el punto de partida de artistas como Giovannino de Grassi parece haber sido la observación del natural –quizás en los jardines del propio palacio ducal–, circunstancia que confiere a estas obras su carácter distintivo, identificado en numerosos inventarios franceses, donde surge el término *ouvrage de Lombardie*, “[c]ol [che] si indicassero opere che in qualche modo ritraevano dell’arte italiana, e specialmente della maniera lombarda di Giovanino de Grassi, dei miniatori dei romanzi e del *Tacuinum Sanitatis*, distinto nel loro contenuto realistico più vivido e più libero dalle opere coeve di puro carattere oltramontano”.⁴⁷

El segundo aspecto que permite relacionar el manuscrito de la Academia das Ciências con la escuela lombarda es la particular concepción de la página⁴⁸. Una mirada superficial basta para advertir en el manuscrito un diálogo particular establecido entre las imágenes y la caja de escritura, hasta el punto de que la iluminación parece abrirse paso desde los márgenes para conquistar el espacio central de la página. Si bien ya se había prestado atención a esta cuestión, merece la pena volver sobre el tema a la luz de los ejemplos italianos mencionados, para observar en detalle el funcionamiento del *bas-au-page* en relación a las columnas del texto y la interacción entre ornamentación e ilustración que se da en la *Crónica Geral de Espanha de 1344*. En esta última, las ilustraciones propiamente dichas –es decir, aquellas que no se cobijan en iniciales– ocupan siempre el margen inferior de la página y, o bien carecen de marco, o trascienden sus límites. Una solución similar la encontramos en manuscritos de la segunda mitad del siglo XIV como el *Tristan* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. fr. 755), *Lancelot du Lac* (París, Bibliothèque nationale, ms. fr. 343) y *Guiron le Courtois* (París, Bibliothèque nationale de France, ms. nouv. acq. fr., 5243) que, en opinión de Toesca, contribuyeron a generar una tradición iconográfica de la que bebería la miniatura lombarda en tiempos de Giovannino de Grassi y sus contemporáneos.⁴⁹

Un tercer grupo de manuscritos lombardos, ilustrados a lo largo de la década de 1390, pueden servir de ejemplo para vincular una vez más al manuscrito de la Academia das Ciências con el arte visconteo. Nos referimos al *Libro de Horas de Gian Galeazzo Visconti* (Florencia, Biblioteca Nazionale Centrale, ms. Banco Rari 397)⁵⁰, al *Libro de Horas de Isabel de Castilla* (La Haya, Koninklijk Bibliothek,

⁴⁷ Toesca (1966): 185.

⁴⁸ Pandiello (2016).

⁴⁹ El *Tristan* habría pertenecido con toda seguridad a la biblioteca de los Visconti, de donde sería posteriormente llevado a Francia, como indica la inscripción: “De Pavye au Rois Loys XII” (la letra indica casi con total seguridad una mano italiana). En cuanto a las imágenes, para Toesca, serían definitivamente de origen lombardo. Por lo que se refiere al *Guiron le Courtois*, las estrechas similitudes con la copia del *Lancelot du Lac* solo podrían indicar un origen común, v. Toesca, (1966): 162.

⁵⁰ Kirsch (1991); Bollati (ed.) (2003); Di Domenico (ed.) (2003).

ms. 76 F 6) y, nuevamente, la *Historia plantarum* (Roma, Biblioteca Casanatense, ms. 456). A propósito de la decoración lombarda y utilizando como ejemplo este grupo de manuscritos, Treuherz describe los procedimientos para construir visualmente la página. Con algunas excepciones, generalmente encontramos diferenciadas las acciones del miniaturista y el decorador. Así, la facultad inventiva queda al cargo del miniaturista, mientras que la decoración está sujeta a formas más estandarizadas. En estos libros, sin embargo, no existe diferenciación entre decoradores y miniaturistas, sino un particular diálogo entre la ornamentación y la miniatura basado en un principio de coexistencia. Es la miniatura la que parece generar la ornamentación vegetal que se prolonga por los márgenes, hasta el punto de que es difícil discernir entre una y otra. Lo mismo podría decirse de las iniciales. Se establece, por lo tanto, una lógica de no-jerarquización, de tal forma, que al mirar estas páginas: “the text, miniatures and border decoration [are] no longer kept visually distinct but [are] combined on the same pages. In integrating text, miniatures and border decorations, the Italian artists also destroyed the tension between the flat, surface-emphasising elements of the book page –script and pattern– and the spatial, solid elements, which miniature painters had assimilated from Trecento monumental painting”.⁵¹ Esta lógica, que da lugar a la integración visual de todos los elementos en la página, también sirve de excusa para la revitalización de patrones decorativos frente al carácter estereotipado de la ornamentación marginal al que nos referíamos antes.

