

*HAS APRENDIDO LOS CAMBIANTES ROSTROS DE ESTA DIVINIDAD CIEGA:
ANÁLISIS DE LA RELACIÓN ENTRE IMAGEN, TEXTO Y MATERIALIDAD
EN UN FACTICIO DE LA CASA MENDOZA (BNE MSS/10269)*

*YOU HAVE DISCOVERED THE DIFFERENT FACES OF THE BLIND GODDESS¹:
ANALYSIS OF THE RELATIONSHIP BETWEEN IMAGE, TEXT AND MATERIALITY
IN A FACTITIOUS MANUSCRIPT FROM THE CASA MENDOZA (BNE MSS/10269)*

HELENA CARVAJAL GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid
<https://orcid.org/0000-0001-9683-4234>

Resumen: Se estudian las relaciones entre texto, imagen y materialidad en un manuscrito facticio perteneciente a la Biblioteca de Osuna conservado en la BNE y en dos grabados calcográficos que originariamente estuvieron adheridos a las guardas del códice. Tras el análisis iconográfico de los grabados, se estudia brevemente la composición textual, así como la materialidad y fortuna del manuscrito para establecer de este modo las conexiones temáticas y la trascendencia del facticio como un “artefacto cultural”.

Palabras clave: grabado; iconografía medieval; relación texto-imagen.

Abstract: This article studies the relationship between text, image and materiality in a factitious manuscript belonging to the Osuna Library preserved at the BNE and in two copperplate engravings that were originally attached to the endsheets of the codex. Iconographic analysis of the engravings, the textual composition and the materiality and fate of the manuscript are studied, in order to establish the thematic connections and the significance of the factitious manuscript as a “cultural artefact”.

Keywords: engraving; medieval iconography; text-image relationship.

SUMARIO

1. Introducción.– 2. Análisis iconográfico de los grabados.– 2.1. La Rueda de la Fortuna.– 2.2. La muerte y el árbol del género humano.– 3. Características codicológicas y fortuna del manuscrito.– 4. El manuscrito BNE Mss/10269: contenido literario.– 5. Un “artefacto” cultural.– 6. Bibliografía citada.

¹ Traducción de James J. O’Donnell, Georgetown University, <http://faculty.georgetown.edu/jod/boethius/boethius.html> [consulta: 02/10/2021].

Citation / Cómo citar este artículo: Carvajal González, Helena (2022), *Has aprendido los cambiantes rostros de esta divinidad ciega: análisis de la relación entre imagen, texto y materialidad en un facticio de la casa Mendoza (BNE Mss/10269)*, “Anuario de Estudios Medievales” 52/2, pp. 523-558. <https://doi.org/10.3989/aem.2022.52.2.04>

Copyright: © 2022 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

1. INTRODUCCIÓN²

La Sala Goya de la BNE custodia entre sus fondos dos grabados del siglo XV, emblemáticos para todos los interesados en esta técnica por formar parte de la escasísima nómina de ejemplares tempranos conservados en España y estar realizados, además, con procedimientos calcográficos. Se trata de, utilizando la nomenclatura tradicional, *La Rueda de las grandezas humanas* (Invent/42368, fig. 7) y *La muerte asaeteando al género humano* (Invent/42369, fig. 9), consideradas por Barcia hispanas y anteriores a 1454³, si bien Ainaud de Lasarte las situó ya en la segunda mitad del siglo⁴.

Sorprendentemente, las publicaciones que las han tratado hasta la fecha se han limitado a indicar que se encontraron adheridas a las guardas del manuscrito Mss/10269⁵, conservado en la misma institución y procedente de la Biblioteca de los Duques de Osuna, sin establecer ningún tipo de relación entre el códice y las estampas⁶. Sin embargo, el análisis combinado de texto, imagen y materialidad ofrece un enfoque de gran interés para el conocimiento de los usos lectores del final de la Edad Media, así como de la percepción que de los materiales gráficos pudieron tener sus poseedores y usuarios contemporáneos.

Este “artefacto” estaría formado por un manuscrito facticio, que reúne diferentes obras de inspiración aristotélica sobre los conceptos de ética, virtud y fortuna, y dos grabados que representan sendos temas de gran importancia para el pensamiento bajomedieval por sus implicaciones aleccionadoras y reflexivas: la vanidad del mundo y el carácter igualador de la muerte. La relevancia de estos temas en el entorno intelectual de los poseedores originales del manuscrito, así como las anotaciones realizadas sobre el grabado en grafía de la segunda mitad del siglo XV hacen pensar que probablemente fueron incorporados en fechas cercanas a la elaboración del facticio, como se verá más adelante.

Se trata de dos grabados calcográficos de medidas similares pero impresos sobre papeles diferentes, ambos con marca de corondeles y puntizones y sin filigrana visible, pero de mayor grosor el del árbol. El papel en el que se estampó la rueda de la fortuna es más fino, con una marcada huella de la plancha y reintegraciones en los bordes. Del grabado del árbol se conserva un segundo ejemplar

² Abreviaturas utilizadas: AHN = Archivo Histórico Nacional; BNE = Biblioteca Nacional de España; BnF = Bibliothèque nationale de France; CCPB = Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español.

³ Barcia 1897, p. 5.

⁴ Ainaud 1962, p. 246.

⁵ Registro bibliográfico en la Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000042630> [consulta: 31/01/2021]. PhiloBiblon, BETA manid 3116.

⁶ Sobre estos grabados cf. Santiago 2001, pp. 182-183; Ainaud 1962, p. 246; Páez 1952, n.º 2; Barcia 1897, p. 5.

adherido al folio 51v de la *Genealogía de los Reyes de España* de Alfonso de Cartagena custodiado en la Real Biblioteca de El Escorial (signatura h-II-22)⁷.

Tanto *La Rueda de la fortuna* como *La muerte asaeteando al género humano* fueron datados por Barcia como anteriores a 1454, probablemente teniendo en cuenta la fecha del manuscrito. Su semejanza más evidente es con el grabado del artista conocido como Maestro de las banderolas (*fl.* 1450-1475), que reúne en una sola imagen ambos motivos, añadiendo en la zona central un cadáver y un monje que sostiene y señala una gran cartela (fig. 1)⁸. De esta obra existen ejemplares en el British Museum, en la Universitätsbibliothek Salzburg y en la Graphische Sammlung Albertina de Viena.

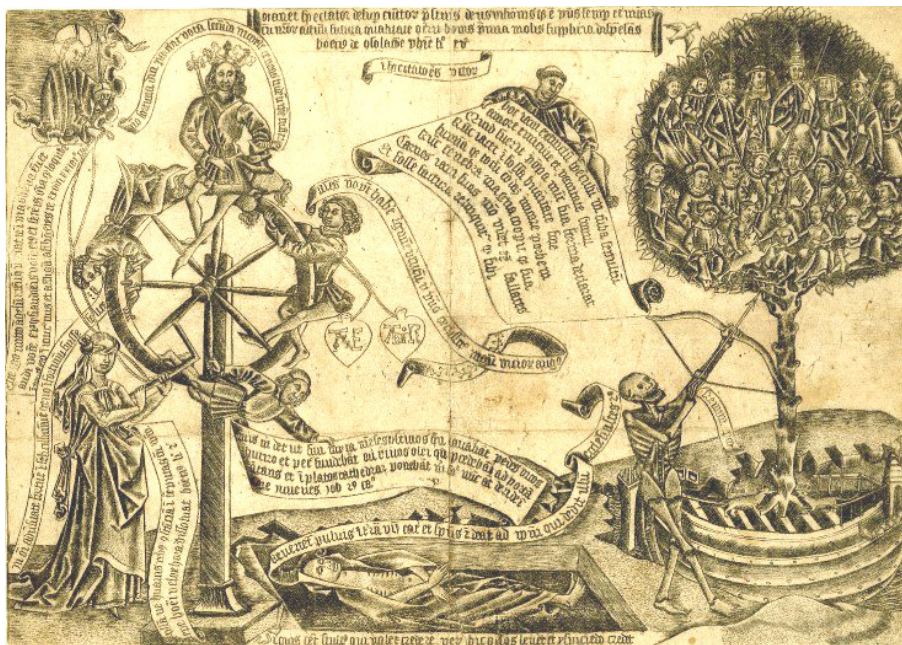


Fig. 1. Grabado del Maestro de las Banderolas, med. s. XV. British Museum. (Licencia CC BY-NC-SA 4.0).

⁷ Este interesante códice, fechado por Ruiz entre 1463-1474, conserva además pequeños recortes de grabado adheridos para crear el árbol genealógico. Ruiz 1999, pp. 5-24; 2000, pp. 295-331.

⁸ Wilshire 1883, vol. II, p. 153. Sotzmann planteó en 1850 que el grabado fue realizado con motivo de la muerte de María de Borgoña, esposa de Maximiliano I, y que la figura amortajada sería la de la duquesa. No obstante, este hecho tuvo lugar en 1482, con posterioridad a la fecha en la que hoy se data el grabado. Renouvier (1860) rechazó el planteamiento de Sotzmann y señaló que el difunto era claramente un hombre.

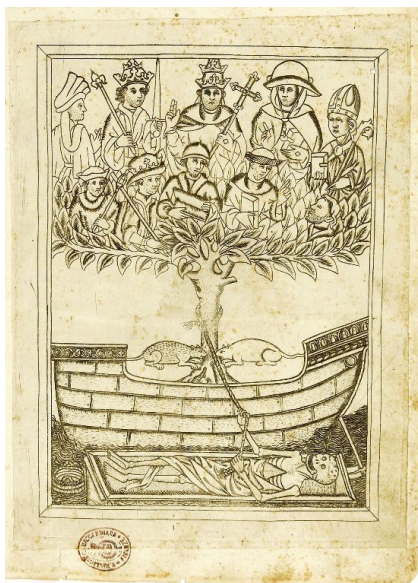


Fig 2. Maestro de las Banderolas, med. s. XV, Biblioteca Riccardiana de Florencia, Ms. Ricc. 1052, f. 8r.

Existe en la Biblioteca Riccardiana de Florencia (Ms. Ricc. 1052 f. 8r) un grabado independiente con el tema del árbol y la muerte atribuido al mismo Maestro de las Banderolas por Lehrs, quien lo considerada una de sus obras más antiguas (fig. 2). Vignjević por su parte lo data en torno a 1450-1460 pero sin justificar esta fecha⁹. En este caso la muerte no dispara flechas, sino que yace en un ataúd preparada para derribar con una cuerda el árbol que los dos roedores están a punto de seccionar.

El Maestro de las Banderolas, nombre dado en 1834 a este artista por Jean Duchesne, conservador de la BNF¹⁰, es considerado por muchos el primer grabador profesional, famoso no tanto por la calidad de su obra como por tomar prestado y difundir a gran escala

motivos creados por múltiples artistas contemporáneos como Rogier van der Weyden, haciéndolos así accesibles a clientes de menor poder adquisitivo¹¹. La enorme difusión de su obra se constata en la presencia de sus estampas en numerosas bibliotecas europeas¹², por lo que no sería descabellado pensar en la existencia de ejemplares en los reinos hispanos del siglo XV, y su influencia en estas calcografías. No obstante, Lehrs analizó las similitudes y diferencias entre los grabados hispanos y el centroeuropeo y planteó que quizá los primeros sirvieron de modelo al maestro renano y no al revés, o que ambos pudieron partir de un modelo común de origen italiano hoy desaparecido¹³.

En cualquier caso, no hay visos de que el ejemplar hispano fuera un único grabado dividido en dos piezas ya que el papel es claramente diferente; además, la conservación de otro ejemplar en la Real Biblioteca de El Escorial, como ya se ha señalado, indica que ambos circularon de manera independiente.

