

4. LAS SERIES ICONOGRÁFICAS DE LA REALEZA CASTELLANO-LEONESA (SIGLOS XII-XV)

DAVID NOGALES RINCÓN

1. Introducción

Las series iconográficas tuvieron durante la Edad Media hispana un especial significado como plasmación iconográfica de la sucesión genealógica de los reyes. La importancia de estas series en la Edad Media llegó a ser tal que serían reiteradamente aludidas en textos del humanismo español, como el caso del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena y el *Tirant lo Blanch* de Johanot Martorell¹.

A pesar de que la obra de E. Tormo *Las viejas series icónicas de los reyes de España* (Madrid, 1917) intentara presentar estas series reales como una manifestación homogénea, sin embargo sus motivaciones, promotores y naturaleza distan de convertirlas en tipologías constituyentes de un grupo común, al margen de criterios iconográficos y formales. A lo largo de la Edad Media castellano-leonesa podemos encontrar al menos cuatro tipologías diferentes de series iconográficas.

El origen de estas series se encuentra en época medieval, y hunde sus raíces en las series de pontífices y prelados, que tienen su mejor muestra en la costanera de Santa Lucía y en la galería de arzobispos de la sala capitular de la catedral de Toledo².

Éstas se convertirían en modelo de las salas de linajes de las grandes familias nobiliarias, como el caso del Salón de Linajes del palacio del Infantado, de la Cuadra Dorada de la Casa de los Tiros en Granada o la Sala de

¹ CASTILLO OREJA, M.A.: «Imagen del rey, símbolos de la monarquía y divisas de los reinos: de las series de linajes de la Baja Edad Media a las galerías de retratos del Renacimiento», *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla*, Madrid, 2002, pp. 11-39, p. 13.

² CASTILLO OREJA, M.A.: «Imagen del rey», p. 13.

<i>Denominación</i>	<i>Promotor</i>	<i>Significado</i>	<i>Lugar</i>	<i>Ejemplos</i>
Galerías de reyes en los Alcázares.	reyes.	continuidad de la monarquía desde los reyes godos.	palacios reales (salas de aparato).	Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia; Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla.
Series reales en catedrales.	Catedrales.	tributo a la ayuda y patronato real para la construcción del templo.	catedrales.	serie real de la catedral de Burgos; serie real de la catedral de Toledo.
Series de retratos reales de los tumbos.	autoridad municipal, eclesiástica, etc.	carácter ilustrador de la donación. Autenticar y autorizar. Prestigiar la sede .	tumbos/ libros de privilegios.	tumbos de las catedrales de Santiago, Oviedo, León, monasterio de Toxos Outos y concejo de Toledo.
Retratos en obras genealógicas.	-	carácter ilustrador, “remarcador semántico” complementario al texto.	obras genealógicas.	<i>Compendio de las crónicas de los reyes; Genealogía de los reyes</i> de Alonso de Cartagena (Biblioteca de Palacio).

Tabla 1. Tipología de las series reales.

Linajes del palacio de Viso del Marqués³, sin olvidar su continuidad en época moderna.

2. Las galerías de reyes en los alcázares reales

Conocemos dos series reales que decoraron salas de aparato de los alcázares reales. Estas galerías se caracterizan por los siguientes aspectos:

- Disposición sedente de los reyes, con sus atributos de poder⁴. Se trata de una fórmula remota, que aparece presente ya en el arte romano tar-

³ CASTILLO OREJA, M.A.: «Imagen del rey», pp. 19-20.; PÉREZ HIGUERA, M^a.T.: «Los alcázares y palacios hispano-musulmanes: paradigmas constructivos de la arquitectura mudéjar castellana», *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura aúlica cristiana. Encuentros sobre patrimonio*, Madrid, 2001, pp. 37-57, p. 51.

⁴ Sobre el significado y simbología de éstos *vide*: DELGADO VALERO, C.: «La corona como insignia de poder durante la Edad Media», *Anales de Historia del Arte* (Madrid) 4 (1994), pp. 747-763; ID.: «El cetro como insignia del poder durante la Edad Media», *Los clasicismos en el arte español. Actas del X Congreso Español de Historia del Arte*, Madrid, 1994, pp. 45-52; NIETO SORIA, J.M.: *Ceremonias de la realeza. Propaganda y legitimación en la Castilla Trastámara*, Madrid, 1993, pp.183-199; PALACIOS MARTÍN, B.: «Los símbolos de la soberanía en la Edad Media española. El simbolismo de la espada», *XII Centenario del Infante don Fernando de la Cerda*, Ciudad Real, 1976, pp. 273-296; SCHRAMM, P.E.: *Las insignias de la realeza en la Edad Media española*, Madrid, 1960.

dío, como el caso del *Disco de Teodosio*, conocida seguramente a través de los modelos de la corte carolingia y otoniana, como el caso del *Evangelionario de Munich*⁵. El trono constituye, junto con la corona, el principal símbolo de soberanía.

- Carácter estereotipado, sin intención retratística de ningún tipo.
- Disposición de los reyes en frisos, en el arranque de las bóvedas.
- Disposición de las imágenes bajo arcosolios, como signo claro de dignidad. El arcosolio tenía un significado imperial desde la Antigüedad, siendo usado desde época tardorromana en altares y como cobijo de imágenes sagradas⁶.
- Identificación de los reyes a través de la heráldica, epígrafes —referentes a la identidad de la imagen, cronología, hechos destacables, etc.— y algunos motivos iconográficos específicos.
- Continuidad de las galerías desde la monarquía visigoda hasta el fin de la dinastía de los Trastámara, o el último rey tras la finalización de la galería.

Los principales problemas para el estudio de estas galerías medievales son su destrucción, como el caso de la galería de reyes del Alcázar de Segovia, fruto del incendio del edificio el 6 de marzo de 1862, o su modificación en época moderna, como el caso de la galería existente en el Alcázar de Sevilla, de la que tan sólo se conservarían algunos fragmentos, realizados siguiendo la técnica del estofado⁷.

2.1. *La galería de la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia*

A pesar de su destrucción en la segunda mitad del siglo XIX, conservamos en la actualidad algunos testimonios gráficos que permiten su reconstrucción: *De las estatuas antiguas* de Diego de Villalta (1590), *Libro de los Retratos de los Reyes* de Hernando de Ávila (1594), *Libro del Alcázar* de José María Avrial (1844) y *Apuntes de las antiguas estatuas de los Reyes de España que había en uno de los Salones del Alcázar de Segovia* de Manuel Castellano (1846).

⁵ MORALEJO ÁLVAREZ, S.: «La miniatura en los tumbos A y B», *Los antiguos tumbos de Santiago*, Madrid, 1985, pp. 43-62, p. 47; SICART, A.: *Pintura medieval: miniatura*, Santiago de Compostela, 1981, pp. 59-60.

⁶ MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: «La primera escultura funeraria gótica en Sevilla: la Capilla Real y el primer sepulcro de Guzmán el Bueno», *Archivo Español de Arte* (Madrid) 270 (1995), pp. 111-129, p. 122.

⁷ FERNÁNDEZ AGUILERA, S. y PÉREZ FERRER, J.C.: «Restauración de la cúpula del Salón de los Embajadores», *Apuntes del Alcázar de Sevilla* (Sevilla) 1 (2000), pp. 74-85, p. 77.



Fig. 1. Una parte del friso en la Sala de los Reyes (Doña Juana y Don Pelayo). Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia. José María Avrial, *Libro del Alcázar*. Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La construcción de la galería de la Sala de los Reyes del Alcázar de Segovia ha sido atribuida a Alfonso X. Según la tradición, éste habría dispuesto en una de las salas del alcázar real las estatuas de los soberanos de Asturias, León y Castilla, hasta Fernando III, su padre, o él mismo⁸. Los reyes aparecerían dispuestos en el interior de hornacinas, de diseño goticomudéjar, tal como aparece recogido en la obra del pintor José María Avrial (fig. 1). Sobre los doseles se dispondrían los escudos heráldicos, añadidos a fines del siglo XVI⁹; debajo de las imágenes aparecerían las cartelas, reelaboradas en estas mismas fechas¹⁰.

La galería medieval de reyes sería descrita por algunos de los viajeros que visitaron el Alcázar de Segovia en el siglo XV, como el noble bohemio León de Rosmithal (1465-1467), que haría referencia a 34 efigies reales, hechas con el oro acumulado por los monarcas durante su reinado¹¹. El impacto y apariencia de ostentación que esta galería transmitía quedan claros por el testimonio de Rosmithal, si bien el oro al que se refiere no sería sino madera dorada o, más posiblemente, recubierta

con chapa de oro y plata. Igualmente a la galería se referiría Antonio de Lalaing en el *Primer viaje de Felipe «el Hermoso»* (1501) al hacer referencia a 37 efigies reales, caracterizadas porque «los victoriosos en batallas tienen las espadas desnudas y rectas, los derrotados las tienen para abajo»¹².

⁸ COLLAR DE CÁCERES, F.: «En torno al Libro de los Retratos de los Reyes de Hernando de Ávila», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid) 10:4 (1983), pp. 7-36, p. 7.

⁹ CASTILLO OREJA, M.A.: «Imagen del rey», p. 30.

¹⁰ *El Alcázar de Segovia y don José María Barral*, Segovia, 2000, pp. 37-38; CASTILLO OREJA, M.A.: «Imagen del rey», p. 30.