En resumen, podemos afirmar que en buena parte de los márgenes de la *Crónica Geral* concebidos por el aquí llamado Taller B encontramos una concepción similar a la escuela lombarda, en la que la curiosidad “botánica” sirve de estímulo no solo para la recreación estética, sino también para reconfigurar la concepción espacial de la página.⁵² Más allá de la técnica más o menos hábil, lo innegable es que existe una curiosidad por varias especies botánicas que trascienden los estandarizados ornamentos de los márgenes. La vida vegetal se nos presenta en múltiples formas y variantes, en un ejercicio incesante con el que la mano del artista parece replicar la creatividad de la propia naturaleza y su infinita capacidad de mutación. En algunos cuadernos, buena parte de la flora representada ofrece soluciones únicas sin repetir los modelos, en un ejercicio de inventiva y recreación que parecen remitir a las especies presentes en jardines exóticos. Lo mismo puede decirse en lo que respecta a la utilización de la página, con soluciones paralelas a las descritas para los testimonios lombardos mencionados anteriormente. Como en ellos, el principio de concepción es el de la coexistencia, sin llegar ser posible el delimitar lo que pertenece al campo de la decoración y a la narración. Asimismo, los elementos decorativos de los márgenes laterales parecen surgir de las escenas narrativas del margen inferior (figs. 4 y 8).⁵³

⁵¹ Treuherz (1972): 74.

⁵² En este sentido, v., por ejemplo, los folios 182, 266 o 155.

⁵³ Pandiello Fernández (2021): 149-165.

CONCLUSIONES

En esta obra singular los iluminadores encuentran múltiples estrategias para componer el folio, construyendo una relación compleja entre la imagen y el observador, entre el soporte físico del pergamino, el texto leído y la imaginación de quien lee o escucha leer. Hemos tenido la oportunidad de destacar la existencia de dos talleres principales en la elaboración de estas miniaturas. Uno de esos talleres (Taller A) trabajó también en otras obras creadas en el ámbito de la corte real portuguesa durante la primera mitad del siglo XV. Sin embargo, las miniaturas creadas por este taller son bastante convencionales cuando se comparan con las miniaturas creadas por el segundo taller (Taller B), para las que no puede señalarse paralelo alguno en Portugal, de ahí que convenga atribuirles a un iluminador de origen extranjero que imprimió una nueva forma de observar la realidad empírica y una inédita manera de concebir la página. De alguna forma, estas experiencias artísticas superaron los límites de la biblioteca viscontea. Si imaginamos las obras del *Duomo* y el Castillo de Pavía como dos centros donde numerosos artistas interseccionan, y sumamos la itinerancia de muchos de ellos, no resulta difícil imaginar que algunos de ellos pudieran trasladar a un manuscrito portugués los modelos pictóricos con los que se habrían formado.

En efecto, este taller desarrolló un conjunto amplio de estrategias que contemplan la exploración de los límites de este *medium*, que se asume creativamente como una superficie dinámica, porosa y dotada de propiedades fabulosas. Es este taller, igualmente, el que presenta una serie de imágenes narrativas, inspiradas por el texto cronístico y destinadas a tener una lectura moral más rica, polisémica, dentro del contexto político portugués de la primera mitad del siglo XV. Tales imágenes exploran ejemplos y anti-ejemplos del pasado histórico peninsular, con los cuales los protagonistas de la política portuguesa de hacia 1420-1440 habrían podido comparar sus actos.

Con todo, otros interrogantes sobre la fecha de estas miniaturas persisten, empezando por el propio proceso de ilustración, puesto que no ha podido determinarse si existió un hiato significativo entre la copia del texto y la inclusión de las miniaturas. Más segura, no obstante, parece ser la tesis aquí presentada en relación a la filiación del taller más innovador con el arte de la miniatura en Lombardía realizada en las últimas décadas del siglo XIV. En efecto, varias crónicas, herbarios y tratados de higiene y salud creados en esa región ofrecen diversos puntos comunes con las miniaturas creadas por este segundo taller. Encontramos en el manuscrito lisboeta la misma perspectiva lírico-naturalista patente en esas miniaturas, el mismo tipo de solución para el diseño de la página miniada y el mismo interés por el mundo botánico y zoológico.