⁹ Lehrs 1908, vol. IV, pp. 124-125; Vignjević 2011, s. p.

¹⁰ Duchesne 1834, p. 188.

¹¹ Hind 1923, p. 23.

¹² Lockhart 1973, p. 249.

¹³ Lehrs 1908, vol. IV, pp. 125-129.

2. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LOS GRABADOS

Los motivos iconográficos recogidos en ambos grabados son frecuentes en toda la Baja Edad Media, aunque sus orígenes se rastrean en la Antigüedad o en la tradición extremo-oriental.

2.1. La Rueda de la Fortuna

El tema de la *Rota fortunae* fue uno de los recursos iconográficos más empleados en el Medievo para aludir a la inestabilidad de la suerte y su presencia fue especialmente frecuente en textos sagrados o en la literatura didáctica, en especial en los *specula principum*. Aunque, dada su ubicuidad, existen variantes del tema, en general se pueden establecer unas constantes: una elegante dama –la alegoría de la Fortuna– activa, mediante una manivela o desde el interior, una rueda en la que un personaje describe un movimiento primero ascendente–desde la pobreza a la riqueza y el poder– y después descendente –hacia la vejez o la pérdida de poder–, casi siempre en el sentido de las agujas del reloj. Generalmente dicho movimiento de la rueda va acompañado de unas cartelas con los términos *regnabo, regno, regnavi, sum sine regno*. Para señalar la volubilidad de la fortuna, la mujer puede aparecer con el rostro dividido en dos tonalidades (luz y sombra) en la modalidad de *Fortuna bifrons*. También puede aparecer alada, con ojos vendados y algún elemento que aluda a la inconstancia (timón o rueda).

Este motivo hunde sus raíces en la imagen clásica de la diosa romana Fortuna, cuyos orígenes se encuentran en la divinidad etrusca del destino, Vortumna, responsable del devenir del año. Posteriormente fue equiparada con la griega Tyche y convertida en la encarnación de la variable fortuna de la humanidad¹⁴. Marco Pacuvio (220-130 a. C.) la definió como una mujer con ojos vendados que rueda sobre una roca esférica en continuo movimiento¹⁵ mientras que Cicerón (106-43) se refirió en varias ocasiones a la rueda como símbolo de la Fortuna¹⁶, asociación que puede verse en mosaicos tempranos como el *Memento mori* del s. I a. C., proce-

¹⁴ Biedermann 1993 p. 200; Sechi 1998, p. 112.

¹⁵ “Fortunam insanam esse et caecam et brutam perhibent philosophi, / saxoque instare in globoso praedicant volubilei, / quia quo id saxum impulerit fors, eo cadere Fortunam autumant”. Este pasaje de Pacuvio se conoce de forma indirecta a través de Ps.-Cic., *Ad Her.*, II, 23, 36, ed. Warmington 1936, vol. II, p. 318.

¹⁶ Cic., *In Pis.* 10, 22, ed. Clark 1909, vol. IV: “ne tum quidem fortunae rotam pertimescebat”.



Fig. 3. Mosaico del *Memento mori*, s. I a. C., procedente de Pompeya, Museo de Nápoles. Wikimedia Commons.

dente de Pompeya, en el que la rueda se presenta como símbolo de la mutabilidad de la suerte (fig. 3).

En época imperial, la diosa Fortuna fue generalmente representada con la cornucopia y el timón, como se observa en las monedas de Trajano (53-118) y otros miembros de la dinastía antonina. Desde la época de Geta (189-211) aparece ya la rueda como atributo (figs. 4a y 4b).

La importancia del tiempo en este proceso se hace patente bien mediante la presencia de un reloj sobre la cabeza de la mujer o con la aparición de una alegoría masculina del tiempo. De hecho, la propia rueda recuerda, aunque simplificada, las

ruedas zodiacales de la Antigüedad (villa romana de Sentinum, s. II; sinagogas de Hammat Tiberias o Beit Alfa, s. III) y en ella puede detectarse también un recuerdo de la rueca de Cloto o Nona, la más joven de las Parcas o Moiras, responsables del desarrollo y la duración de la vida de los hombres.



Figs. 4a y 4b. Áureo de Trajano, s. II y sesterce de Geta, s. III. Wikimedia Commons.

El enlace con el mundo medieval se encuentra en una de las obras más leídas en la Edad Media, el *De consolatione philosophiae* de Boecio

(ss. V-VI)¹⁷ quien, en su diálogo con la Filosofía, dedica unos versos a la inestabilidad de la Fortuna mientras espera en prisión su ejecución: *Fortunae te regendum dedisti, dominae moribus oportet obtemperes. Tu vero volventis rotae impetum retinere conaris?*¹⁸.

Una de las representaciones medievales más antiguas conservadas es la del Ms. 189 del monasterio de Montecassino, recopilación de homilías del siglo XI. Esta ausencia de ejemplos entre la época tardoantigua y la plena Edad Media puede deberse, en opinión de Radding, al rechazo que teólogos como san Agustín sintieron ante la pervivencia de la noción clásica de la fortuna, opuesta a la idea cristiana de la voluntad divina; su resurgimiento y multiplicación desde los años centrales de la Edad Media, tanto en destacadas obras literarias –*Roman de la Rose*– como en prácticamente todos los soportes artísticos se relacionaría, por tanto, con la reaparición del mencionado concepto filosófico de la fortuna como fuerza motriz diferente tanto de la voluntad divina como de la naturaleza¹⁹.

En opinión de Mâle, la nueva manera de representar a Fortuna en la Edad Media, dentro de la rueda y no transportada sobre ella, fue el resultado de una a la vez ingenua y profunda interpretación del motivo clásico²⁰. Patch, sin embargo, establece que esta forma de representación se vinculaba, no tanto a la iconografía clásica, sino a las descripciones literarias que de la diosa hicieron escritores como Séneca y Amiano Marcelino²¹.

Diversas fuentes contemporáneas indican que la presencia de la Rueda de la Fortuna tuvo que ser frecuente en contextos religiosos, no solo en representaciones plásticas, sino también en forma de ingenios móviles como el que describió el obispo Balderico de Dol en su visita a la abadía benedictina de Fécamp, en Normandía, realizada hacia 1100²². De hecho, se ha teorizado con la posibilidad de que el dibujo de la rueda de la fortuna presente en el *Album* de Villard d’Honnecourt (fig. 5) sea precisamente la reproducción de uno de estos mecanismos²³.

¹⁷ Radding 1992, p. 128.

¹⁸ *Consolación de la Filosofía*, libro segundo, prosa primera, 18-19: “Te has entregado al gobierno de la Fortuna: debes someterte a las costumbres de tu dueña. ¿Pretendes realmente detener la marcha de su rueda en pleno impulso?”. Gómez Pérez 1997, p. 139.

¹⁹ Radding 1992, pp. 130-133. Un estudio de la evolución iconográfica del motivo en Sánchez 2011, pp. 230-253. Otra introducción en Lucía 2018.

²⁰ Mâle 2001, p. 118.

²¹ Patch 1927, p. 150.

²² Mâle 2001, p. 127; Rescher 2001 p. 11.

²³ Mâle 2001, p. 118.

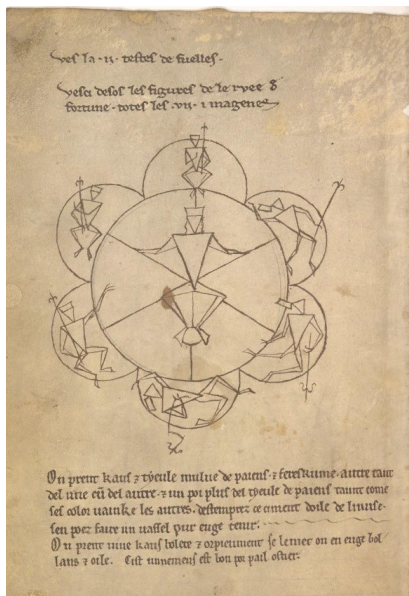


Fig. 5. *Album de Villard d'Honnecourt*, ca. 1225-1230, BnF, Fr. 19093, f. 21v.
Fuente: gallica.bnf.fr (BnF).



Fig. 6. *La Rueda de la Fortuna*; BNE Invent/42368.
Imagen propiedad de la BNE (Licencia CC BY-NC-SA 4.0).

En el contexto hispano del siglo XV, destaca el empleo de la imagen de la fortuna en la producción literaria de autores tan relevantes como el Marqués de Santillana o Pero Díaz de Toledo y, ya a finales de la centuria, Jorge Manrique.

Centrándonos ya en el grabado de la BNE (fig. 6), si bien se ajusta, *grosso modo*, a la disposición habitual del tema, destaca una interesante variante iconográfica, al no ser la diosa Fortuna quien acciona la rueda sino la personificación del tiempo. Dicho personaje, con un reloj en su cabeza, muerde un bocado unido a unas riendas que sostiene en sus manos un Cristo en majestad situado en el ángulo superior izquierdo.

Las cartelas del ejemplar matritense rezan: *REGNABO; EGO REGNO, RE[G]NAVI; PERDIDI REGNUM*. En la parte superior de la composición se lee *O RECTOR, POTENS, VERAX DEUS, / QUI TEMPERAS RERUM VICES*, es decir, el comienzo del himno de la hora sexta, según el breviario romano.

Aunque no es raro que Fortuna porte elementos alusivos al tiempo es menos habitual que sea la propia personificación del tiempo la que accione la rueda. Esta modalidad se encuentra en el *Dialogue de Temps et de Fortune* (fig. 7), manuscrito de finales del s. XV, en donde es “Tempus”, acompañado

de la encarnación de la sífilis (*grosse verole*), quien acciona la manivela, aunque Fortuna coronada parece dirigir la acción encaramada a lo alto de la rueda. En la parte inferior se amontonan muertos de todas condiciones entre los que destaca el rey asirio Sardanápalo, ejemplo de autocomplacencia en la fortuna.



Fig. 7. *Dialogue de Temps et de Fortune*, BNF Français 1358, 1401-1500, f. 1v. Wikimedia Commons.

La mención de la sífilis indica que el manuscrito debe de ser, al menos, de la última década del XV, pues se considera que esta enfermedad no comenzó a ser descrita hasta la década de los noventa, lo que lo elimina como fuente de inspiración para los grabados hispanos. Este elemento es diferente en el grabado del Maestro de las Banderolas, que emplea la iconografía habitual de la mujer vendada, aunque aparece también la conexión con la figura divina.

Otro aspecto interesante del grabado hispano relacionado con la propia técnica de estampación es que la escena se encuentra en espejo con respecto a la disposición habitual del tema en los ejemplos anteriores sobre cualquier soporte, girando la rueda en el sentido contrario de las agujas del reloj. Probablemente el grabador copió en positivo sobre la plancha la composición que le sirvió de modelo, quedando la escena invertida al plasmarse sobre el papel. Dicha modificación se aprecia también en el Maestro de las Banderolas y es habitual en grabados que copian obras anteriores. Además, esto queda refrendado por que dos de las cartelas aparecen escri-

tas en espejo y con un trazo confuso que dificulta su lectura. Este hecho abre la posibilidad, entre otras de índole simbólica o meramente accidental, de que quizá el grabador no fuera una persona completamente alfabetizada y tuviera dificultades para reproducir convenientemente el texto.