¹¹ Cit. en «Apéndice: textos históricos. Viajeros extranjeros. Siglos XV-XVII», *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura aúlica cristiana. Encuentros sobre patrimonio*, Madrid, 2001, pp. 209-252, p. 229.

¹² Cit. en «Apéndice: textos históricos. Viajeros extranjeros», pp. 229-230.

Es posible, como ha estimado Collar de Cáceres, que en el momento en que Rosmithal contó 34 estatuas, la serie llegara hasta Sancho IV, Fernando IV, Alfonso XI o Pedro I, bien porque los reyes anteriores a Enrique IV la habían continuado o bien por iniciativa de este rey¹³. De esta forma, Enrique IV se encargaría de completar la galería desde algunos de éstos hasta sí mismo, añadiendo al Cid y a Fernán González «por ser caballeros tan nobles e que tan grandes cosas hicieron, todos en grandes estatuas, labradas muy sotilmente de maderas cubiertas de oro y plata»¹⁴. En 1590, momento en que Villalta realiza su libro, los retratos de los reyes comprendían hasta Enrique IV, estando la serie caracterizada por:

- Presencia de don Rodrigo, como último rey de la monarquía visigoda.
- No disponer figuras de las reinas, incluyendo por ello a Alfonso el Batallador.
- Presencia del Cid y Fernán González, como orígenes de la monarquía castellano-leonesa, añadidas, según Valera, por Enrique IV. La presencia de éstos contrastaría con la ausencia de Alfonso IX y Fernando II, pertenecientes a la rama leonesa.
- Reyes sentados sobre sitiales.
- Presencia de rasgos individualizadores en algunos casos, que harían referencia bien a su carácter guerrero, simbolizado por medio de la representación del rey sobre la cabeza del musulmán (e.g. el Cid, Fernán González o Fernando III), actos decisivos en la vida del rey (e.g. Enrique II con la cabeza de Pedro I o Ramiro I con un escudo en que figura Santiago en la batalla de Clavijo), o motivos iconográficos en relación con su muerte (e.g. Favila con el oso o Enrique I con la teja).
- Uso de los atributos regios. Según las representaciones de Villalta, 21 llevarían cetro, 20 espada y 37 corona, distinguiéndose reyes y emperadores; la casi totalidad llevaría barba y vestirían indistintamente ropas cortesanas o armaduras de combate¹⁵.

Parece, a partir del examen realizado por Collar de Cáceres en base a los tocados de los reyes representados por Villalta, propios del siglo XV, que las imágenes fueron retocadas o rehechas en tiempos de Enrique IV, posiblemente de la mano de 4 ó 5 escultores¹⁶, sin olvidar que la obra de los arcosolios correspondería muy probablemente al reinado de Enrique IV y no al de Alfonso X.

¹³ COLLAR DE CÁCERES, F.: *art. cit.*, p. 8.

¹⁴ Cit. en CASTILLO OREJA, M.A.: «Imagen del rey», p. 17.

¹⁵ CASTILLO OREJA, M.A.: «Imagen del rey», p. 17.

¹⁶ COLLAR DE CÁCERES, F.: *art. cit.*, p. 27. Cfr. TORMO, E.: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1917, p. 21; PÉREZ SÁNCHEZ, E.: *La serie iconográfica de los Reyes de España en relación con el Alcázar de Segovia*, Segovia, 1989, pp. 16-17.

Esta serie real sería reformada en la década de los noventa del siglo XVI por Felipe II, tras haberse llevado a cabo el repintaje de los casetones del artesonado en 1564¹⁷. Desde el siglo XVI las modificaciones debieron continuar, pues el cotejo entre las ilustraciones de Hernando de Ávila y de Avrial y Castellano permite observar las diversas restauraciones y repintes a las que fueron sometidas¹⁸.

2.2. *La galería de reyes del Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla*

Una galería de reyes se dispone en la «sala rica», conocida hoy como Salón de Embajadores, del Alcázar de Sevilla, donde, encuadrados por enmarques góticos con arco trilobulado, gablete con hojas, friso y tímpano con círculos cuadrilobulados, flanqueados por semicolumnas entorchadas y contrafuertes con pináculo, sirven de arrocabe a la semiesfera de lacería que cubre la sala. En ésta se disponen, siguiendo el orden contrario a las agujas del reloj, los reyes de la Monarquía visigoda, de León, de Castilla y de la Monarquía Hispánica desde Chindasvinto hasta Felipe III, constituyendo un total de 56 tablas, agrupadas en bloques de siete¹⁹. Los reyes aparecen sentados, con una espada en la mano derecha y el *globus* en la izquierda. Debajo de las imágenes reales se dispone un triple friso: en la banda inferior se recoge la fecha del comienzo de reinado y la duración de éste; en la banda intermedia, su escudo de armas —parece que ausente en la serie medieval²⁰—; y en la superior, el nombre del rey respectivo. Por encima, un fajado de Castilla y León.

El origen de esta galería ha sido fijado por Miguel Ángel Castillo Oreja en el reinado de Enrique IV, en relación con el proyecto de reforma de este rey de la Sala de Reyes del Alcázar de Segovia y de la posible conclusión de esta galería en época de los Reyes Católicos²¹. No obstante, el hecho de que la cúpula de lacería calada sobre trompas de mocárabes del Salón de Embajadores

¹⁷ Sobre esta reforma *vide*: COLLAR DE CÁCERES, F.: *art. cit.*, pp. 20-25.

¹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, E.: *op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁹ MORALES MARTÍNEZ, A.J.: «Memoria de la monarquía hispana. La Galería de Reyes del Alcázar de Sevilla», *Galería de Reyes y Damas del Salón de Embajadores. Alcázar de Sevilla*, Madrid, 2002, pp. 41-69, p. 46.

²⁰ GUICHOT Y SIERRA, A.: *Dos series iconográficas de reyes en Sevilla. La pintada en el Salón de Embajadores del Alcázar y la esculpida en la Sala Capitular del Ayuntamiento*, Sevilla, 1926, pp. 58-59.

²¹ CASTILLO OREJA, M.A.: «La conservación de un valioso legado: la rehabilitación de los alcázares reales en la política constructiva de los Reyes Católicos», *Los alcázares reales. Vigencia de los modelos tradicionales en la arquitectura aúlica cristiana. Encuentros sobre patrimonio*, Madrid, 2001, pp. 99-127, pp. 117-118.

jadores fuera realizada en 1427, durante el reinado de Juan II²², podría adelantar la confección de esta galería a los años 20 del siglo XV. Sebastián Fernández Aguilera y Juan Carlos Pérez Ferrer han datado el enmarcado gótico de esta galería hacia 1400²³. Tormo, si bien admitiría que los arcos de los retratos podrían ser del siglo XIV, «los demás elementos de franco mudéjarismo gótico son propios del reinado de Juan II (...). Aún la silueta general de los retratos hace pensar mucho en la pintura del primer tercio del siglo XV»²⁴.

La serie parece que sería continuada por parte de los Reyes Católicos. En las capitulaciones firmadas en 1478 entre los Reyes Católicos y el obrero mayor de los alcázares y atarazanas de Sevilla, se recoge que en el Salón de Embajadores deberían realizarse «dos reyes e todas las otras figuras e pieças que faltan, asy miembros como sygnos que falta en lo alto de ella», disponiéndose que habría de realizarse «de la misma obra e manera que está lo alto de la dicha quadra»²⁵.

La serie incluye a los reyes del reino visigodo, Asturias, León y Castilla, desde Chindasvinto hasta Felipe III²⁶, aun cuando a fines del siglo XV parece que la serie finalizaría con los Reyes Católicos. No hay que olvidar que la galería actual, como ya hicimos referencia, es fruto de las reformas realizadas a fines del siglo XVI.

Es llamativo el carácter arbitrario con que la serie tendría comienzo. Esta peculiaridad habría sido explicada por Tormo al considerar que la serie empezaría por Recaredo, siendo los diez siguientes a partir de éste (Liuva II, Witerico, Gundemaro, Sisebuto, Recaredo II, Suintila, Sisenando, Chintila y Tulga, con Recaredo inclusive) eliminados por Felipe II para incluir a los Trastámaras y Austrias²⁷. Sin embargo, dada la cronología de la obra, no parece que en épocas tan avanzadas como el siglo XV se realizara una galería de retratos que no incluyera ya a los Trastámara. Además, como indicó Guichot, «no es sostenible la hipótesis, porque el comienzo de la serie sería en sitio arbitrario e inexplicable»²⁸. Guichot propuso que la serie se había organizado comenzando desde el presente —época de Felipe III— hacia atrás, hecho que explicaría la disposición de la serie de derecha a izquierda y su comienzo, de una forma un tanto aleatoria, con Chindasvinto²⁹. Es reseñable igualmente la ausencia de reinas.

²² CASTILLO OREJA, M.A.: «La conservación de un valioso legado», p. 117.

²³ FERNÁNDEZ AGUILERA, S. y PÉREZ FERRER, J.C.: *art. cit.*, p. 77.

²⁴ TORMO, E.: *op. cit.*, p. 40.

²⁵ CASTILLO OREJA, M.A.: «La conservación de un valioso legado», p. 118, n. 35.

²⁶ Para una relación detallada de los reyes representados *vide*: TORMO, E.: *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁷ TORMO, E.: *op. cit.*, p. 39.

²⁸ GUICHOT Y SIERRA, A.: *op. cit.*, p. 80.