BIBLIOGRAFÍA

- Afonso, Luís U. (2013): “A essência do *medium*: um estudo sobre as iluminuras marginais da *Crónica Geral de Espanha de 1344* da Academia das Ciências de Lisboa”, *Cadernos de História da Arte*, 1, 3-16.
- Amado, Teresa (2000): “As imagens e o texto manuscrito iluminado da *Crónica Geral de Espanha de 1344*”, *Ariane*, 16, 35-49.
- Bollati, Milvia (ed.) (2003): *Il Libro d’Ore Visconti. Commentario al codice*. Módena, Franco Cosimo Panini.
- Cepeda, Isabel Vilares (1999): “Manuscritos iluminados da corte portuguesa do século XV”, en Maria Adelaide Miranda (ed.): *A iluminura em Portugal. Identidade e influências*. Lisboa, Biblioteca Nacional, pp. 347-361.
- Cintra, Luís Filipe Lindley (1951-90): *Crónica Geral de Espanha de 1344. Edição crítica do texto português*, 4 vols. Lisboa, Academia Portuguesa da História e Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Cogliati, Luisa (1976): *The Medieval Health Handbook: Tacuinum Sanitatis*. Londres, Barrie & Jenkins.
- Di Domenico, Adriana (ed.) (2003): *Il Libro d’Ore Visconti. Schede descrittive*. Módena, Franco Cosimo Panini.
- Dias, Isabel de Barros (2003): *Metamorfoses de Babel. A historiografia ibérica (sécs. XIII e XIV). Construções e estratégias textuais*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Fabbri, Francesca (1999): “Il Codice «Cocharelli»: osservazioni e ipotesi per un manoscritto genovese del XIV secolo”, en Anna Rosa Calderoni Masetti *et alii* (eds.): *Tessuti, oreficerie, miniature in Liguria XIII-XV secoli*. Bordighera, Istituto Internazionale di Studi Liguri, pp. 305-320.
- Hoeniger, Cathleen (2006): “The Illuminated *Tacuinum Sanitatis* Manuscripts from Northern Italy ca. 1380-1400: Sources, Patrons, and the Creation of a New Pictorial Genre”, en Jean A. Givens *et alii* (eds.): *Visualizing Medieval Medicine and Natural History, 1200-1550*, Aldershot y Burlington, Ashgate, pp. 25-51.
- Kantorowicz, Ernst (1985): *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*. Madrid, Alianza.
- Kirsch, Edith W. (1991): *Five Illuminated Manuscripts of Giangaleazzo Visconti*. University Park y Londres, The Pennsylvania State University Press.
- Miranda, Sílvia (2013): *Reconstituição do ms. L da Crónica Geral de Espanha de 1344 (2ª Parte)* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa. Handle: <http://hdl.handle.net/10451/9403>
- Moly, Florence (2011): “Il *Tacuinum Sanitatis* alla corte dei Visconti: un texto arabo fra manuale medico e oggetto di curiosità”, en Catarina Schmidt Arcangeli / Gerhard Wolf (eds.): *Islamic Artefacts in the Mediterranean World: Trade, Gift, Exchange and Artistic Transfer*. Venecia, Marsilio, pp. 195-204.
- Moreira, Filipe Alves (2012): “Notas sobre a convivência de línguas em Portugal no século XV e a tradução da *Crónica de Alfonso X*”, *e-Spania*, 13. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.21113>
- Moreira, Filipe Alves / Askins, Arthur L. F. (2015): “A *Crónica de 1344* para além de Pedro de Barcelos: perspetivas recentes e novidades”, *eHumanista*, 31, 64-79. Disponible en: <https://www.ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7>

- [eh/files/sitefiles/ehumanista/volume31/ehum31.ms.moreira.askins.pdf](#) (consultado el 29 de mayo de 2022).
- Nascimento, Aires Augusto (1993): “As livrarias dos Príncipes de Avis”, *Biblos*, 69, 265-287.
- Nascimento, Aires A[ugusto] (2009): “O poder da imagem: encantos, ambiguidades e valorizações”, *Revista de História da Arte*, 7, 17-41. Handle: <http://hdl.handle.net/10362/16645>
- Pächt, Otto (1950): “Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13/1-2, 13-48. DOI: <https://doi.org/10.2307/750141>
- Pandiello Fernández, María (2013): “Uma proposta iconográfica para o prólogo do M.S.A 1 da Academia das Ciências”, *Cadernos de História da Arte*, 1, 32-42.
- Pandiello [Fernández], María (2016): “Las imágenes de *La Crónica Geral de Espanha de 1344* (Ms. 1 Azul de la Academia das Ciências) Filiaciones artísticas y pautas iconográficas”, *e-Spania*, 25. DOI: <https://doi.org/10.4000/e-spania.25893>
- Pandiello Fernández, María (2021): *La Crónica Geral de Espanha de 1344 (Ms. A 1 de la Academia das Ciências). Estudio iconográfico-cultural y filiaciones internacionales* (Tese de Doutoramento). Universidade de Lisboa. Handle: <http://hdl.handle.net/10451/50548>
- Peixeiro, Horácio Augusto (2009): “Imagem e tempo. Representações do poder na *Crónica Geral de Espanha*”, *Revista de História da Arte*, 7, 153-177. Handle: <http://hdl.handle.net/10362/16653>
- Rossi, Marco (1995): *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale*. Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale.
- Tibúrcio, Catarina Martins (2013a): *A iluminura do Manuscrito 1 Série Azul da Crónica Geral de Espanha de 1344 da Academia das Ciências de Lisboa: da técnica e do estilo individual ao posicionamento no seu ambiente criador* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa. Handle: <http://hdl.handle.net/10451/10023>
- Tibúrcio, Catarina (2013b): “As iluminuras da Crónica Geral de Espanha de 1344: introdução a um estudo formalista integral”, *Cadernos de História da Arte*, 1, 17-31.
- Toesca, Pietro (1966): *La pittura e la miniatura nella Lombardia*. Turín, Einaudi.
- Treuhertz, Julian (1972): “The Border Decoration of Milanese Manuscripts 1350-1420”, *Arte Lombarda*, 36, 71-82. Disponível em: <https://www.bdl.servizirl.it/bdl/bookreader/index.html?path=fe&cdOggetto=16848#page/6/mode/2up> (consultado el 29 de mayo de 2022).