En los márgenes del grabado aparecen algunas anotaciones de gran interés. Muchas de ellas responden a antiguas signaturas, como se indicará más adelante, pero para el análisis iconográfico y, sobre todo, para comprender la percepción contemporánea de este “artefacto”, destaca una anotación a tinta en el margen superior en grafía semigótica, realizada por una mano probablemente eclesiástica o universitaria de finales del s. XV, contemporánea por tanto del manuscrito. Tras la frase *Doctus secum regit homo* (El hombre docto se rige a sí mismo) se lee *Deprehendisti ceci [caeci] numinis ambiguos vultus*, es decir, “Has aprendido los cambiantes rostros de esta divinidad ciega”. Se trata de la prosa primera del libro segundo de la *Consolación de la Filosofía* de Boecio, a quien ya se ha señalado como responsable de la introducción del motivo de la rueda de la Fortuna desde la tardía Antigüedad a la Edad Media. El autor de esta anotación conocía por tanto perfectamente el origen y la trascendencia de este símbolo y la obra del autor tardoantiguo. No en vano, entre las obras identificadas por Schiff en la biblioteca del Marqués de Santillana existía tanto una traducción al castellano de la *Consolación de la filosofía* como un *Comentario a Boecio*, ambos conservados actualmente en la BNE²⁴.

2.2. La muerte y el árbol del género humano

La segunda estampa muestra la imagen de la Muerte, figurada como un esqueleto, que dispara flechas al género humano, representado mediante diversas jerarquías sociales que se encaraman a un frondoso árbol —prelados, frailes, burgueses, tahúres y campesinos, entre otros— mientras dos ángeles tocan las trompetas del Juicio Final. Junto a la muerte aparecen una guadaña, un hacha y una cesta. En la parte inferior del tronco, dos roedores, uno blanco y otro negro, socavan la base del árbol que hunde sus raíces en una barca de madera. En las aguas se observan peces y restos humanos de aquellos que ya han sido alcanzados por las flechas de la Muerte. A los lados del árbol aparecen dos cartelas en las que se lee *Mundo vano*. Sobre la cabeza de la muerte se encuentra el texto: *Omnes imperat* (fig. 8)²⁵. En el margen derecho del grabado

²⁴ Véase Schiff 1905, pp 176-187. Son los manuscritos BNE Mss/10220 y BNE Mss/10193 respectivamente.

²⁵ Ángel M.^a Barcia transcribió: “Mundo daño y Omnes mori” (1897, p. 5). Quiero agradecer a la Dra. Elisa Ruiz su generosa ayuda con las transcripciones de las cartelas de los grabados.

quedan restos ilegibles de una anotación manuscrita.

La asociación de la muerte con las flechas, en especial la ocasionada por la peste, puede rastrearse desde la Antigüedad. En la *Iliada*, Apolo desencadena la plaga lanzando flechas:

Resonaron con estridencia las flechas sobre los hombros del encolerizado dios al ponerse en movimiento, y avanzaba él parecido a la noche (...) Siguió lanzando él sus flechas de penetrante punta, alcanzándolos también a ellos; y ardían sin cesar espesas las piras de cadáveres (Homero, *Iliada*, canto I, 47-53)²⁶.

También en la tradición hebrea el castigo divino se relaciona con las flechas:

Dios es un Juez justo y puede irritarse en cualquier momento. Si no se convierten, afilará la espada, tenderá su arco y apuntará; preparará sus armas mortíferas, dispondrá sus flechas incendiarias (Sal 7, 12-14).



Fig. 8. El árbol de los estamentos; BNE Invent/42369. Imagen propiedad de la BNE (Licencia CC BY-NC-SA 4.0).

Esta vinculación se hizo especialmente patente en los siglos XIV y XV en los que la peste diezmo la población europea. En ese contexto trágico surgen modelos iconográficos como el de San Sebastián, santo antipestífero por excelencia, protegiendo con su manto a los devotos de las flechas, al modo de las Vírgenes de la Misericordia²⁷. Se difunde además en estos momentos, sobre todo después de la gran epidemia de 1348, la idea de que la peste es una expresión de la ira de Dios por los pecados de la humanidad²⁸. En las artes plásticas esta creencia se plasma, por ejemplo, en las pinturas de Saint-André-de-Lavaudieu (fig. 9), del primer tercio del s. XIV, en las que la muerte aparece como una mujer con las manos llenas de flechas y rodeada de cadáveres.

²⁶ Rodríguez 1986, p. 42-43.

²⁷ Sobre la iconografía de San Sebastián véase un estudio introductorio en Carvajal 2015, pp. 55-65.

²⁸ Manetti 2000, p. 23.



Fig. 9. Fresco de la abadía benedictina de Saint-André-de-Lavaudieu, s. XIV in. Wikimedia Commons.

En la literatura bajomedieval hispana existen ejemplos en los que se relaciona la peste con saetas enviadas por los ángeles malos: *Mirau los mals angels, ab terribles ires, tirant als humans sagetes e vires tan entoxegades quels fan tots perir*²⁹.

Por otra parte, el tópico de la muerte igualadora, fomentado además por las órdenes mendicantes, es uno de los más ubicuos del mundo bajomedieval y se hace presente tanto en la literatura como en las artes plásticas de todas las tradiciones europeas, aunque con especial pujanza en la hispana. Quizá su forma más conocida sea la *Danza de la muerte*, en la que personajes de toda condición son invitados a bailar una danza macabra con la propia Muerte³⁰.

Concretamente, el motivo de los dos roedores en la base del árbol del grabado no es un símbolo de la peste, como planteó Franco³¹, sino un elemento recurrente en la literatura didáctica del periodo, difundido a través del cuarto *exemplum* de *Barlaam y Josafat* –la adaptación cristiana de la vida de Buda de enorme difusión en todo el orbe medieval, tanto en su versión griega como en traducciones latinas y romances– desde donde pasa a otras compilaciones

²⁹ Bernat de Fenollar (†1326), *Lo passi en cobles*, recogido en Contreras 2007, pp. 57-58.

³⁰ El tema de la Danza de la muerte ha sido estudiado desde diferentes disciplinas para tratar de fijar su origen y evolución sin existir un acuerdo entre las diversas ramas. Cf., entre otros, Mâle 1906; Kurtz 1934; Clark 1950; Saugnieux 1972; Claramunt 1988; Español 1992; Infantes 1997; Binski 2001; Franco 2002; Martínez 2011; Massip 2011.

³¹ Franco 2002, p. 204.

como *Kalila wa-Dimna*, conocida en Europa desde el siglo VIII y traducida al castellano en el XIII a instancias de Alfonso X, al *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais y, posteriormente, a la *Legenda aurea*³².

En el mencionado apólogo, Barlaam compara la vanidad de la vida con la historia de un hombre que subido a un árbol se deleita con unas pocas gotas de miel en espera de un destino inevitable y negativo, acosado por un unicornio, cuatro áspides y un dragón en cuyas fauces caerá cuando las ratas, una blanca y otra negra como símbolo de la noche y el día, acaben de roer el tronco. Este tema moralizante se incorpora desde la plena Edad Media a numerosas composiciones artísticas italianas, probablemente por influencia bizantina, en espacios sacros como el tímpano del baptisterio de Parma (s. XIII) (fig. 10a) pero también en ambientes civiles como los frescos de la Sala de Aristóteles del Palazzo Corboli de Asciano (s. XIV) (fig. 10b)³³. En el resto de Europa los ejemplos conservados de este apólogo parecen circunscribirse a manuscritos iluminados e incunables que transmiten cualquiera de las obras literarias antes mencionadas y a algunas derivaciones en pintura mural.



Figs. 10a y 10b. Relieve del baptisterio de Parma (s. XIII in.) y detalle de los frescos de Sala de Aristóteles del Palazzo Corboli de Asciano (s. XIV). Wikipedia Commons.

³² Sobre el origen oriental de esta narración en la “Parábola del hombre y el pozo” véase Zin 2011, pp. 33-93; Alonso 2012, pp. 53-64. Massip (2011, p. 145) menciona que la difusión del apólogo en la Europa medieval se hizo a través del *Speculum historiale* (s. XII). En la Península Ibérica su presencia pudiera ser anterior a través de la literatura islámica.

³³ Sobre la difusión en Italia del motivo, véase Tagliatesta 2007, pp. 175-191.

El barco sobre el que se sitúa el árbol no procede del *exemplum* oriental. Anna Boczkowska, en su estudio de la *Nave de los locos* del Bosco, señala que el árbol puede ser una referencia lunar ya que es el astro que rige el mundo vegetal y en muchas culturas antiguas las diosas de la luna son representadas mediante este símbolo, mientras que el que aparece sobre una barca sería una metáfora de paso del tiempo, del mismo modo que en Parma se representan los carros de la luna y el sol³⁴. En mi opinión, se relacionaría más probablemente con la barca de los apóstoles en la inestabilidad de la tempestad que, junto con su prefiguración veterotestamentaria en el Arca de Noé en medio del diluvio, se ha utilizado como imagen de la Iglesia, entendida como reunión de los creyentes, ya desde los escritos de Ireneo y Tertuliano³⁵, quien en *De idolatría*, XXIV afirmó que *Quod in arca non fuit, in Ecclesia non sit*³⁶. Y, aunque no parece una pervivencia clásica que tuviera demasiado éxito en la Edad Media, no se puede descartar tampoco que la barca sea una alusión a la de Caronte, pues ya en Dante en su *Divina Comedia* había recuperado el motivo a comienzos del XIV y así aparece reflejado en diversos manuscritos iluminados (figs. 11a y b).



Fig. 11a. Detalle de Caronte en una lápida al fresco procedente de Paestum, ca. 340 a. C. Museo Archeologico Nazionale di Paestum. Wikimedia Commons.



Fig. 11b. Dante, *Divina Comedia*, s. XV med., London, British Library, Ms. Yates Thompson 36, f. 6r. Wikimedia Commons.

³⁴ Boczkowska 1971, pp. 58-59. Se refiere a diosas como la divinidad pre-islámica Al-Uzza o a ciertas diosas cretenses. Esta asociación aún está latente en la Italia del Quattrocento, como se aprecia en la alegoría de Luna del Palazzo della Ragione de Padua en la que la antigua diosa porta un árbol en una mano y un creciente lunar en la otra.

³⁵ Karlik 1967, pp. 41 y 13, nota 40. El concepto se ve también en Orígenes, San Ambrosio de Milán, San Agustín, Beato de Liébana o Hugo de San Víctor, entre otros. Un análisis del tema del Arca de Noé como prefiguración de la Barca de los Apóstoles en Carvajal 2009, pp. 350-398.

³⁶ Migne 1844, vol. I, col. 696.

Además, como ha analizado Alonso, en varios de los tratados didácticos y sermones en los que se emplea el motivo del árbol roído por los dos ratones se alude también al agua como símbolo del transcurrir del tiempo y de la vida. Concretamente en el *Lucidario* de Sancho IV se lee *Dixo el rrey Salamon: así como el agua corre[rrezia entre] las piedras, así corren e pasan los míos días que se non detienen vna ora*³⁷.

El último elemento por analizar es el árbol en el que se representan las diferentes jerarquías humanas, dispuestas según su importancia. Este elemento tiene precedentes compositivos en tipologías ampliamente conocidas, como los esquemas genealógicos, y, en especial, en el Árbol de Jessé, la representación de la genealogía humana de Cristo, de amplia difusión desde el siglo XII, sobre todo en entornos cluniacenses. El árbol del grabado, al igual que todas las demás composiciones arbóreas mencionadas, parece tener su origen último en el Árbol de la vida, el *hōm* de la literatura persa, presente en muchas culturas de la Antigüedad, y así ha sido denominado por algunos autores³⁸, aunque los matices diferenciadores de esta representación hacen apropiada una terminología específica, como la empleada por Vignjević, quien lo definió acertadamente como *Árbol de los estamentos*³⁹. Será en el XV cuando se produzca la irrupción de la figura de la muerte en la composición, como destructora de la jerarquía establecida, en paralelo a otros temas de corte similar ya mencionados, como las *Danzas de la muerte*.