²⁹ *Ibid.*, pp. 82-83.

Por otro lado, es destacable la inclusión, dentro de los reyes visigodos, de un rey denominado como Acosta y otro denominado como Sancho I. El origen de estos dos reyes parece encontrarse en la traducción al castellano de la *Crónica del moro Rasis*, durante el reinado de Fernando IV, y la difusión de ésta por la *Segunda Crónica General* (1344) —que introduce entre Witiza y Rodrigo a Acosta— fuente a su vez de las obras de los siglos XV y XVI³⁰, y la *Historia de los reyes godos*, de Julián del Castillo, (ca. 1582) —que sitúa a un Sancho I entre Acosta y Rodrigo³¹—.

Al margen de los problemas cronológicos en lo relativo a algunos reinados y de la inclusión de Sancho I y Acosta, la serie omite a Mauregato, Urraca y Fernando II, y dispone de una forma errónea a Alfonso VIII antes que a Sancho III³². Igualmente, la numeración presenta algunas confusiones, como el avance de un número en la numeración de los Sanchos, la aplicación del título de emperador a Alfonso VIII, en lugar de a Alfonso VII, o la disminución de uno en la numeración de los Fernandos, al no haber incluido a Fernando II.

Parece que para la confección de esta serie de reyes debió de tomarse como guía la *Choronica de España abreviada* de Diego de Valera y la *Historia de los reyes godos* de Julián del Castillo, con especial protagonismo de la primera, dado que ésta presenta de una forma sintética los nombres, comienzos y años de reinado, sin olvidar que contó con una especial acogida en Sevilla —impresa allí siete veces en el siglo XVI—³³.

2.3. Conclusiones

Estas series se caracterizan —siguiendo el caso de la serie del Alcázar de Segovia— por el deseo de mostrar la imagen de la monarquía castellano-leonesa como continuadora de la monarquía visigoda. Como indicó Tormo, estas series se constituirán «cuando las series icónicas tenían significación sucesoria, de stirpe, de genealogía, y no la significación meramente histórica y de realidad fisonómica que tiene ahora para todos nosotros»³⁴; hecho fundamental si tenemos en cuenta el carácter hereditario de la realeza. El uso de estas galerías como medio de propaganda y legitimación parece claro en el caso del encargo realizado por los Reyes Católicos para que se colocaran sus efigies en el Salón de Embajadores del Alcázar de Sevilla en 1478, como medio para afirmar su autoridad en plena guerra civil de su-

³⁰ Cfr. *Ibid.*, pp. 33-38.

³¹ *Ibid.*, p. 39.

³² *Ibid.*, p. 88.

³³ *Ibid.*, p. 55.

³⁴ TORMO, E.: *op. cit.*, p. 15. Cfr. CASTILLO OREJA, M.A.: «Imagen del rey», p. 14.

cesión³⁵. Pero eran igualmente, en el marco de una sociedad que hacía uso abundante de la imagen como vía de expresión, una perfecta síntesis de la historia de la Monarquía en un sentido aleccionador y moralizante. Una alegoría, recogida en los *Castigos de Sancho IV*, nos puede ilustrar sobre esta dimensión de las galerías de reyes:

A las espaldas del rey e toda la casa en que él estaua era encortinada de pannos de xamete bermejos labrados todos con letras de oro en que estauan escriptos los nonbres de los reyes que regnaron en ante que él en la su casa. Estaua escripto en aquellas letras los bienes e los males que cada vno dellos fezieron e los juicios buenos que dieron. Esto era por que cada que el rey catase a todas partes por la casa viesse con los sus ojos remenbrança del bien e del mal para tomar el bien para sí e para despreziar el mal ³⁶.

En términos generales podemos decir que, lejos de constituir modelos cercanos a la realidad, a modo de retratos, estas galerías expresan la imagen de rey ideal, tanto en el plano soberano como moral, expresando, en definitiva, «el ideal monárquico en Castilla»³⁷: justicieros, de consejo severo, etc. En el caso del Alcázar de Sevilla, Morales Martínez ha indicado que «todos los monarcas aparecen entronizados, con capas y coronas, portando en sus manos la espada y el orbe, es decir, se muestran con los atributos que expresan su condición de «elegidos», de defensores de la religión, la paz y la justicia»³⁸. En el caso de las reinas, añadidas en el siglo XVI a la galería del Alcázar de Segovia, la imagen ideal aparece basada en los ideales femeninos de gravedad, recato y devoción, como el caso de las efigies de Berenguela e Isabel I, que portan una cruz y un rosario³⁹.

Es llamativo igualmente el carácter castellanista de la serie segoviana, que no sólo obviaba a los monarcas pertenecientes a la rama leonesa, es decir, a Alfonso IX y Fernando II, sino que introducía en la serie al Cid y a Fernán González. En este sentido, estas galerías serían uno de los principales vehículos para plasmar no sólo la mera continuidad de la monarquía desde época visigoda, sino también su memoria histórica, no de una forma transpersonalizada, sino a través de los diferentes reyes y sus principales hechos, por medio de los epígrafes que acompañaban a las estatuas y de sus correspondientes atributos iconográficos. El sentido *histórico* de la serie del Alcázar de Segovia parece claro si tenemos en cuenta la exclusión de los Austrias del conjunto. Vinculado a este sentido se podría poner en relación la tendencia, incluso cuando, como en los casos de Segovia y Sevilla, las series fueron seriamente remozadas en época moderna, a mantener un aspecto arcaizante,

³⁵ MORALES MARTÍNEZ, A.J.: «La Galería de Reyes del Alcázar de Sevilla», p. 51.

³⁶ BIZZARRI, H.O. (Ed.): *Castigos del rey don Sancho*, Madrid, 2001, cap. XI, 28, p. 145.

³⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, E. : *op. cit.*, p. 21.

³⁸ MORALES MARTÍNEZ, A.J.: «La Galería de Reyes del Alcázar de Sevilla», p. 46.

³⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, E. : *op. cit.*, p. 21.

como medio de representar a los monarcas medievales, cuestión sobre la que ya Tormo llamó la atención al decir que «la indumentaria es en totalidad propia del siglo XV, así en las 44 estatuas en ese siglo labradas, como en las 12 hechas en el siglo XVI. En general llevan trajes de reyes de baraja»⁴⁰.

No es extraño que este deseo de reivindicación por parte de la monarquía de sus orígenes y su memoria histórica coincida con las grandes empresas reales en los ámbitos de la cronística y de los sepulcros reales.

Aunque es difícil poder establecer una relación segura, no parece extraño que estas galerías se puedan relacionar con la ausencia de un proyecto funerario de carácter «nacional», al modo que había ocurrido en Inglaterra, con la abadía de Westminster, o en Francia, con Saint-Dennis, que sirvieron como instrumentos para mostrar esta continuidad a lo largo del tiempo.

El proyecto de exaltación regia queda en cualquier caso claro, en tanto que los reyes aparecen revestidos de sus respectivos atributos (corona, cetro, espada, *globus*), dispuestos en posición sedente y colocados en hornacinas⁴¹, signo inequívoco de majestad, sin olvidar que éstas se dispondrían en salones de aparato; además, en el caso de Sevilla, la estructura de la sala correspondería al modelo de *qubba* musulmana, es decir, el espacio que nace de la unión de un prisma y una semiesfera, como representación de la Tierra y el Cielo⁴². Se ha de tener presente la asociación de estas galerías a espacios mudéjares, que acrecentarían su imagen de ostentación y poder, al quedar enmarcadas en arquitecturas de madera pintadas de oro y azul celeste⁴³. En este sentido, M^a.T. Pérez Higuera ha indicado que «es posible que la imagen de la cúpula o techumbre ochavada interpretada como bóveda celeste y por tanto asociada al poder soberano, sea el origen de las representaciones con la serie de retratos reales»⁴⁴.

Tampoco ha de olvidarse la relación que tipológicamente estas figuras tienen con las dispuestas por Alfonso X en la Capilla Real de Sevilla: sedentes, con los atributos reales y bajo arcosolio. ¿Es posible que existiera una relación entre los modelos iconográficos de la galería de reyes y los sepulcros de la Capilla Real?⁴⁵ En cualquier caso, aunque la iconografía del monarca

⁴⁰ TORMO, E.: *op. cit.*, p. 28.

⁴¹ Como indicaría François Bertaut en su *Diario del viaje a España hecho en el año 1659* dice que «En lo alto, en el artesonado que reina todo a lo largo por debajo de la bóveda, y encima hay un saliente de una pequeña bóveda para cubrirles la cabeza, como se hace con las imágenes de los santos en las iglesias», Cit. en «Apéndice: textos históricos. Viajeros extranjeros», p. 231.

⁴² FERNÁNDEZ AGUILERA, S. y PÉREZ FERRER, J.C.: *art. cit.*, p. 75.

⁴³ Rosmihal diría que el Alcázar de Segovia «está adornado de oro, plata y de color celeste que llaman azul», Cit. en «Apéndice: textos históricos. Viajeros extranjeros», p. 229.

⁴⁴ PÉREZ HIGUERA, M^a.T.: *art. cit.*, p. 50.