Existen otras composiciones contemporáneas que, si bien presentan variantes iconográficas, comparten muchos de los elementos compositivos y una intencionalidad común con el grabado del árbol y la muerte. Una de estas variaciones aparece ilustrando el comienzo del libro XIV en algunos ejemplares de la traducción que Raoul de Presles hizo del *De Civitate Dei* en el siglo XIV, capítulo en el que San Agustín alude a las elecciones que el hombre ha de hacer entre la vida de la carne o la del espíritu, pues no hay sino *dos ciudades: la una, de los hombres que desean vivir según la carne, y la otra, de los que desean vivir según el espíritu*. En dichos ejemplares se repite una escena similar: un hombre encaramado a un árbol recibe la visita de un ángel con una corona y un demonio con un arca abierta llena de monedas. En la parte inferior, dos dragones, en sustitución de los roedores, y la muerte serrando el tronco.

³⁷ Alonso 2012, p. 56, siguiendo a Kinkade 1968, p. 133.

³⁸ Franco 2002, pp. 173-214. Otros autores, incluso, lo han denominado “árbol de la muerte”. Cf. Massip 2011, pp. 137-161.

³⁹ Véase Vignjević 2011, s. p.; 2019, p. 97. Ruiz planteó que pudiera estar relacionado con el árbol Wak-wak, extraña especie, oriunda de la isla del mismo nombre, cuyos frutos eran cabezas humanas que continuamente emitían el sonido “¡wak wak!” Véase Ruiz 2000, pp. 319; Baltrušaitis 1983, p. 129. Este motivo pasará al arte occidental y así aparece en la creación de Eva del *Hortus deliciarum* de Herrada de Lansberg (s. XIII in.).



Fig. 12. *La Cité de Dieu*, Abbeville, Pierre Gerard & Jean Dupre, 1487, f. g_{ii}v.

En las pinturas del ábside de San Lorenzo de Bischoffingen, redescubiertas en 1908 y datadas por Sauer a mediados del XV⁴², se representa una variante del *exemplum* pues, sobre el árbol, aparecen un joven noble con una rapaz, un ángel y un demonio; corona la composición la imagen de Cristo con las marcas de la pasión (fig. 13). Las cartelas tienen un gran protagonismo y son indicativas de que probablemente esta imagen se utilizara como elemento didáctico en los sermones y la catequesis. Sobre el tronco se lee *Die welt* (el Mundo), *tag y nacht* (día y noche) sobre las ratas y, respectivamente sobre el unicornio y el esqueleto, *angest*, la forma antigua de *Angst* (miedo) y *Der to[d]* (la muerte)⁴³.

También en suelo hispano existen composiciones similares a las del grabado, en espacios vinculados a franciscanos o cistercienses, órdenes

Según Valerie Ruf-Fraissinet, esta ilustración aparece exclusivamente en la V familia de códices, siguiendo la numeración establecida en su tesis doctoral, de la obra agustiniana, todos del siglo XV⁴⁰. La edición incunable de la misma obra, impresa en Abbeville en 1487, contiene un grabado xilográfico con idéntica iconografía en su folio g_{ii}v (fig. 12), por lo que probablemente esta edición se basó en uno de los manuscritos mencionados⁴¹.



Fig. 13. Detalle de las pinturas murales de San Lorenzo de Bischoffingen, s. XV med. Wikimedia Commons.

⁴⁰ Ruf-Fraissinet 2016.

⁴¹ Jurgan Didier, en un extenso pero confuso trabajo, recoge muchas de estas representaciones y rastrea también la proyección en la Edad Moderna. Véase Didier 2014.

⁴² Sauer 1909, pp. 279-281.

⁴³ Agradezco a la Dra. María Sanz Julián sus aclaraciones a este respecto.

que según Mâle tuvieron especial predilección por los temas macabros⁴⁴. Dos conocidos ejemplos son los de San Francisco de Morella (Castellón) o las pinturas del monasterio cisterciense y luego jerónimo de San Isidoro del Campo en Santiponce (Sevilla).

El convento de Morella fue fundado por Jaime I en el siglo XIII, aunque no existe acuerdo sobre la fecha exacta. Las pinturas que interesan se sitúan en la sala *De profundis* del convento, a veces denominada “sala capitular”⁴⁵, espacio diseñado por Andreu Tarrascó entre 1427 y 1442⁴⁶. Fueron realizadas al fresco con retoques en seco y, aunque se realizó una limpieza y consolidación entre 1993-1996⁴⁷, solo se conserva la parte central y derecha de lo que fue una composición más amplia, que incluye, además del árbol, la rueda de la fortuna y una particular danza de la muerte, programa iconográfico que, en opinión de Infantes, pudiera explicarse por la visita al convento del célebre dominico Vicente Ferrer en 1414, quien empleó el *exemplum* del unicornio en sus sermones⁴⁸. La sala *De profundis* es un espacio habitual en monasterios y conventos donde se velaban los cuerpos de los hermanos fallecidos e incluso, en ocasiones, se les enterraba⁴⁹. Su nombre hace alusión al salmo 130 *De profundis clamavi ad te, Domine*, muy relacionado con la liturgia de difuntos y con periodos penitenciales como la Cuaresma. No es de extrañar que muchas de estas salas pudieran pintarse con escenas de corte macabro como recordatorio de la fugacidad de la vida y de la ubicuidad de la muerte.

La representación de Morella muestra los mismos elementos que el grabado: la muerte, acompañada de la frase *Nemini parco* (A nadie perdono), dispara sus flechas a un árbol en el que se han reunido los diversos grupos sociales (fig. 14).

No existe acuerdo sobre la datación de las pinturas. Milián, Adell, Francés o Catalá las sitúan en los años de construcción de la sala (1427-1442)⁵⁰. Español lo retrasa a la segunda mitad⁵¹ mientras que Franco y Alanyà las datan en el último cuarto del siglo XV, gracias a un pigmento morado

⁴⁴ Mâle 2001; Gennero 1974, pp. 3-7.

⁴⁵ Pico 2003, pp. 147-148; Massip 2011, p. 147. La denominan “Sala Capitular” Milián (1952, p. 35) o Franco (2002, p. 202).

⁴⁶ Francés 1989, p. 142.

⁴⁷ Alanyà 2000, p. 219; Adell 1999, pp. 35-44.

⁴⁸ Infantes 1997, p. 343.

⁴⁹ Véase Pérez 1996, p. 368; Moreno 1997, p. 278. Otras fuentes indican que era una antesala al refectorio, donde se recitaba este salmo en recuerdo de los monjes difuntos antes de pasar a comer. Cf. Interián 1782, p. 112. Por último, algunos autores (Orosco 1993, p. 202) señalan que se podían desarrollar ambas prácticas.

⁵⁰ Milián 1952, p. 35; Adell 1999, p. 37; Francés 1989, vol. IV, pp. 141-142; Catalá 1987.

⁵¹ Español 1992, p. VI.

foráneo que se empieza a usar en estos años y al análisis paleográfico⁵². Alanyà además, quien parece desconocer los grabados de la BNE, relaciona las pinturas con el grabado del Maestro de las Banderolas y plantea que el autor del fresco de Morella, en su opinión un fraile del convento, conoció el grabado en alguno de los viajes de estudios que los franciscanos catalanes hacían por toda Europa, donde pudo ver alguna danza de la muerte monumental⁵³. A mi parecer, resulta más factible que conociera el grabado hispano pues, dada la escasa conservación de estos ejemplares tempranos, el que hayan sobrevivido dos copias del mismo grabado puede ser indicativo de su difusión.



Fig. 14. El árbol de los estamentos, San Francesc de Morella (Castellón), segunda mitad del s. XV. Wikimedia Commons.

En segundo lugar, destacan las pinturas del Patio de los Evangelistas de San Isidoro del Campo, atribuidas por Respaldiza a Juan Sánchez de San Román (fig. 15) y realizadas con el mortero prácticamente seco, por lo que se ha perdido en gran medida la capa pictórica, que además quedó deteriorada por la colocación de un marco en el siglo XVII⁵⁴.

⁵² Alanyà 2000, p. 219; Franco 2002, pp. 192.

⁵³ Alanyà 2000, pp. 221-229.

⁵⁴ Respaldiza 1998, p. 80.



Fig. 15. Árbol de los estamentos, Patio de los Evangelistas del monasterio de San Isidoro del Campo (Santiponce, Sevilla), s. XV⁵⁵.

En el caso sevillano, el árbol aparece flanqueado por un ángel y por la muerte con su arco. En la parte inferior se han representado dos demonios con cabezas de animales, alas y cuernos, aunque el estado de deterioro del conjunto dificulta establecer exactamente su fisonomía⁵⁶.

Este tema y sus variantes tendrán una larga proyección en la Edad Moderna, hasta el siglo XVIII, tanto en el arte peninsular como virreinal, y así se aprecia en la *Alegoría del árbol de la vida* pintado por Ignacio de Ries en 1653 para la catedral de Segovia o en *El árbol de la vanidad*, pintado por Tadeo Escalante en San Juan Bautista de Huaró (Perú) en el XVIII⁵⁷.

⁵⁵ Sira A. Gadea, *La pintura mural en el Patio de la Hospedería o de los Evangelistas del monasterio de San Isidoro del Campo en Santiponce*, <https://viajarconelarte.blogspot.com/2019/11/la-pintura-mural-en-el-patio-de-la.html> [consulta: 22/10/2021].

⁵⁶ Ya en 1980, Rafael Cómez, al analizar esta última obra, estableció la conexión con la temática de los grabados de la BNE, si bien malinterpretó la bibliografía existente (Ainaud de Lasarte, siguiendo a Ewald M. Vetter, fundamentalmente) y atribuyó erróneamente la autoría del grabado hispano al Maestro de las Banderolas, al que sitúa trabajando en la Castilla del s. XV. Cf. Cómez 1980, pp. 261-267. Respaldiza (1998, pp. 69-99; 2018, p. 545) siguiendo a Cómez, hace la misma atribución.

⁵⁷ Santiago Sebastián negó que hubiera una relación directa entre ambas pinturas. En mi opinión, aunque no se diera dicha relación, es innegable que existe una tradición iconográfica

Este segundo grabado se presenta, por tanto, como una suma de tópicos bajomedievales: la muerte igualadora que alcanza a todos los seres, independientemente de su condición social, la fugacidad de los placeres mundanos y la inestabilidad de lo terrenal, representadas mediante la alusión a los roedores del apólogo ya citado y a la propia barca. Su iconografía se incardina además en una familia de representaciones frecuentes desde la plena Edad Media que, partiendo del relato didáctico ya mencionado, enriquecen y modifican el significado de la narración original haciéndola apta para cada época y mensaje.

De modo conjunto, además, ambos grabados abarcan muchas de las preocupaciones del pensamiento bajomedieval, en línea con otras composiciones pictóricas contemporáneas que también vinculan la temática de la Rueda de la Fortuna con escenas macabras como Morella, o las iglesias de Birkerød en Dinamarca o Härkeberga en Suecia.