⁴⁵ Sobre éstas *vide*: ALONSO ÁLVAREZ, R.: «De Carlomagno al Cid: la memoria de Fernando III en la Capilla Real de Sevilla», *Fernando III y su tiempo (1201-1252). VII Congreso de Estudios Medievales*, Ávila, 2003, pp. 469-488; MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: *art. cit.*; SANZ,

sedente es anterior al reinado de Alfonso X, hasta el momento esta iconografía había sido representada de forma exclusiva sobre miniatura y nunca en bulto.

3. Las series reales en catedrales

El significado de estas series ha sido confuso, aunque parece que se trata de series proyectadas por los propios cabildos como medio para materializar el apoyo real a la construcción de las catedrales. De esta forma, no sólo se llevaba a cabo una exaltación genealógica o del linaje de los reyes, sino que se ponía de manifiesto el apoyo real y las vinculaciones de los monarcas con una determinada catedral.

Los principales problemas en el estudio de estas galerías tienen su origen en la ausencia de cualquier epígrafe o atributo iconográfico que permita su segura identificación, lo que ha llevado a que, como en el caso de Burgos, se hayan interpretado estas imágenes como reyes del Antiguo Testamento. Por ejemplo, las imágenes reales del claustro de la catedral de Burgos, conocidas como los infantes, han sido consideradas como reyes de la Casa de Judá⁴⁶, y la pareja real situada en el mismo lugar fue identificada por J. Yarza con Salomón y la reina de Saba⁴⁷. Estas series se caracterizan por:

- Renuncia a la posición sedente, apareciendo los reyes de pie.
- Reyes revestidos de sus atributos, con especial protagonismo de la corona.
- Heterogeneidad en la factura y tamaño de las imágenes.

3.1. *La serie real de la Catedral de Burgos*

La presencia de las efigies se ha de poner en relación con el destacado patrocinio de los reyes castellano-leoneses en la segunda etapa constructiva de la catedral. Las estatuas reales aparecen dispuestas tanto en las torres como en la parte alta de la fachada Occidental, y en el claustro⁴⁸.

En el exterior de la catedral, Cómez Ramos identificó en la fachada occidental a los ocho reyes de Castilla y León desde Fernando I a Alfonso IX⁴⁹.

M^aJ.: «La imagen del antiguo tabernáculo de plata, de la Capilla Real de Sevilla, a través de los sellos medievales», *Laboratorio de Arte* (Sevilla) 11 (1998), pp. 51-67.

⁴⁶ LÓPEZ MATA, T.: *La catedral de Burgos*. Burgos, 1966, p. 321.

⁴⁷ YARZA LUACES, J.: *Historia del Arte Hispánico II. La Edad Media*, Madrid, 1978, p. 234.

⁴⁸ CÓMEZ RAMOS, R.: *Las empresas artísticas de Alfonso X*, Sevilla, 1979, p. 166-167.

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 167-168.

Parece que estas esculturas son posteriores al marco arquitectónico que las acoge, dado que las estatuas difieren en tamaño y se sitúan sobre pedestales de diferentes alturas⁵⁰.

En los frentes de los cuerpos salientes de las torres se representaría: en la torre Sur, a Enrique I y en la torre Norte, a doña Berenguela; en las torres a los infantes de Castilla⁵¹. Aunque Cómez Ramos vio en estos personajes a los 7 hijos de Fernando III, sin embargo, la ausencia de rasgos específicos impide llevar a cabo una identificación clara y precisa.

En las jambas de la portada principal aparecerían los fundadores de las dos catedrales de Burgos, la antigua y la nueva: Alfonso VI y el obispo Asteterio, y Fernando III y el obispo Mauricio.

En el claustro aparecen dos grupos diferenciados. Por un lado, el conocido como de los infantes, distribuidos en dos parejas en torno a los baquetones de un pilar⁵². A pesar de las interpretaciones de estas figuras como los hijos de Alfonso X, Karge considera que «cabe ver en estas tallas en general las figuras de reyes castellanos, a los que no es posible identificar con mayor precisión por la ausencia de atributos»⁵³.

Por otro, en el paramento perimetral del segundo tramo desde la puerta de ingreso al claustro, aparece una pareja real (fig. 2). Un rey coronado, con un perro a sus pies, se dirige a la reina para entregarle un anillo. La imagen femenina toma el manto con la derecha, mientras que con la mano izquierda sostiene la presilla del manto. A pesar de la interpretación de éstas como Alfonso X y Violante de Aragón⁵⁴, parece más correcta su identificación con Fernando III y Beatriz de Suabia, que habían contraído matrimonio en el templo burgalés en 1219⁵⁵.

A través de la representación de las bodas de Fernando III y Beatriz de Suabia se buscaba honrar y recordar al fundador de la catedral, junto con el obispo Mauricio, así como el donador, en 1221, de nuevas posesiones episcopales⁵⁶. De hecho, posiblemente ambos son representados en el claustro, con la intención de dejar constancia y recuerdo de los promotores de la construcción de la nueva catedral.

Karge ha relacionado igualmente este motivo con las pretensiones imperiales de Alfonso X, diciendo que «la unión de Fernando y Beatriz, en la cual

⁵⁰ KARGE, H.: *La catedral de Burgos y la arquitectura del siglo XIII en Francia y España*, Valladolid, 1995, p. 121.

⁵¹ CÓMEZ RAMOS, R.: *op. cit.*, pp. 167-168.

⁵² *Ibid.*, p. 170.

⁵³ KARGE, H.: *op. cit.*, pp. 122-123.

⁵⁴ LÓPEZ MATA, T.: *La catedral de Burgos*, Burgos, 1950, p. 319.

⁵⁵ CARRERO SANTAMARÍA, E.: «70. Pareja Real», *Maravillas de la España Medieval. Tesoro sagrado y monarquía. I Estudios y catálogo*, León, 2001, p. 150. ; KARGE, H.: *op. cit.*, p. 122.

⁵⁶ KARGE, H.: *op. cit.*, p. 123.

se basan las ambiciones imperiales estancadas de Alfonso X, tenía un significado excepcional para la casa real castellana. Al insistir en la pretensión imperial del rey castellano, el cabildo hacía valer, al mismo tiempo, la pretensión de la catedral de Burgos de ocupar una posición privilegiada en ese imperio real»⁵⁷.

Pero igualmente, la presencia de estas esculturas se podría poner en relación con las ceremonias que tuvieron lugar en Burgos en 1255-1260, y el posible deseo del Cabildo de erigir un recinto adecuado para este tipo de actos, en un deseo de ligar las grandes ceremonias reales a la catedral de Burgos⁵⁸.



Fig. 2. Fernando III y Beatriz de Suabia. Claustro. Catedral de Burgos.

3.2. *La serie real de la Catedral de Toledo*

Como indicó S.R. Parro en su *Toledo en la mano* (Toledo, 1857) estas esculturas de reyes que se encuentran hoy en el altar mayor, en la caras internas de los pilares del Pastor y el Alfaquí, «debieron ocupar con otras más el lienzo de la primitiva capilla que ahora llena el sepulcro del Cardenal D. Pedro González de Mendoza, pues su defectuoso dibujo e imperfección en la escultura indican bastantemente que son más antiguas que esta ampliación del presbiterio, y contemporáneas de las otras de Reyes y Prelados que adornan el resto de la capilla»⁵⁹. Esta serie de reyes, en la actualidad muy alterada debido a la construcción del sepulcro del Cardenal Mendoza, no sería sino una réplica de la galería de obispos que se conserva en la actualidad en la conocida como costanera de Santa Lucía. Se trata de cuatro esculturas de estilo y calidad diferentes, ubicadas en la actualidad, tres en el pilar del crucero del lado del Evangelio, y una en el pilar del Pastor, dispuesta en un segundo nivel sobre la escultura del titular del pilar, la cual debió de estar situada a su izquierda hasta la realización del sepulcro del cardenal Mendoza. Las

⁵⁷ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁹ PARRO, S.R.: *Toledo en la mano*, reproducción facsimil 1857, Toledo, 1987, t. I, p. 78.

figuras, que se adaptan a los encasamientos que ocupan, a pesar de la heterogeneidad de sus vestiduras y atributos portados, se caracterizan, como indicó Gutiérrez Baños, por «la falta de sentido del volumen corporal, el predominio de los pliegues rectos y convencionales y los rostros hieráticos e inexpresivos»⁶⁰. Las características generales de estas cuatro estatuas pertenecientes a esta galería de reyes son las siguientes, de izquierda a derecha⁶¹: figura con espada en la mano izquierda, cuyos ropajes y talle indican su condición femenina, a pesar de que se le ha pintado barba; rey imberbe, con espada en la mano izquierda; rey barbado; rey joven sin ningún atributo en las manos.

En cuando a la identificación de los reyes, sería posible pensar en algunos de los reyes de Castilla a partir de Fernando III, con quien se inició la construcción.

3.3. Conclusiones

A través de estas galerías se buscaría, como ha indicado Cómez Ramos para la catedral de Burgos, «glorificar la dinastía de Castilla»⁶². Hecho que se adaptaría a las características de estas imágenes, con la corona y la espada como únicos atributos, reproduciendo los patrones típicos de la iconografía de la realeza, en relación a la cual los atributos tendrían un papel más identificador a nivel iconográfico que vehículos de una ideología política precisa.

4. Las series reales de los tumbos

Los tumbos, becerros, cartularios o cartorales han de ser entendidos a modo de «colección de transcripciones de varios documentos guardados por los dueños de propiedades y tierras como evidencia de sus derechos»⁶³. Éstos aparecen en el siglo XI y se generalizan durante el siglo XII en Francia, Italia y la Península Ibérica. No obstante, los tumbos decorados, que constituyen una tipología peculiar de los reinos hispánicos, tendrán una especial importancia en Galicia y León⁶⁴.

⁶⁰ GUTIÉRREZ BAÑOS, F.: *Las empresas artísticas de Sancho IV*, Valladolid, Burgos, 1997, p. 176.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² CÓMEZ RAMOS, R.: *op. cit.*, p. 171.

⁶³ GALVÁN FREILE, F.: *La decoración miniada en el libro de las estampas de la catedral de León*, León, 1997, p. 19.

⁶⁴ CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A.: «Poder, memoria y olvido: la galería de retratos en el Tumbo A de la catedral de Santiago (1129-1134)», *Quintana* (Santiago de Compostela) 1 (2002), pp. 187-196, p. 188.

El papel de las series regias en esta tipología de manuscritos tiene, sobre todo, una función ilustradora, al acompañar a los respectivos privilegios dados por los reyes a catedrales, monasterios o concejos, en primer término, y en segundo término, como un medio para prestigiar las respectivas sedes⁶⁵, al configurar tumbos o libros de privilegios en los que no sólo se disponía el privilegio propiamente dicho, sino que se acompañaba por las imágenes o estampas de los reyes. Igualmente, Galván Freire ha indicado, en referencia con el *Tumbo A* de la catedral de Santiago, que la presencia de estas imágenes reales tendría la doble función «de agradecimiento por la generosidad de los reyes y de estímulo hacia futuras concesiones»⁶⁶. De hecho es llamativo que en este *Tumbo A* de Santiago sólo se recogieran los privilegios otorgados por los reyes o miembros de la familia real, hecho que Díaz y Díaz interpretó como un deseo de «rendir homenaje a la realeza al incluir sus concesiones en esta colección»⁶⁷. Fernández González, en relación con el *Libro de los Testamentos*, ha indicado que «la efigie regia servía para prestigiar y mostrar el poder de la sede episcopal, llamando la atención de la monarquía, recordándole que la vinculación del centro catedralicio con la corona venía de lejos, de los inicios de la casa astur-leonesa y que era propio del soberano proteger y dotar a las iglesias con todo lo necesario»⁶⁸. Pero igualmente, Moralejo ha otorgado a las imágenes del *Tumbo A* una función de «autenticar y autorizar, como si de un sello se tratara, la documentación recopilada»⁶⁹. Una función similar a la dada por Fernández González para el *Libro de las Estampas* que buscarían «validar los documentos»⁷⁰. Este aspecto tendría un papel fundamental en el caso del *Libro de los Testamentos* de Oviedo, en relación al cual, según Álvarez Martínez, habría un deseo de «magnificar el origen de una documentación en gran medida inventada o intervenida por miembros de su *scriptorium*»⁷¹.

Varios de estos tumbos tienen no sólo una intención genérica de servir como instrumento de propaganda de la sede, sino que responden a circunstancias particulares, como el caso del *Libro de los testamentos* de Oviedo, cuya confección estaría en relación con la dependencia de Oviedo respecto de Toledo, y el deseo de Pelayo, su obispo, de librarse de ésta⁷².

⁶⁵ GALVÁN FREIRE, F.: «45. Libro de las Estampas», *Maravillas de la España Medieval*, t. I, p. 125.

⁶⁶ Id.: «42. Tumbo A», *Maravillas de la España Medieval*, t. I, pp. 122-123, p. 122.

⁶⁷ AA.VV.: *Los antiguos tumbos de Santiago*, Madrid, 1985, p. 13.

⁶⁸ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: «El retrato regio en los Tumbos de los tesoros catedralicios», *Maravillas de la España Medieval*, t. I, pp. 41-54, p. 42.

⁶⁹ MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *art. cit.*, p. 45.

⁷⁰ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: *art. cit.*, p. 44. Cfr. GALVÁN FREIRE, F.: «45. Libro de las Estampas», p. 125.

⁷¹ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a.S.: «La ceremonia de la *donatio* en el *liber Testamentorum*», *El rostro y el discurso de la fiesta*, Santiago de Compostela, 1994, pp. 91-107, p. 91.

⁷² GALVÁN FREIRE, F.: *La decoración miniada en el libro de las estampas*, p. 21.

Estas series reales se caracterizan por:

- Ocasional presencia física de los privilegios, portados por los reyes, que pueden aparecer enrollados o desplegados, dejando ver la donación propiamente dicha, que serviría como conmemoración del acto histórico de ésta.
- Figuración no natural de los reyes, que aparecen representados con las insignias de poder, en el ejercicio de sus funciones. En estos casos se suele incidir en la dimensión administrativa y legal del monarca.
- Posición sedente de los reyes.
- Presentación de la efigie real al principio del grupo de privilegios por ellos otorgados a un determinado centro religioso o ciudad.
- Las series son incompletas y no buscan ofrecer una dimensión cronológica o temporal de la monarquía, sino ilustrar sobre los monarcas que han favorecido al centro promotor. En ocasiones, este carácter incompleto sería fruto no sólo de la limitación de las donaciones reales, sino también del fallecimiento de sus promotores, como debió de suceder en el caso del *Libro de las Estampas*, con la muerte del obispo Manrique⁷³.

4.1. *Libro de las Estampas de León*

El Libro de las Estampas o *Testamentos de los Reyes de León* (Archivo de la catedral de León), sería redactado en tiempos del obispo Manrique de Lara (1181-1205) a partir de un tumbo del siglo XII; por lo tanto de una forma intencionada, sin que fuera necesario desde un punto de vista administrativo⁷⁴. Éste se encontraría realizado en un momento en el que Alfonso IX se decantaba por Santiago de Compostela frente a la catedral leonesa.

Éste recoge las donaciones de siete reyes (Ordoño II, Ordoño III, Ramiro III, Bermudo II, Fernando I, Alfonso V y Alfonso VI) y una condesa a favor de la catedral de Santa María de Regla, presentando, al comienzo de cada grupo, su miniatura, donde aparece sobre un trono, en posición mayestática, con los atributos de poder (trono, manto, cetro y corona)⁷⁵. Excepto en el caso de Ordoño II, todos portan en la mano una filacteria, de la que pende un sello, que representa el documento de donación, y en la cual se dispone la fórmula de confirmación y el nombre del soberano: *Ego..X...rex, confirmo*⁷⁶.

Las siete iluminaciones conservadas se caracterizan por su rico colorido, cuya cronología se podría situar en torno al año 1200, posiblemente comi-

⁷³ *Ibid.*, p. 94.

⁷⁴ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: *art. cit.*, p. 43.

⁷⁵ GALVÁN FREILE, F.: «45. Libro de las Estampas», p. 125.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 125.

sionado por parte del mencionado obispo Manrique⁷⁷.

La disposición de los reyes sería la siguiente: Ordoño II (914-924) (Fol. A, perdido): sedente, con sus atributos reales —corona y cetro—, cabello largo castaño, barba,

y cabeza ligeramente ladeada. Viste brial rojizo, manto verde, calzas rojas y zapatos negros; Ordoño III (951-956) (fol. 12v): sedente, con corona, cetro, y privilegio en la mano, con el cuerpo y cabeza ligeramente ladeada. Viste brial rojo, manto azul y zapatos azules. Representado como un joven, debido a la brevedad de su reinado⁷⁸;

Ramiro III (966-984) (fol. 17v): sedente, con corona, cetro y el privilegio en la mano sin barba, y representado completamente de perfil. Viste brial azul, manto pardo y calzas y zapatos verdes; Bermudo II (984-989) (fol. 21vbis): sedente, con corona, cetro, y el privilegio

en la mano, con cabello y barba blanca, representado de perfil. Viste brial rojizo, manto azul y zapatos verdes; Fernando I (1037-1065) (fol. 29v): sedente, con corona, cetro y privilegio en la mano, con cabello y barba castaña, con la cabeza ligeramente ladeada. Viste brial verde, manto rojo y zapatos pardos; Alfonso V (999-1028) (fol. 35v): sedente, con corona, cetro y privilegio en la mano, cabello y barba castaña, con la cabeza ligeramente ladeada. Viste brial rojo, manto azul y zapatos verdes; Alfonso VI (1072-1109) (fol. 39v): sedente, con corona, cetro y el privilegio en la mano, sin barba, y representado completamente de perfil. Viste brial azul, manto rojo y calzas y zapatos verdes (fig. 3).



Fig. 3. Alfonso VI. *Libro de las Estampas*. Archivo Capitular de León.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ GALVÁN FREILE, F.: *La decoración miniada en el libro de las estampas*, p. 48.

En todos los casos, como hemos visto, los reyes se encuentran revestidos de las insignias de poder. En el caso de las coronas, los dos modelos presentes son la corona cuadrangular rematada por cuatro bolas, similares a las coronas portadas por los reyes en la miniatura carolingia y otoniana —portada por Ordoño II—, y la circular con florones —que portan el resto de los soberanos—⁷⁹. Los cetros, con la excepción del portado por Ordoño II —con un posible remate vegetal— tienen una estructura idéntica: una bola, de la que arranca el astil, rematado con otra bola y una flor de lis⁸⁰. Un carácter de atributo real tendrían igualmente los mantos, que aquí aparecen sujetos por medio de una fíbula —Ordoño III y Bermudo II— o caen sobre el hombro sin sujeción —Ordoño II, Ramiro III, Alfonso V y Alfonso VI—⁸¹. Los tronos son sillas kurules o estructuras cúbicas, cubiertos por telas y cojines⁸².