3. CARACTERÍSTICAS CODICOLÓGICAS Y FORTUNA DEL MANUSCRITO

Se trata de un manuscrito facticio mixto de pergamino y papel. Los ff. 1-15 [*i. e.* 16], en pergamino, miden 264x190 mm y la caja de escritura, a dos columnas, es de 155 x 200. Existen errores de foliación: no se ha numerado un folio entre el 3 y el 4. La costura actual se encuentra entre los ff. 5 y 6 [*i. e.* 6 y 7] pero hay 4 pestañas en la parte delantera, por lo que este primer cuaderno constaría inicialmente de 10 bifolios.

Los ff. 16 [*i. e.* 17] a 137 [*i. e.* 138], copiados en papel de gran grosor con verjura pero sin filigrana, miden 295 x 215 mm. La caja de escritura, a dos columnas, es de 205x146 mm. Todos los cuadernos, salvo el final, son seniones.

La letra empleada es una bastarda cursiva de pequeño módulo y una *littera textualis formata*⁵⁸. Presenta un pautado sutil y carece de punteado. Contiene iniciales de rasgueo iluminadas en rojo y azul (ff. 16 [*i. e.* 17]r, 87 [*i. e.* 88]r). Las letras capitales secundarias, calderones y títulos se han realizado en rojo. Se conservan letras de espera dentro de las iniciales. Foliación árabe moderna a lápiz. Incluye reclamos al final de los cuadernos, en la parte inferior central del folio; las firmas se han camuflado dentro de la caja de escritura, generalmente sobre la línea exterior derecha.

El primer y el último tratado conservan un colofón. Así, en el f. 79r [*i. e.* 80r], se lee que Fernando Gutiérrez de Cardoso, bachiller, terminó de copiar la obra el 3 de octubre de 1458 en Guadalajara. Al final del volumen, en el

común para ambas representaciones. Cf. Sebastián 1981, pp. 123-125. Sobre las representaciones de época virreinal, cf. Cabanillas 2010.

⁵⁸ Sánchez Mariana 1988, p. 338; Álvarez 2010, p. 68.

f. 137v [*i. e.* 138v] se localiza un segundo colofón que sitúa la finalización de la copia el 8 de junio de 1454, en la villa de Huete. Debajo del colofón aparece una segunda anotación en tinta muy descolorida que, según la transcripción de Sánchez Mariana, dice:

Este es libro del bachiller Cardoso, / escriuiole por vn florín de oro, éste y otro librito de poco valor han/se de dar a sus herederos del bachiller / porque el florín les fue fecho de gracia. / Tyene el cargo desto Francisco González.

En opinión de este autor, la distribución del texto, con fragmentos cancelados y hojas en blanco intercaladas, hace pensar en varias pecias, probablemente por encargo, a un precio acorde al valor habitual de un libro de texto⁵⁹.

Actualmente el manuscrito presenta una encuadernación de piel clara gofrada sobre tabla con restos de bollones y broches. Sobre el lomo se ha adherido una etiqueta con el título de una de las obras (*Ari. Summa Moralium*), el número del catálogo de Rocamora y el tejuelo de la BNE. En el *Catálogo abreviado de manuscritos de la biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado*, de 1882, Rocamora afirma que *tiene dos grabados sumamente curiosos*⁶⁰ por lo que en aquel momento las estampas aún se encontraban adheridas a las guardas del manuscrito, siendo retiradas probablemente en alguna restauración posterior, quizá en 1884, cuando la biblioteca de Osuna-Infantado fue adquirida por el Ministerio de Instrucción pública y los manuscritos depositados en la BNE⁶¹. Lamentablemente las guardas fueron también sustituidas, perdiéndose con esta acción la valiosa información en forma de anotaciones y antiguas signaturas que muy probablemente se consignaron en este espacio desaparecido.

Como ya se ha señalado, el primer tratado de este facticio está fechado en 1454 y el último en 1458, hecho que probablemente hizo datar a Barcia las estampas en los años centrales del siglo XV, si bien pudieron haber sido impresas anteriormente y luego adheridas o, por el contrario, haberse incorporado al facticio años después de la copia de los manuscritos. Sus rasgos estilísticos nos hacen pensar, de hecho, en el último tercio del siglo.

Algunos trabajos recientes han tratado de vincular el manuscrito a la biblioteca de Íñigo López de Mendoza⁶², aunque el segundo de los elementos que forman el volumen, el tratado de Guido Vernani, fue terminado de copiar

⁵⁹ Sánchez Mariana 1988, p. 338.

⁶⁰ Rocamora 1882, p. 8, n.º 20.

⁶¹ Schiff 1905, p. XI.

⁶² Especialmente Jecker 2015, p. 262, quien trata de relacionarlo con destacados personajes del entorno del Marqués: el capellán Pedro Díaz de Toledo, Alfonso de Cartagena o Pedro González de Mendoza.

el 3 de octubre de 1458 (*Anno Domini MCCCC quinquagesimo octavo, quinto nonas octobris*), meses después de la muerte del Marqués, acaecida el 25 de marzo de ese año. Probablemente por ello Schiff no menciona ni el facticio ni ninguna de sus partes en su magnífico estudio de la biblioteca del Marqués⁶³ ya que, aunque el manuscrito pudo efectivamente haberse encargado en vida de Don Íñigo y concluirse tras su muerte, también es posible que se formara e incorporara a la colección en tiempos de su hijo Diego Hurtado de Mendoza (1417-1479), I duque del Infantado, quien heredó el núcleo primitivo de la biblioteca de su padre y la vinculó al mayorazgo para evitar su dispersión. Como se indica en su testamento dado en el Monasterio de Lupiana en 1475:

Otrosí, allende lo suso escripto, mando al conde my fijo e quiero que aya por mayorazgo las mis casa principales que yo tengo en la cibdad de Guadalajara e ansy mesmo los libros que en my librería y cámara se fallaren, los quales es my voluntad que non sean nyn puedan ser enajenados por él nyn por sus sucesores, mas que siempre anden e sean açesorios a los otros bienes del mayorazgo e de aquella mesma natura e calidad, e esto porque yo deseo mucho que él e sus descendentes se den al estudio de las letras commo el marqués my señor que santa gloria aya e yo e muchos antçesores lo fesimos, creyendo mucho por ello ser creçidas e aççadas nuestras personas e casas⁶⁴.

Se custodia en el Archivo de la Nobleza un interesante inventario de 1575 titulado *Tabla de los libros del Duque mi señor que están en la librería de las casas de su señoría de la parrochia de Nuestra Señora*⁶⁵. Dado su propósito exclusivamente identificativo de las obras integrantes de la colección, el inventario es escueto en detalles, aportando sólo la información imprescindible para localizar una obra. Son numerosos los textos de Aristóteles que aparecen, fundamentalmente las éticas pero también la política, el gobierno, etc. Casi todos aparecen descritos como *de mano en pergamino* aunque la entrada *una Tabla de Aristóteles en tablas pardas* (f. 22v) podría corresponderse con el volumen facticio que aquí se estudia, encuadernado en piel gofrada de color claro⁶⁶.

⁶³ Schiff 1905.

⁶⁴ Testamento de Diego Hurtado de Mendoza, I Duque del Infantado, 1475, Archivo Histórico de la Nobleza, OSUNA, C. 1762 (*olim* AHN, Osuna, leg. 1762). Transcrito en Layna 1942, vol. II, p. 475. En 1998, Marcelino Alfonso González defendió en Deusto su tesis doctoral *La Biblioteca de los Mendoza en Guadalajara (siglos XV-XVI)*. Pese a los intentos de los bibliotecarios, a quienes agradezco su esfuerzo, el autor no ha respondido a las solicitudes de consulta. Agradezco también a los Drs. Fernando Bouza, Felipe Vidales y Silvia González-Sarasa su ayuda para la consulta de la tesis.

⁶⁵ Archivo Histórico de la Nobleza OSUNA, C. 1837, doc. 8 (*olim* AHN, Osuna, leg. 1837, 8).

⁶⁶ Es necesario señalar, no obstante, que el término “Tabla de Aristóteles” fue empleado para aludir a otras obras, como el conocido *Index locupletissimus duobus tomis* de Francisco Ruiz, según ha señalado Domingo 2011, p. 321.

En el grabado de la Rueda de la Fortuna se han conservado además una serie de antiguas firmas. Se identifica claramente la del catálogo de Rocamora: *Ii.20* pero además aparecen dos que pueden estar relacionadas con inventarios antiguos: *4-4* y *Plut. II. Lit N. N.º 15*, aunque no con el de 1575 que emplea otro sistema de ordenación. La segunda de ellas se identifica en muchos manuscritos e incunables en la BNE pero no parece corresponder inequívocamente con el núcleo primitivo de la biblioteca de Don Íñigo pues se ha anotado también sobre impresos del XVI y XVII, custodiados tanto en la BNE como en otras bibliotecas que recibieron también en su día fondos de la colección Osuna⁶⁷.

4. EL MANUSCRITO BNE MSS/10269: CONTENIDO LITERARIO

Comienza el volumen con la *Tabula libri Ethicorum* de Tomás de Aquino (ff. 1-15 [*i. e.* 16]), un índice de materias y léxico con definiciones de conceptos aristotélicos que reproducen con mucha frecuencia las dadas por su maestro San Alberto Magno⁶⁸. En opinión de Gauthier, el que esté inacabada, como indican algunas erratas y duplicaciones, puede deberse a que su propia madurez intelectual permitió a Tomás de Aquino identificar imperfecciones en la obra de San Alberto, precisamente cuando redactaba ya su propio comentario a la *Ética* de cara a la elaboración de la *Summa Theologiae*⁶⁹. Aunque no se duda de su autenticidad, esta obra, redactada en París *ca.* 1270 y que gozó de bastante difusión de forma manuscrita hasta el siglo XV, no fue impresa hasta 1971. El CCPB, sin embargo, no registra otros ejemplares manuscritos en nuestras bibliotecas.

Se sigue la *Summa moralium libri ethicorum Aristotelis iuxta expositionem sancti Thomae de Aquino* (ff. 16-79 [*i. e.* 17-80]), también conocido como *Summa de Virtutibus*, del dominico italiano Guido Vernani da Rimini († *ca.* 1345), lector en el Studio dei Frati Predicatori de Bolonia. Además de una serie de obras teológico-políticas, como el *De potestate Summi Pontificis*, Vernani redactó comentarios aristotélicos entre los que destaca la *Summa de virtutibus*, un compendio de la *Ética* aristotélica escrita en la línea del comentario de Tomás de Aquino. Al igual que la anterior, se trata de una obra bastante inusual en nuestras bibliotecas.

⁶⁷ Por ejemplo, en *La segunda parte del libro llamado Monte Calvario...* (Valladolid, Juan de Villaquiran, 1549) conservado en la Biblioteca de la Universidad de Valladolid con signatura U/Bc IyR 211 (2).

⁶⁸ Torrell 2005, vol. I, pp. 229-231.

⁶⁹ Gauthier 1971, pp. B₅-B₅₅.

Ocupa los folios 82 y 83 del manuscrito [*i. e.* 83-84] un breve opúsculo denominado *De bona fortuna* en el que se debate la relación entre la fortuna y la libertad. En opinión de Cordonier y Steel, esta obra fue elaborada en el París de *ca.* 1270 por el dominico Guillaume de Moerbeke, colaborador cercano de Tomás de Aquino, partiendo de extractos aristotélicos procedentes de los *Magna Moralia* y de la *Ética Eudemia*⁷⁰. La obra fue muy citada por numerosos teólogos bajomedievales como Juan Duns Scoto, Tomás de Aquino y su discípulo Egidio Romano, entre otros⁷¹. Según Kenny, la popularidad de esta compilación hizo que se haya conservado en 150 manuscritos, número muy superior al de sus propias fuentes⁷², si bien no parece abundante en nuestras bibliotecas. Además de en el ejemplar de la BNE que aquí se analiza, Álvarez Márquez cita su presencia en un manuscrito que perteneció al arzobispo de Sevilla Pedro Gómez Barroso, actualmente conservado en la Biblioteca Capitular y Colombina con signatura Ms. 7-6-2⁷³. El opúsculo, asimismo, aparece en varias ediciones tempranas de Aristóteles, en concreto en la de Colonia de *ca.* 1472 y en dos venecianas: la de Filippo di Pietro, de 1482 y la impresa en 1496 por Giovanni y Gregorio De Gregori.