4.2. *Libro de los Testamentos de Oviedo*

El Libro de los Testamentos o *Liber Testamentorum* fue mandado componer por el obispo Pelayo (1101-1153), con la intención de recoger todas las donaciones (*testamenta*), realizadas a la iglesia de san Salvador de Oviedo en la Alta Edad Media (881-1118)⁸³. Éste consta de 113 folios sin incluir el fascículo inicial. El libro recoge siete iluminaciones —seis grandes, que ocupan todo el folio, y una séptima, que ocupa sólo la mitad— relativas a series reales, caracterizadas por una iconografía similar: el rey ofrece su *testamentum* a la iglesia de Oviedo, representada por la persona del obispo⁸⁴. Los monarcas representados son: Alfonso II (sin foliar), Ordoño I (fol. 8v), Alfonso III (fol. 18v), Ordoño II (fol. 26 v), Fruela II (fol. 32v), Bermudo II (fol. 49v) y Alfonso V (fol. 53v). A éstos se habrían de sumar las correspondientes a Ramiro III, Fernando I y Alfonso VI, hoy desaparecidas⁸⁵.

Frente a otros casos, en el *Libro de los Testamentos* las imágenes reales se inscriben en escenas más amplias, a modo de crónica figurada de los actos jurídicos que representan, en la línea de los *Libri Feudorum* catalanes⁸⁶. En éstas, el rey suele ir acompañado de la reina, miembros de su guardia y alguna dama del séquito, y el obispo y diáconos. El rey normalmente apare-

⁷⁹ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁰ *Ibid.*, pp. 56-57.

⁸¹ *Ibid.*, pp. 60-61.

⁸² *Ibid.*, pp. 65-70.

⁸³ FERNÁNDEZ CONDE, F.J.: *El libro de los Testamentos de Oviedo*, Roma, 1971, p. 81.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁵ SANZ FUENTES, M^a.J.: «41. *Liber Testamentorum*», *Maravillas de la España Medieval*, t. I, pp. 121-122, p. 122; ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a.S.: *art. cit.*, p. 93.

⁸⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *art. cit.*, p. 45.

ce entregando el privilegio al obispo, por lo que suele ser frecuente la representación del privilegio bien en manos del rey —como sucede en la donación de Alfonso III—, del obispo —como sucede en la donación de Ordoño I, Fruela II, Bermudo II—, sostenido conjuntamente por el rey y la reina —Ordoño II y Tarasia— o en el momento de ser entregado al rey por un cortesano —donación de Alfonso V—. Con la representación del privilegio, bien en manos del rey o del obispo, se quería hacer énfasis en la donación real o en la posesión del privilegio por la catedral, respectivamente. Los privilegios son representados enrollados, a modo de rectángulos rígidos, en cuyo interior se indica la calidad de éste como TESTAMENTUM o el origen real de éste —ORDONII REGIS en la donación de Ordoño I—.

Como ha indicado Álvarez Martínez, «se recurre a la representación de aquellos personajes de mayor protagonismo histórico para ratificar con su presencia la autenticidad de los documentos, al tiempo que, para imprimir el sello de oficialidad al acto, se superponen protocolo aúlico y ritual litúrgico»⁸⁷.

Siguiendo las características de estas series el rey aparece revestido de los atributos regios: sobre trono, con vestiduras de aparato, entre las que cabe destacar el uso de mantos y briales de púrpura y oro —Fruela II, Alfonso V—, coronas (rectangulares, coronadas por bolas —como la portada por Alfonso III, Ordoño II, Fruela II—, rectangulares coronadas por una bola y dos apéndices curvilíneos a los lados —Bermudo II—, cónicas —Ordoño II—, o cónicas, con dos apéndices a los lados y coronadas por tres bolas —Alfonso V—) y cetros (coronados por una flor de lis —Ordoño I, Alfonso III, Alfonso V— o bien con remates curvilíneos —Bermudo II—). En algunos casos, el rey no aparece entronizado, sino de pie —como en la donación de Ordoño II—. Es destacable que estas figuras se sitúen en el centro espacial de la composición, como en los casos de Ordoño I, Alfonso III o Alfonso V, los cuales, sentados en sus tronos, marcan el eje de la composición⁸⁸. Al margen de este esquema aparecen Alfonso II, arrodillado con las manos elevadas al cielo en actitud orante, portando sólo la corona y las vestiduras de oro y plata como atributos regios y acompañado, eso sí, por su *armiger*, y Ordoño II, que aparece en una ceremonia religiosa de pie, junto a la reina, con la corona y vestiduras como único atributo.

4.3. *Tumbo de la Catedral de Santiago*

El Tumbo A de la catedral de Santiago (Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela) (1129-1255) está formado por 71 folios. Recoge do-

⁸⁷ ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a.S.: *art. cit.*, p. 93.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 99.



Fig. 4. Alfonso VI. *Tumbo A*. Archivo de la catedral de Santiago de Compostela.

cumentos reales u otorgados por miembros de familias reales. El artífice del proyecto parece que fue el canónigo compostelano Bernardo, bajo los auspicios del obispo Gelmírez, en un momento de enfrentamientos entre la sede compostelana y la sede toledana⁸⁹. Destaca el grupo de miniaturas originales (1129-1133) —realizadas por dos autores diferentes⁹⁰—, con los retratos de los soberanos comprendidos desde Alfonso II el Casto a Pedro I de Aragón, si bien en momentos sucesivos se irían añadiendo las nuevas efigies de Fernando II, Alfonso IX, Fernando III y Alfonso X⁹¹. De esta forma, 26 miniaturas pertenecerían al siglo XII, y 5 al siglo XIII, siendo el año 1255 la fecha límite⁹². Los soberanos aparecen entronizados, portando los *regalia* y una cartela, que en ocasiones los identifica, y que sirve como símbolo de la donación⁹³.

La serie real presente en el *Tumbo A* de Santiago sería la siguiente⁹⁴: Alfonso II, Ordoño I, Alfonso III, Ordoño II, Fruela II, Ramiro II, Sancho I el Craso, Bermudo II, junto con Sancha y Teresa, sus hijas, sentadas al lado, Elvira, viuda de Bermudo II, Teresa, hija de Bermudo II, Alfonso V, Urraca, viuda de Alfonso V, Bermudo III, Fernando I, Elvira, hija de Fernando I, Alfonso VI (fig. 4), Enrique, yerno de Alfonso VI, Urraca, Ramón, marido de Urraca, Pedro I de Aragón, Alfonso el Emperador, Fernando II, Alfonso IX, Fernando III, Alfonso X. Salvo Fernando II, Alfonso IX y Alfonso X, que se muestran en actitud ecuestre, el resto de los personajes reales aparecen sentados. Una importante presencia tienen los emblemas heráldicos a partir de la efigie de Fernando II⁹⁵.

⁸⁹ FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, E.: *art. cit.*, p. 42-43.

⁹⁰ El primero de ellos alcanzaría hasta el fol. 11, es decir, el retrato de Fruela II. Cfr. SICART, A.: *Pintura medieval: la miniatura*, pp. 52, 54.

⁹¹ SICART, A.: *Pintura medieval: la miniatura*, p. 48; GALVÁN FREILE, F.: «42. *Tumbo A*», p. 123.

⁹² SICART, A.: *Pintura medieval: la miniatura*, p. 47.

⁹³ GALVÁN FREILE, F.: «42. *Tumbo A*», p. 123.

⁹⁴ TORMO, E.: *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, p. 273.

⁹⁵ Cfr. MENÉNDEZ PIDAL, F.: *El escudo de España*, Madrid, 2004, pp. 55-64.

En el primer período, los monarcas visten con gran sobriedad y portan coronas sencillas, arcaicas para la época, en tanto que son los reyes más antiguos de la dinastía. La figura de Fruela II marca un cambio. A partir de éste se puede observar una modernización en los atributos, al acercarse a la fecha de composición de las miniaturas⁹⁶. Así, aparece el uso del cetro con remate de cabeza de león, que a partir de este momento alternará con los de remate floral⁹⁷. Posteriormente, con Alfonso IX, aparecerá la corona de florones circulares⁹⁸ y, ya con Fernando III y Alfonso X, la de florones propiamente dichos.

Respecto a los vestidos, si en la primera etapa éstos se caracterizan por ser prendas cerradas, posteriormente evolucionan hacia formas abiertas.

Los atributos más frecuentes suelen ser el cetro y la corona. Sancho I el Craso y Raimundo de Borgoña aparecen con una espada desenvainada.

A pesar de que las imágenes no pueden ser consideradas como retratos, sin embargo sí que existe un cierto deseo de llevar a cabo una individualización, al menos en algunos casos. Como indicó Moralejo, «que no estamos ante el resultado de una combinación puramente aleatoria de motivos, parece indicarlo, a parte de los casos ya comentados, el uso que se hace de las barbas blancas, patriarcales, atribuidas, salvo alguna irrelevante excepción, a monarcas de reinados excepcionalmente largos»⁹⁹.

4.4. *Libro de los privilegios de Toledo*

El denominado como *Libro de los privilegios de Toledo*, (Archivo Municipal de Toledo, Cajón 10ª, legajo 3º, nº 7) está compuesto por 39 hojas de pergamino. Éste recoge algunos de los privilegios de los que la ciudad disfrutó en la Edad Media, incluyendo aquellas versiones romanceadas de privilegios escritos en latín¹⁰⁰. El libro presentada dos partes diferenciadas: una primera, realizada poco después del fallecimiento de Sancho IV, probablemente en los años finales del siglo XIII (ff. 1-30)¹⁰¹, y una segunda, posiblemente realizada durante el reinado de Pedro I (ff. 31-39)¹⁰².

La primera parte fue ilustrada con siete miniaturas (14 × 13 cms.), donde aparecen seis reyes de Castilla, revestidos con los atributos de poder, ha-

⁹⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *art. cit.*, p. 49.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 50.

¹⁰⁰ IZQUIERDO BENITO, R.: *El Libro de los privilegios de Toledo. Estudio*, Toledo, 2005, p. 11.

¹⁰¹ IZQUIERDO BENITO, R.: «El Libro de los Privilegios de Toledo», *Anales Toledanos* (Toledo) 25 (1988), pp. 17-46, p. 18. ; ID.: *El Libro de los privilegios de Toledo*, p. 12.

¹⁰² ID.: *El Libro de los privilegios de Toledo*, p. 12.



Fig. 5. Rey identificado como Alfonso VIII. *Libro de los privilegios de Toledo*. Archivo Municipal de Toledo.

ciendo entrega de los privilegios a Toledo, personificado por medio de un personaje arrodillado que los recibe. Los personajes se disponen bajo arquitecturas sostenidas por arcos de diferentes estilos (medio punto, apuntados, trilobulados, etc.). Los reyes aparecen coronados con coronas de florones, con la excepción del representado en el fol. 3r, que porta una corona doble, decoradas ocasionalmente con pedrería y posiblemente con camafeos, y portando las insignias del poder, como veremos a continuación. Las vestimentas presentan sustanciales variaciones: túnica ceñida a la cintura, con manto; aljuba, pellote y manto; la ornamentación de las telas se realiza por medio de cenefas de oro o decoración heráldica; los mantos va ocasionalmente fijados por medio de fíbulas (circulares, cuadrilobulados), cayendo en otros casos sobre los hombros, sin fijación.

Los reyes representados, según Izquierdo Benito, serían los siguientes¹⁰³: Alfonso X (fol. 2r), sentado, con *globus* en la mano izquierda, entregando un pergamino a dos personajes arrodillados; Fernando III (fol. 3r), sentado, con cetro en su mano derecha, entregando un pergamino a dos personajes arrodillados, junto a otros dos de pie; Alfonso VIII (fol. 4v), nimado, sentado, junto con dos personajes arrodillados, a uno le entrega un pergamino con la mano izquierda y el otro le besa la derecha (fig. 5); Alfonso VII (fol. 10r), sentado, con *globus* en su mano izquierda, y entregando con la otra un

¹⁰³ ID.: «El *Libro de los Privilegios de Toledo*», pp. 24-35.

pergamino a dos personajes arrodillados; Fernando II de León (fol. 15r), sentado, con *globus* y cetro rematado por un águila en la mano izquierda; con la otra hace entrega de un pergamino, del que pende un sello, a un personaje arrodillado. Junto a este personaje se encuentra otro, con las manos juntas en actitud suplicante. A la izquierda, otro personaje de pie, porta una espada en la mano. El rey tiene en su ropa representación de leones y castillos; Sancho IV (fol. 21r), sentado, aparecen a su izquierda dos personajes; uno, de pie, sosteniendo un pergamino y el otro, arrodillado, besando la mano derecha del rey. No obstante, esta identificación creemos que presenta algunos problemas. Al menos la iconografía de dos efigies (ff. 4v, 15r), consideradas como Alfonso VIII y Fernando II, podrían posiblemente identificarse con Fernando III y Alfonso X, respectivamente.

4.5. *Tumbo de Toxos Outos*

El cartulario del monasterio cisterciense de los Santos Justo y Pastor, de Toxos Outos (La Coruña), que recoge las donaciones realizadas entre 1127 a 1299, sería mandado redactar por el abad D. Sancho, el 25 de febrero de 1289¹⁰⁴. En él que se recogen diferentes documentos relativos al monasterio: privilegios, propiedades, donaciones y rentas.

El escriba, partiendo de un esquema preconcebido, reserva para la iluminación la cabecera de los documentos, su final, o bien el folio completo. Las miniaturas, en un total de 7, realizadas probablemente en el *scriptorium* del monasterio y adscritas al gótico lineal, con aportaciones de la tradición local y la miniatura francesa¹⁰⁵, recogen las siguientes efigies: Teresa, reina de Portugal; Fernando II y Alfonso IX; Fernando II y Urraca de Portugal; Fernando III; Alfonso X, Violante de Aragón y Fernando de la Cerda; Alfonso IX y Berenguela de Castilla¹⁰⁶. Los reyes aparecen entronizados y portan, como es habitual, los emblemas del poder (corona, cetro, *globus*), siguiendo la imagen más típica del rey juez¹⁰⁷.

La disposición de los reyes y miembros de la familia real castellana se realiza de la siguiente forma¹⁰⁸: Fernando II y Urraca (fol. 4v): arcos apuntados cobijan las figuras, el monarca a la izquierda sobre fondo azul, cubierto con agrupaciones de puntos, y la reina sobre fondo ocre. Los reyes aparecen

¹⁰⁴ PÉREZ MONZÓN, O.: «47. Tumbo de Toxos Outos», *Maravillas de la España Medieval*, t. I, pp. 126-127, p. 126.

¹⁰⁵ SICART, A.: «La actividad artística en los *scriptoria* monacales en la Edad Media. El Tumbo de Toxos Outos», *Boletín Avriense* (Orense) 12 (1982), pp. 241-261, pp. 256-257; ID.: *Pintura medieval: la miniatura*, pp. 124-128.

¹⁰⁶ GALVÁN FREILE, F.: «42. Tumbo A», p. 127.

¹⁰⁷ GALVÁN FREILE, F.: «42. Tumbo A», p. 127.

¹⁰⁸ SICART, A.: «La actividad artística en los *scriptoria* monacales», pp. 253-254.



Fig. 6. Alfonso IX y Berenguela de Castilla. *Tumbo de Toxos Outos*. Archivo Histórico Nacional.

dialogando entre ellos. Tanto el rey como la reina aparecen entronizados, con coronas de florones y cetros con remate vegetal; Fernando II y Alfonso IX¹⁰⁹ (fol. 8v): sobre los ya mencionados fondos de color azul y ocre, a la izquierda aparece Fernando II entronizado, frontal y hierático, que porta en la mano derecha una espada y en la izquierda un cetro con remate vegetal; a su derecha aparece Alfonso IX, que mira a Fernando II, y porta un cetro en la derecha y *globus* en la izquierda; Fernando III (fol. 18): aparece bajo un arco apuntado, que se apoya en dos capiteles, sobre fondo azul estrellado. El rey aparece sobre un trono vegetal, portando espada en la derecha, *globus* en la izquierda y corona de florones; Alfonso X, Violante de Aragón y Fernando de la Cerda (fol. 21): sedentes, sobre tronos adornados con motivos vegetales. Los reyes mantienen una actitud dialogante. El rey apoya los pies sobre el *signum*, que rompe el marco de la viñeta, portando una espada. Tanto el rey como la reina portan una corona de florones; Alfonso IX y Berenguela de Castilla (fol. 26): aparecen representados con unas pautas similares a las de Fernando II y Urraca (fig. 6).

De esta forma todos los reyes aparecen sedentes y coronados, portando uno o varios de los atributos del poder (espada, cetro, *globus*). Los vestidos que llevan los reyes se encuentran compuestos por un brial y una capa. Es

¹⁰⁹ Sobre la identificación de éstos *vide*: SICART, A.: *Pintura medieval: la miniatura*, pp. 115-116. Sobre su significación política Cfr. Nuñez Rodríguez, M., *Muerte coronada. El mito de los reyes en la Catedral Compostelana*, Santiago de Compostela, 1999, pp. 27-28 y 88-89.

frecuente que el monarca reinante sea representado sobre un fuerte color azul decorado con agrupaciones de puntos¹¹⁰.

4.6. Conclusiones

De nuevo las efigies que constituyen estas series se caracterizan por su carácter estereotipado, hecho que en ningún caso excluye la introducción de algunas modificaciones no sustanciales. En términos generales, estas efigies, en las que el rey aparece como donante, constituyen excelentes ejemplos del retrato de aparato, es decir, entronizado, engalanado con los *regalia* —entre los que cabe destacar la corona, seguida del cetro, el *globus* y la espada, sin olvidar las vestiduras ceremoniales, en especial el manto— y, como sucede en el *Tumbo A*, en el marco de estancias palaciegas ricamente ornamentadas¹¹¹. Las imágenes ecuestres son menos numerosas, y quedan restringidas a las representaciones de Fernando II, Alfonso IX y Alfonso X, en el *Tumbo A*. Una excepción sin lugar a dudas por su composición es el *Libro de los Testamentos* de la catedral de Oviedo, en el que el sentido narrativo de las imágenes impone criterios muy variados en la representación de los soberanos, dispuestos en actitudes diversas —orando ante el Arca Santa, asistiendo a una ceremonia religiosa—. La función de estas series es variada. Por un lado como ilustración del acto jurídico de la donación, pero no sólo con una importancia estética, sino también con un cierto sentido de validación. La presencia de las efigies reales tiende a otorgar, al conferir una apariencia cuidada a la edición, un mayor valor jurídico de carácter subjetivo, sin olvidar la exaltación que se hace de los reyes y que indirectamente redundará en conferir y realzar la legitimidad de la donación.