Uno de los textos que más interés ha despertado dentro de este volumen facticio es la traducción al romance de la *Ethica ad Nicomachum* de Aristóteles, de la que solo se conservado un folio (84, *i. e.* 85). En el incipit de esta obra se menciona como traductor a *maestre Brunechacim*⁷⁴ que en el catálogo de la BNE se identifica con Bruneto Latini, si bien Grespi, siguiendo a Morrás, afirma que se trata, en realidad, de una traducción que parte de una versión catalana, inspirada a su vez en la de Leonardo Bruni⁷⁵. La *Ética a Nicómaco* fue muy empleada por la escolástica, en especial por Alberto Magno y su discípulo Tomás de Aquino. Además, en 1422, los nuevos estatutos de la Universidad de Salamanca hacen obligatorio el estudio de la filosofía moral y la *Ética a Nicómaco* se incorpora al currículum de las universidades castellanas⁷⁶. Ello podría explicar el número razonablemente alto de copias de esta traducción conservadas en bibliotecas españolas y extranjeras, así como su

⁷⁰ Cordonier, Steel 2012, pp. 401-446.

⁷¹ Elias 2014, pp. 389-412; Deman 1928, pp. 38-58.

⁷² Kenny 1992, p. 56.

⁷³ Álvarez 1999, pp. 67-68.

⁷⁴ Grespi 2004, p. 49 lee “Brunechacir”, diferente al “Bonechacius” que transcribe el registro de la BNE.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 49-51; Morrás 1991, pp. 233-234.

⁷⁶ Fuertes 1984, 2006; Jecker 2015.

temprana impresión en el taller zaragozano de Juan Hurus en 1476, a diferencia de lo que sucede con las otras obras que componen el *facticio*⁷⁷.

En los ff. 85v-86r [*i. e.* 86v-87r] aparece un cuadro de las virtudes cardinales y sus virtudes derivadas (fig. 16), inspirado probablemente en la tipología del *arbor virtutum*, un diagrama arbóreo utilizado en la tradición cristiana medieval para exponer las relaciones entre las virtudes y los vicios. Su disposición en horizontal, en lugar de en vertical como suele ser habitual, responde probablemente a razones de legibilidad, pues se aprovecha de este modo la extensión completa del bifolio abierto, permitiendo un módulo mayor de escritura.

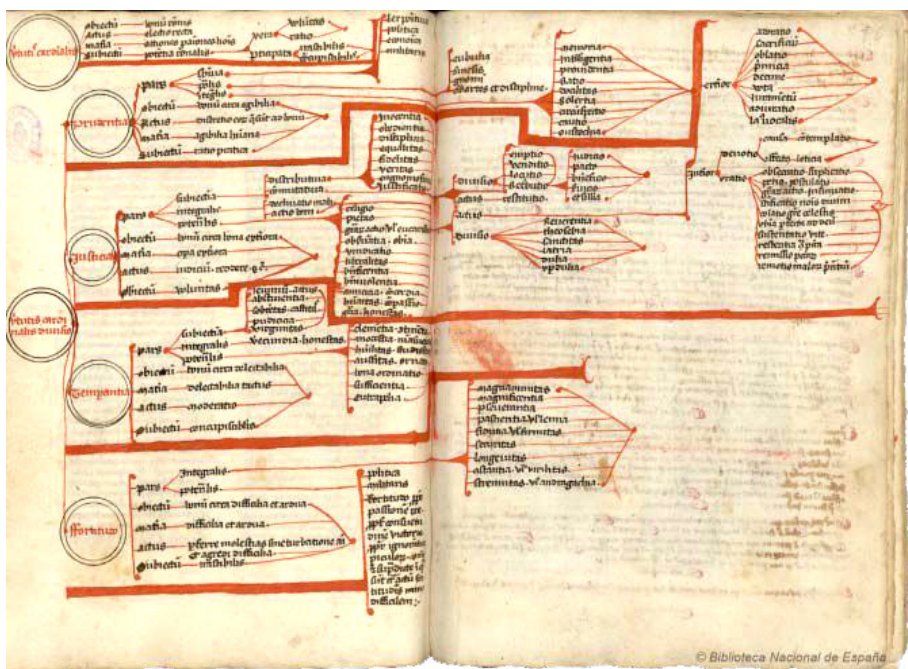


Fig. 16. Cuadro de las virtudes cardinales, BNE Mss/10269, ff. 85v-86v. Imagen propiedad de la BNE (Licencia CC BY-NC-SA 4.0).

Estos esquemas surgen en la Alta Edad Media dentro de tratados teológicos y en la Baja se multiplicará su presencia, siendo habitual encontrarlos en obras de consumo cortesano. Además, el esquema de virtudes y vicios fue empleado durante toda la Edad Media como recurso mnemotécnico, y, espe-

⁷⁷ Morrás 1991, p. 233 menciona ejemplares en la BNE, Biblioteca de El Escorial, Biblioteca Vaticana o Bodleian Library, entre otras.

cialmente, por franciscanos y dominicos, dentro de sus prácticas para revivir el arte de la retórica⁷⁸.

Este interesante ejemplo sigue la división establecida por Tomás de Aquino en la que cada virtud cardinal se organiza en tres partes: la parte integrante (*pars integralis*) necesaria para que la virtud se ejerza; el tipo o clase de la virtud (*pars subjectiva*) que genera una virtud separada de la primera aunque relacionada con esta (y diferente de otras que también se vinculan a la primera); finalmente, la virtud subordinada o “en potencia” (*pars potentialis*) que comparte los atributos generales de la primera pero no llega a expresar plenamente sus características paradigmáticas⁷⁹. Así, por ejemplo, en el manuscrito mendocino la *Temperantia* se dividiría en *pars subjetiva*, con cualidades como la *sobrietates* o la *castitas*, la *pars integralis*, que engloba la *verecundia* o la *honestas* y la *pars potentialis* en la que se reúnen la *clementia* y la *modestia*. El cuadro, además, incluye para cada virtud su *objectum*, *actus*, *materia* y *subiectum*.

Cierra el facticio el *Tractatus de declaratione difficilium dictionum et dictionum in theologia fratris Armandi de Bello Visu* (ff. 87-137, i. e. 88-138), léxico compuesto por el dominico Armand de Bellevue (fl. 1326-1334) como instrumento de trabajo de sus estudiantes, probablemente en 1326, durante su estancia en Montpellier⁸⁰. La influencia de su maestro Tomás de Aquino se muestra en la estructura de este *Tractatus*, planteada a imitación del *De veritate*, pues no se ordena alfabéticamente sino que se organiza en tres tratados de diferente extensión, siendo el segundo, muy extenso, el que contiene la explicación de los términos, organizados según criterios de lógica medieval⁸¹. Además de en nuestro manuscrito, la obra se conserva en otro códice de la BNE, el Ms/9105 procedente del importante convento dominico de Sto. Tomás de Ávila⁸².

La selección de textos, si bien no resulta extravagante, posee un gran interés por su singularidad, acentuado, como se ha señalado, por la escasez de copias de la mayor parte de las obras en el siglo XV hispano. Se trata de un volumen de contenido filosófico claramente marcado por la interpretación tomista de Aristóteles –quizá creado en un entorno de influencia dominica– pues, como indica Escobar, la verdadera absorción del aristotelismo en la España prehumanista se debió, en gran medida, a la exégesis sistemática de Tomás de Aquino y otros escolásticos⁸³, si bien, ya desde el siglo XIII, se detecta su

⁷⁸ Rivers 2010, p. 71.

⁷⁹ Yearley 1990, p. 30.

⁸⁰ Aertsen 2012, pp. 15-17.

⁸¹ *Ibidem*, p. 270.

⁸² Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000168473> [consulta: 20/02/2021].

⁸³ Escobar 1994, p. 143.

irrupción en el entorno cortesano alfonsí a través del *Libro del Tesoro* de Bruneto Latini y, ya en el XIV, mediante obras como la *Glosa a Egidio Romano* de Juan de Castrojeriz⁸⁴, convirtiéndose Aristóteles a comienzos del XV en la base ética para la formación de nobles y príncipes⁸⁵.

Además, la presencia de obras de carácter auxiliar (dos léxicos –La *Tabula libri Ethicorum* y el *Tractatus de declaratione...* de Armand de Bellevue– y varios compendios de ética –*Summa de Virtutibus* de Guido Vernani y el *De bona Fortuna*–) hacen que este volumen se ajuste a los modos de lectura detectados por Morrás en la recepción y transmisión del aristotelismo en el entorno laico y nobiliario, donde se aprecia una acumulación que muestra la insatisfacción del lector no profesional ante cualquier opción que despojara de ayuda la difícil lectura, más allá de la barrera lingüística, de la filosofía aristotélica⁸⁶.

5. UN “ARTEFACTO” CULTURAL

El concepto de virtud y su importancia, tanto para el gobierno terrenal como para el destino futuro, así como el debate entre el valor de la fortuna frente a la voluntad divina parecen convertirse en los hilos temáticos más importantes del facticio, tanto en su parte literaria como gráfica, hundiendo sus raíces en el pensamiento aristotélico y en sus vías medievales de difusión, a través de Boecio o Tomás de Aquino. Sus temas principales, la muerte igualadora y la volubilidad de la suerte, resultan ubicuos en el mundo bajomedieval y son recurrentes tanto en la literatura como en las manifestaciones artísticas, como ya se ha analizado. La temática del facticio corresponde completamente con algunos de los intereses del Marqués de Santillana y su entorno. Su concepto de fortuna y su oposición tanto a la virtud personal como al poder de la Providencia están muy presentes en su obra de sesgo político y en la puramente poética y así se lee en su *Bias contra Fortuna* o en sus *Proverbios: Ca tiempo façe las cosas / e desfaze, / e quando a fortuna plaze / las dañosas / se nos tornan provechosas / e plazientes, / y las útiles nozientes, / contrariosas*.⁸⁷

Sin embargo, dadas las fechas de datación del manuscrito, también pudo ser Don Diego el que encargara esta obra para su lectura personal o para

⁸⁴ Morrás 2018, p. 222.

⁸⁵ La bibliografía sobre literatura para la formación de nobles y príncipes en la Castilla bajomedieval es amplísima. Sin ánimo de exhaustividad *cf.*, entre los más recientes, Rodríguez 2000, pp. 7-43; Rucquoi, Bizzarri 2005, pp. 7-30; Nogales 2006, pp. 9-39; Beceiro 2007, pp. 19-46; Díez 2020.

⁸⁶ Morrás 2018, p. 220.

⁸⁷ *Proverbios de don Iñigo López de Mendoza*, vv. 169-176, en Ciceri 1995, p. 17.

la educación de alguno de sus hijos. Además, como indica Beceiro, el destinatario de una biblioteca no es solo el señor nobiliario sino todos aquellos familiares, allegados, o servidores (secretarios, religiosos, etc.) que pudieran necesitar hacer uso de ella, lo que explica la presencia a veces aparentemente injustificada de determinados títulos⁸⁸.

Como ha puesto de manifiesto el análisis iconográfico, existe probablemente en estos grabados una influencia francesa para la iconografía del *Árbol de los estamentos* e italiana en el tratamiento del tema de la *Rueda de la fortuna*, sin olvidar que los temas moralizantes analizados eran, ya a mediados del XV, un lugar común para la plástica y la literatura hispánicas. Cuesta determinar, por tanto, en qué sentido se ejerció la influencia de los grabados del Maestro de las Banderolas, si es que la hubo o si, por el contrario, como ya señaló Lehrs, existió un modelo común en grabados italianos (o franceses) no conservados. Desde un punto de vista puramente estético, la técnica de los ejemplares hispanos analizados resulta poco depurada pero su fuerza expresiva, lograda a través de un feísmo probablemente intencionado, y su complejidad iconográfica los convierte en ejemplos de enorme interés desde diversos puntos de vista, interés que se ve multiplicado por la escasez de ejemplos tempranos conservados.

La importancia de las relaciones entre texto e imagen, establecida ya por Gregorio Magno en la Antigüedad tardía y ampliada por pensadores como Gilbert Crispin u Honorio de Autun, constituye una de las dinámicas más enriquecedoras de la cultura medieval, como demostraron los estudios pioneros y ya clásicos de Mâle, Weitzmann o Shapiro y, más recientemente, Camille, entre otros. Dejando de lado el complejo mundo de la oralidad y la lectura comunitaria alto y plenomedieval⁸⁹, en la Baja Edad Media la imagen seguirá siendo una herramienta crucial para la formación de niños, jóvenes, e incluso adultos, necesitada, eso sí, de la interpretación de un letrado. Además, en este momento se generan unas interesantes categorías de semiletrados que emplearán muchas veces la imagen como ayuda para completar los huecos de su parcial alfabetización, provocando incluso el rechazo y la burla de las instituciones eclesásticas⁹⁰. Incluso cuando el receptor es letrado, la imagen completa, enriquece y amplía exponencialmente las dimensiones del mensaje literario.

En el caso del manuscrito mendocino, las imágenes no fueron concebidas *ex professo* ni aluden al texto literalmente; sin embargo, aquel que las seleccionó comprendió plenamente las relaciones temáticas que vinculaban los contenidos textuales y visuales, creando con la incorporación de las estampas a las guardas del manuscrito un “artefacto” en el que se reúnen muchas de

⁸⁸ Beceiro 2007, p. 28.

⁸⁹ Véase Cavallo 2002, pp. 63-71; Bäuml 1980, p. 242; Solivan 2017, pp. 114-120.

⁹⁰ Camille 1985, pp. 26-49.

las preocupaciones vitales del hombre bajomedieval y a las que ya se ha hecho referencia anteriormente. Esta vinculación de texto e imagen refuerza, además, la percepción de un único contexto cultural en el que las manifestaciones artísticas y literarias se complementan e interactúan, alejadas de las parcelaciones que las disciplinas académicas actuales han establecido con más frecuencia de la deseada, analizando muchas veces de forma disociada ambas expresiones.

La anotación en letra contemporánea del texto de la *Consolatio* de Boecio sobre el grabado de la Rueda de la Fortuna –texto que, como ya se ha señalado, supone la vía de transmisión del motivo antiguo a la Edad Media– reafirma la intencionalidad de la elección y la existencia de un plan preconcebido en la elaboración del códice facticio.

Todo ello permite plantear que, si bien el manuscrito no es equiparable estrictamente a un códice misceláneo organizado, empleando la terminología de Elisa Ruiz, concebido intelectual y materialmente desde el inicio como una selección textual coherente y homogénea, no corresponde tampoco a la concepción de códice facticio como una mera suma de partes, unidas casi aleatoriamente por razones de espacio, criterios bibliotecológicos o mero azar. Detrás de la selección de textos de marcado carácter didáctico, cuadros sinópticos con un claro componente mnemotécnico e imágenes de gran hondura simbólica parece existir una evidente intencionalidad docente y un destinatario en algún estadio formativo, ya sea juvenil, guiado por un maestro, o adulto, interesado en el texto aristotélico pero, como ya se indicó, necesitado de instrumentos que facilitaran y aclararan su compleja lectura.

Por último, desde un punto de vista patrimonial pero también epistemológico, el análisis de este ejemplo permite conocer la gravedad de las intervenciones que desmembran artefactos culturales medievales, privándonos del significado que poseyeron en su momento y que era, sin duda, diferente del de la mera suma de sus partes. La interacción de texto e imagen, los usos lectores, las prácticas didácticas y otros muchos aspectos quedan difuminados o directamente anulados al separar cada objeto del conjunto, tratándolos exclusivamente como piezas de museo y no como parte de un dispositivo cultural de múltiples y variadas facetas.

6. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Adell Figols, Francisca (1999), *La danza de la muerte del convento de San Francisco de Morella*, “Penyagolosa. Revista de la Excma. Diputación Provincial de Castellón” 1, pp. 35-44.
- Aertsen, Jan (2012), *Medieval Philosophy as Transcendental Thought: From Philip the Chancellor (ca. 1225) to Francisco Suárez*, Leiden, Brill.

- Ainaud de Lasarte, Juan (1962), *Grabado*, en *Ars Hispaniae: historia universal del arte hispánico*, vol. XVIII, Madrid, Plus Ultra, pp. 245-261.
- Alanyà i Roig, Josep (2000), *Urbanisme i vida a la Morella medieval (segles XIII-XV)*, Morella, Ajuntament de Morella.
- Alonso Monedero, Begoña (2012), *Intersecciones del sentido figurado en el contexto de la predicación medieval: entre el tópico y el exemplum (de nuevo acerca del unicornio)*, en Alemany, Rafael; Chico, Francisco (eds.), *XVIII Simposio de la SELGYC (Alicante, 9-11 de septiembre 2010). Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alicante, Universitat d'Alacant - SELGYC, pp. 53-64.
- Álvarez Márquez, M.^a del Carmen (1999), *Manuscritos localizados de Pedro Gómez Barroso y Juan de Cervantes, arzobispos de Sevilla*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá.
- Álvarez Márquez, M.^a del Carmen (2010), *Manuscritos de copistas hispanos (siglo XIV y primer tercio del XVI)*, en Sanz, M.^a Josefa; Calleja, Miguel (coords.), *Paleografía II: las escrituras góticas desde 1250 hasta la imprenta. V Jornadas de la Sociedad Española de Ciencias y Técnicas Historiográficas. Oviedo, 18 y 19 de junio de 2007*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 51-106.
- Baltrusaitis, Jurgis (1983), *La Edad Media Fantástica*, Cátedra, Madrid.
- Barcia y Pavón, Ángel M.^a (1897), *Estampas primitivas españolas que se conservan en la Biblioteca Nacional*, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos" 1, pp. 4-8.
- Bäumli, Franz H. (1980), *Varieties and Consequences of Medieval Literacy and Illiteracy*, "Speculum" 55/2, pp. 237-265.
- Beceiro Pita, Isabel (2007), *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia, Nausicaä.
- Biedermann, Hans (1993), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Planeta.
- Binski, Paul (1996), *Medieval Death: Ritual and Representation*, Nueva York, Cornell University Press.
- Boczkowska, Anna (1971), *The Lunar Symbolism of The Ship of Fools by Hieronymus Bosch*, "Oud Holland" 86/2-3, pp. 47-69.
- Cabanillas Delgadillo, Virgilio F. (2010), *Los árboles de la vida y de la muerte y la escala mística en la pintura virreinal*, Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos (tesis de máster).
- Camille, Michael (1985), *Seeing and Reading: Some Visual implications of Medieval Literacy and Illiteracy*, "Art History" 8/1, pp. 26-49.
- Carvajal González, Helena (2009), *Manuscritos medievales iluminados en la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense (siglos IX-XIV): estudio iconográfico y codicológico*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid (tesis doctoral).

- Carvajal González, Helena (2015), *San Sebastián, mártir y protector frente a la peste*, “Revista Digital de Iconografía Medieval” 7/13, pp. 55-65.
- Catalá Gorgués, Miguel Á. (1987), *Pintura y escultura medieval*, en *Historia de l’Art Valencià*, vol. II, Valencia, Biblioteca Valenciana.
- Cavallo, Guglielmo (2002), *Entre voz y silencio. De la lectura antigua a la lectura medieval*, “Estudios clásicos” 121, pp. 63-71.
- Ciceri, Marcela (ed.) (1995), *El cancionero castellano del siglo XV de la biblioteca estense de Módena*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Claramunt Rodríguez, Salvador (1988), *La danza macabra como exponente de la iconografía de la muerte en la Baja Edad Media*, en *La idea y el sentimiento de la muerte en la historia y en el arte de la Edad Media*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 93-98.
- Clark, Albert (1909), *M. Tulli Ciceronis, Orationes*, vol. IV, Oxford, Oxford University Press.
- Clark, James M. (1950), *The Dance of Death in the Middle Ages and the Renaissance*, Glasgow, Jackson.
- Contreras Mas, Antonio (2007), *Enfermedades y santos protectores en Mallorca medieval*, “Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana” 63, pp. 41-62.
- Cómez Ramos, Rafael (1980), *El árbol de la vida en el monasterio de San Isidoro del Campo*, “Archivo Hispalense” 63, pp. 261-267.
- Cordonier, Valérie; Steel, Carlos (2012), *Guillaume de Moerbeke Traducteur du Liber de bona fortuna et de l’Éthique à Eudème*, en Oppenraay, Aafke M. I.; Fontaine, Resianne (eds.), *The Letter before the Spirit: The Importance of Text Editions for the Study of the Reception of Aristotle*, Leiden, Brill, pp. 401-446.
- Demant, Thomas (1928), *Le Liber de bona fortuna dans la théologie de S. Thomas d’Aquin*, “Revue des Sciences philosophiques et théologiques” 17/1, pp. 38-58.
- Díaz Bourgeal, Marina; López-Santos Kornberger, Francisco (2016), *El Cantar de Mio Cid y el Diyenís Akritas (manuscrito de El Escorial). Un estudio comparativo desde el legado clásico*, “Estudios Medievales Hispánicos” 5, pp. 83-116.
- Didier, Jurgan (2014), *L’arbre de la vie au péril de la mort (iconographie de l’arbre au miel, arbre sans fruit, arbre du pécheur, arbre vain)*, participación presentada al *XVII^e Congrès international de l’association Danses Macabres d’Europe* [en línea], https://www.academia.edu/38674554/Larbre_de_la_vie_au_p%C3%A9ril_de_la_mort_Turin_2014 [consulta: 31/05/2020].

- Díez Yáñez, María (2020), *Aristóteles en el siglo XV: una ética para príncipes. Liberalidad, magnificencia y magnanimidad*, Oxford, Peter Lang.
- Domingo Malvadi, Arantxa (2011), *Bibliofilia humanista en tiempos de Felipe II. La biblioteca de Juan Páez de Castro*, Universidad de Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Duchesne, Jean (1834), *Voyage d'un Iconophile*, París, Heideloff et Campé.
- Elias, Gloria S. (2014), *Buena fortuna y libertad en Quodlibetales XXI de Duns Escoto*, "Principios: Revista de Filosofía" 21/35, pp. 389-412.
- Escobar Chico, Ángel (1994), *Sobre la fortuna de Aristóteles en España*, "Revista Española de Filosofía Medieval" 1, pp. 141-148.
- Español, Francesca (1992), *La Imagen de lo macabro en el gótico hispano*, Madrid, Historia 16 (Cuadernos de Arte Español; 70).
- Francés Camús, Josep M. (1989), *La España Gótica. Valencia y Murcia*, Madrid, Encuentro.
- Franco Mata, Ángela (2002), *Encuentro de los tres vivos y los tres muertos y las danzas de la muerte medievales en España*, "Boletín del Museo Arqueológico Nacional" 20, pp. 173-214.
- Fuertes Herreros, José L. (1984), *Estatutos de la Universidad de Salamanca, 1529. Mandato de Pérez Oliva, Rector*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fuertes Herreros, José L. (2006), *Lógica y filosofía, siglos XIII-XVII*, en Rodríguez-San Pedro Bezares, Luis E., *Historia de la Universidad de Salamanca*, vol. III, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 491-586.
- Gallego, Antonio (1979), *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra.
- Gauthier, René-Antoine (1971), *Sententia libri politicorum. Tabula, libri ethicorum [Editio Leonina]*, vol. XLVIII, Roma, Ad Sanctae Sabinae.
- Gennero, Mario (1974), *Elementos franciscanos en las Danzas de la muerte*, "Boletín del Instituto Caro y Cuervo" 29, pp. 3-7.
- González Pascual, Marcelino A. (1999), *La Biblioteca de los Mendoza en Guadalajara (siglos XV-XVI)*, Deusto, Universidad de Deusto (tesis doctoral).
- Grespi, Giuseppina (2004), *Traducciones castellanas de obras latinas e italianas (contenidas en manuscritos del siglo XV en las bibliotecas de Madrid y El Escorial)*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- Hind, Arthur M. (1923), *Master of the Banderoles*, en Hind, Arthur M., *A History of Engraving and Etching*, Boston - Nueva York, Houghton Mifflin.
- Infantes, Víctor (1997), *Las danzas de la muerte. Génesis y desarrollo de un género medieval*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Interián de Ayala, Juan (1782) *El pintor christiano, y erudito...*, Madrid, Joaquín Ibarra.

- Jecker, Mélanie (2015), *La notion de prudentia et ses métamorphoses chez un noble castillan du XV^e siècle, le marquis de Santillane: la signification philosophique et politique du manuscrit BNE 10269*, "Bulletin Du Cange" 73, pp. 261-295.
- Karlik, Estanislao (1967), *El acontecimiento salvífico del bautismo según Teruliano*, Vitoria, Seminario Diocesano.
- Kenny, Anthony (1992), *Aristotle on the Perfect Life*, Oxford, Clarendon Press.
- Kinkade, Richard P. (ed.) (1968), *Los "Lucidarios" españoles*, Madrid, Gredos.
- Kioridis, Ioannis (2013), *Los enemigos del protagonista en el Cantar de mio Cid y en el Diyenís Akritis (manuscrito de El Escorial): papel histórico y transformación literaria*, en Montaner, Alberto (ed.), "Sonando van sus nuevas allent parte del mar": *el Cantar de Mio Cid y el mundo de la épica*, Toulouse, CNRS - Presses Université de Toulouse, pp. 329-347.
- Kurtz, Leonard P. (1934), *The Dance of death and the macabre spirit in European literature*, Nueva York, Columbia University.
- Layna Serrano, Francisco (1942), *Historia de Guadalajara y sus Mendozas*, Madrid, Aldus.
- Lockhart, Anne I. (1973), *Four Engravings by the Master with the Banderoles*, "The Bulletin of the Cleveland Museum of Art" 60/8, pp. 247-254.
- Lucía Gómez-Chacón, Diana (2018), *La Rueda de la Fortuna*, base de datos digital de Iconografía Medieval, Universidad Complutense de Madrid [en línea], www.ucm.es/bdiconografiamedieval/rueda-fortuna [consulta: 10/08/2020].
- Mâle, Émile (1906), *L'Art français de la fin du Moyen Âge. L'idée de la mort et la danse macabre*, "Revue des Deux Mondes" 32, pp. 647-679.
- Mâle, Émile (2001), *El arte religioso del siglo XIII en Francia: el gótico*, Madrid, Encuentro (1.^a ed. 1913).
- Manetti, Giovanni (2000), *San Sebastiano, la peste, il testo. Un tour nel territorio senese sulle tracce del santo del contagio*, en *Il contagio e i suoi simboli. Atti del convegno dell'associazione "Simbolo, conoscenza, società"*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 17-38.
- Marina, Rosa M.^a (2007), *Agustín de Hipona. La ciudad de Dios*, Madrid, Gredos.
- Martínez Falero, Luis (2011), *El tema de la muerte en la literatura popular europea: las danzas de la muerte y sus implicaciones doctrinales*, "Cálamo FASPE" 58, pp. 59-65.
- Massip Bonet, J. Francesc (2011), *Huellas de Oriente en las representaciones macabras de la Europa medieval: el caso catalán*, "Cuadernos del CEMYR" 19, pp. 137-161.

- Migne, Jacques-Paul (1870), *Tertullianus, Patrología latina*, vol. I, col. 661-696B, París, Garnier Fratres Editores.
- Milián Boix, Manuel (1952), *Morella y su comarca*, Morella, Imprenta Fidel Carceller.
- Moreno Hurtado, Antonio (1997), *El Convento de Agustinas Recoletas de Cibra*, Granada, El Autor.
- Morrás, María (1991), *Repertorio de obras, Mss. y documentos de Alfonso de Cartagena (ca. 1384-1456)*, “Boletín bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura medieval” 5, pp. 215-248.
- Morrás, María (2018), *Las sendas del aristotelismo en el Cuatrocientos hispánico. Una aproximación contextual*, “Cahiers d’études hispaniques médiévales” 41, pp. 215-240.
- Nogales Rincón, David (2006), *Los espejos de príncipes en Castilla (siglos XIII-XV): un modelo literario de la realeza bajomedieval*, “Medievalismo” 16, pp. 9-39.
- Orosco Arce, Gonzalo (1997), *Tipologías arquitectónicas del centro histórico de Sucre*, Sucre, PRAHS.
- Páez Ríos, Elena (comp.) (1952), *Antología del grabado español*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- Patch, Howard R. (1927), *The Goddess Fortuna in Mediaeval Literature*, Cambridge, Harvard University Press.
- Pérez Cano, M.^a Teresa (1996), *Patrimonio y ciudad, el sistema de los conventos de clausura en el centro histórico de Sevilla: génesis, diagnóstico y propuesta de intervención para su recuperación urbanística*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Pérez Gómez, Leonor (ed.) (1997), *Boecio, Consolación de la filosofía*, Madrid, Akal.
- Pico Pascual, Miguel Á. (2003), *Una desconocida inscripción al fresco del Ad mortem festinamus*, “Revista de Folklore” 23/269, pp. 147-148.
- Radding, Charles M. (1992), *Fortune and her Wheel: The Meaning of a Medieval Symbol*, “Mediaevistik” 5, pp. 127-138.
- Renouvier, Jules (1860), *Histoire de l’origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne, jusqu’à la fin du quinzième siècle*, Bruselas, M. Hayez.
- Rescher, Nicholas (2001), *Luck: The Brilliant Randomness of Everyday Life*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press (1.^a ed. 1995).
- Respaldiza Lama, Pedro J. (1998), *Pinturas murales del siglo XV en el Monasterio de San Isidoro del Campo*, “Laboratorio de Arte” 11, pp. 69-99.
- Rivers, Kimberly A. (2010), *Preaching the Memory of Virtue and Vice. Memory, Images, and Preaching in the Late Middle Ages*, Turnhout, Brepols.

- Rocamora, José M.^a (1882), *Catalogo abreviado de manuscritos de la biblioteca del Excmo. Señor Duque de Osuna e Infantado*, Madrid, Imprenta de Fortanet.
- Rucquoi, Adeline; Bizzarri, Hugo Ó. (2005), *Los espejos de príncipes en Castilla: entre Oriente y Occidente*, “Cuadernos de Historia de España” 79, pp. 7-30.
- Rodríguez Alonso, Cristóbal (1986), *Homero, Iliada*, Madrid, Akal.
- Rodríguez de la Peña, Alejandro (2000), *De la schola al palatium: las mutaciones del discurso sapiencial en los reinos de León y Castilla (siglos XI-XIII)*, “Cahiers d’études romanes” 4, pp. 7-43.
- Ruf-Fraissinet, Valerie (2016), *L’illustration de la Cité de Dieu de saint Augustin, dans sa traduction française par Raoul de Presles, à Paris à la fin du Moyen Âge: les manuscrits attribués à Maître François*, París, Université Paris-Ouest Nanterre (tesis doctoral).
- Ruiz García, Elisa (1999), *El sueño de la edición múltiple: unos testimonios tempranos*, “Pliegos de Bibliofilia” 8, pp. 5-24.
- Ruiz García, Elisa (2000), *Avatares codicológicos de la Genealogía de los Reyes de España*, “Historia. Instituciones. Documentos” 27, pp. 295-331.
- Sánchez Mariana, Manuel (1988), *La ejecución de los códices en Castilla en la segunda mitad del siglo XV*, en Cátedra García, Pedro M.; López-Vidriero Abello, M.^a Luisa (coords.), *El Libro Antiguo. Actas del primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 317-344.
- Sánchez Márquez, Carles (2011), *Fortuna velut luna: iconografía de la Rueda de la Fortuna en la Edad Media y el Renacimiento*, “eHumanista” 17, pp. 230-253.
- Santiago Páez, Elena (ed.) (2001), *Del amor y la muerte. Dibujos y grabados de la Biblioteca Nacional. Catálogo de la exposición de Elena Santiago Páez, con textos de Elena Santiago Páez, Pilar Gómez Bedate e Ignacio Gómez de Liaño*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya.
- Sauer, Joseph (1909), *Kirchliche Denkmalkunde und Denkmalpflege in der Erzdiözese*, “Freiburger Diözesan-Archiv” 37, pp. 271-326.
- Saugnieux, Joël (1972), *Les Danses macabres de France et d’Espagne et leurs prolongements littéraires*, París, E. Vitte.
- Schiff, Mario (1905), *La bibliothèque du marquis de Santillane*, París, Émile Bouillon.
- Sebastián, Santiago (1981), *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Madrid, Alianza Forma.
- Sechi Mestica, Giuseppina (1998), *Diccionario Akal de mitología universal*, Madrid, AKAL.

- Solivan Robles, Jennifer (2017), *La memorización monástica y las imágenes de la Psychomachia: el uso de la figuración miniada y monumental de las virtudes y los vicios como mnemotecnias*, Salamanca, Universidad de Salamanca (tesis doctoral).
- Tagliatesta, Francesca (2007), *Iconography of the Unicorn from India to the Italian Middle Ages*, "East and West" 57/1-4, pp. 175-191.
- Torrell, Jean-Pierre (2005), *Saint Thomas Aquinas: the person and his work*, Washington, Catholic University of America Press.
- Vignjević, Tomislav (2011), *The Tree of Estates and Death in the Art of the Early Modern Period*, "IKON" 4.
- Warmington, Eric H. (1936), *Remains of Old Latin*, Cambridge, Harvard University Press
- Wilshire, William Hughes (1883), *Catalogue of Early Prints in British Museum*, Londres, Longmans & Co.
- Yearley, Lee H. (1990), *Mencius and Aquinas: Theories of Virtue and Conceptions of Courage*, Albany, University of New York Press.
- Zin, Monika (2011), *The Parable of "The Man in the Well". Its Travels and its Pictorial Traditions from Amaravati to Today*, "Art, Myths and Visual Culture of South Asia. Warsaw Indological Studies" 4, pp. 33-93.

Fecha de recepción del artículo: septiembre 2020

Fecha de aceptación y versión final: marzo 2021