5. Obras genealógicas

Analizo aquí dos obras, que podrían ser denominadas de una forma un tanto laxa como «genealógicas» y que en realidad son —en palabras de Tate, haciendo referencia a la obra de Alonso de Cartagena— «una indefinida posición media entre el simple árbol genealógico y una historia más prolija»¹¹². Estas series se pueden relacionar, fuera del ámbito castellano-leonés, con la serie de los reyes de Aragón y condes de Barcelona del rolo del Museo de Tarragona¹¹³.

¹¹⁰ SICART, A.: *Pintura medieval: la miniatura*, p. 116.

¹¹¹ Cfr. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.A.: «Poder, memoria y olvido», pp. 189-190.

¹¹² TATE, R.: *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, 1970, p. 66.

¹¹³ TORMO, E.: *op. cit.*, p. 57.

5.1. *Compendio de las crónicas de los reyes*

El *Compendio de crónicas de los reyes del Antiguo Testamento, gentiles, cónsules y emperadores romanos, reyes godos y de los reinos de Castilla, Aragón, Navarra y Portugal* (Biblioteca Nacional de España (BNE), Manuscritos, Mss. 7.415), también conocido como *Semblanzas de reyes*, es una obra de 44 folios, que recoge las principales noticias sobre reinados de los reyes desde el antiguo reino de Israel hasta el momento de redacción de la crónica, distribuidos de la siguiente manera: reyes de Israel (fols. 2r-8v), reyes de los gentiles (Babilonia, Grecia, Egipto, etc.) (fols. 9r-11v), cónsules y emperadores de Roma (fols. 12r-17v), reyes visigodos (fols. 18r-27r), reyes de León y Castilla (fols. 27v-38r), reyes de Navarra (fols. 38v-40v), reyes de Aragón (fols. 41r-43r) y reyes de Portugal (fols. 43v-44v). La obra debió ser compuesta, hacia 1320¹¹⁴, tal como se puede observar en la iluminación de Alfonso XI, representado como un niño, que cierra la relación de reyes castellanos. Dispuesto el texto a dos columnas, cada semblanza se acompaña por una imagen del rey, en un total de 172, dibujadas de una forma tosca en colores¹¹⁵.

Se trata de una serie altamente estereotipada y con un mínimo interés desde el punto de vista iconográfico, caracterizada por la continua repetición de un mismo modelo: reyes con pelo largo, barbados, revestidos con sus atributos de poder, entronizados y cobijados en una hornacina, compuesta por una bóveda de nervaduras y coronada por una crestería gótica. Encima de cada efigie aparece su respectivo epígrafe, que lo identifica.

No obstante, la serie introduce algunas modificaciones, que dotan a la serie de un muy relativo dinamismo: disposición y combinación de los atributos de poder —el tocado, cetro, espada y *globus*—, modificación de las vestimentas y sus rasgos físicos, sin olvidar aquellos reyes que en función de su reinado aparecen caracterizados con una iconografía específica.

La espada es frecuente en aquellos casos en los que los reyes han destacados en hechos de armas. Ésta se dispone envainada —cogida con las dos manos y dispuesta bien sobre las rodillas, en sentido casi horizontal u oblicua, con la punta hacia el suelo— o desenvainada —sujeta por la mano diestra—. Los cetros suelen ser vegetales, salvo alguna excepción, como aquellos rematados en cruz —exclusivos de los reyes cristianos—, en forma de diamante (fol. 40v) o por un águila (fol. 5v). El *globus* constituye un atributo frecuente, generalmente sostenido en la mano izquierda, combinado con

¹¹⁴ *Inventario General de Manuscritos de la Biblioteca Nacional. XII (7001 a 8499)*, Madrid, 1988, p. 89.

¹¹⁵ *Inventario General de Manuscritos XII*, p. 89; DOMÍNGUEZ BORDONA, J.: *Manuscritos con pinturas. Notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España. Tomo I. Ávila-Madrid*, Madrid, 1933, n° 608, p. 277.



Fig. 7. Liuva I y Leovigildo. *Compendio de las crónicas de los reyes*. Biblioteca Nacional de España.

otros atributos, salvo excepciones, en las cuales aparece aislado (fol. 25r). El *globus* sencillo será el más abundante, si bien aparecen otros modelos, como *globus* coronado por una cruz y por motivos vegetales, como una flor de lis (fols. 2v, 13r, 13v) o un ramo (fol. 17r), vinculados especialmente a los emperadores romanos, como medio de recalcar su soberanía. El tocado varía en función de la condición del representado: los condes, como Ramón Berenguer (fol. 42r), Enrique de Borgoña, conde de Portugal (fol. 43v), y la serie de condes de Castilla (fols. 33v-34r) aparecen con un bonete, y los cónsules romanos (fols. 12r-12v) y dos de los condes de Castilla —Nuño Núñez (fol. 33r) y Gonzalo Núñez (fol. 33v), posiblemente en relación con su presentación como *jueces de Castilla*—, con un tocado trilobulado; los reyes portan corona de florones. Los soberanos suelen vestir túnica ceñida a la cintura y manto. El manto cae bien sobre un hombro o aparece abrochado a la altura del pecho por medio de una fíbula.

Algunos personajes disfrutaban de planteamientos iconográficos particulares, más como medio de proyección de una imagen concreta de su reinado que como un medio de identificación:

- Soberanos piadosos, como Tito (fol. 14v), Constantino (fol. 16v), Recaredo (fol. 22v), Sisebuto (fol. 23v), Recesvinto (fol. 25v), Wamba (fol. 25v), Alfonso I el Católico (fol. 28r), Alfonso el Casto (fol. 29v) y Fernando III (fol. 37r). Aparecen representados —con la excepción de Sisebuto y Alfonso I, que llevan un *globus* sencillo— con nimbo y un *globus* coronado por una cruz.
- Soberanos legisladores, como Eurico (fol. 20r), Leovigildo (fol. 22r) (fig. 7), Sisenando (fol. 24v), Alfonso V de León (fol. 32v) y el conde don Sancho de Castilla (fol. 34r), y literatos, como el rey David de Israel, autor de los *Salmos* (fol. 2v). Aparecen representados con un libro en su mano izquierda.
- Malos gobernantes, como los reyes de Israel, Joaquín y Sedequías¹¹⁶ (fol. 8v), y don Rodrigo (fol. 27r). Aparecen representados desprovistos de los atributos de poder, sin olvidar, frente a la frontalidad que caracteriza la representación del resto de personajes, el uso de la perspectiva lateral. No olvidemos que, como señaló J. Yarza, la presentación de perfil tiene un sentido negativo en el mundo medieval, al ser frecuentemente empleado en la representación del diablo y seres afines al Anticristo¹¹⁷. Esta perspectiva es la misma que el miniaturista utiliza para la representación de Mahoma (fol. 18r) y Tarik (fol. 27r).

Con un carácter específico aparece un astil coronado por una cruz, portado por Heraclio (fol. 17v), en virtud de sus supuestas vinculaciones con la Veracruz.

En relación con el aspecto físico, no deberíamos descartar la posibilidad de que la corpulencia de los reyes viniera a ser, en algunos casos, una suerte de símbolo de la prosperidad de su reinado. No deja de ser llamativo que dos reyes especialmente escuálidos, como Gesaelico (fol. 20v) y Teudiselo (fol. 21r) sean denominados como reyes efímeros y sin demasiado provecho¹¹⁸, frente a reyes importantes desde el punto de vista político o religioso, que aparecen como personajes corpulentos, como el caso de Augusto (fol. 13r). Al margen de cualquier simbolismo, Sancho el Gordo (fol. 32r) aparece representado como una persona de cierta corpulencia.

De toda la serie, los únicos personajes que aparecen individualizados —y ello entendido no en un sentido de retrato— son Mahoma (fol. 18r), Tarik (fol. 27r), representados con túnicas y de perfil, Enrique I (fol. 37r) y Alfonso XI, representados como jóvenes sobre tronos más altos de los habitual. La presencia de Mahoma contrapuesto en el mismo folio al presentado como

¹¹⁶ Éste aparece descrito como «muy mal rey», BNE, Manuscritos, Mss. 7.415, fol. 8v.

¹¹⁷ YARZA LUACES, J.: *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, 1987, p. 63.

¹¹⁸ Con referencia a Gesaelico se dice que «en toda su vida ovo guerra e non fizo otro gran fecho que non ovo tienpo», BNE, Manuscritos, Mss. 7.415, fol. 20v.

primer rey godo, «Athanarigo» (fol. 18r), al margen de su incongruencia cronológica, habría que entenderla posiblemente en relación con el fin del reino visigodo de Toledo a manos del Islam, haciendo coincidir el nacimiento de Mahoma con el reinado del primer rey visigodo.

5.2. *Libro de la genealogía de los reyes de Alonso de Cartagena*

El manuscrito de la *Genealogía de los reyes* de Alonso de Cartagena, conservado en la Biblioteca de Palacio, es un manuscrito de 208 hojas, realizado hacia 1450-1475. Recoge un total de 82 dibujos a pluma, con toques en rojo, enmarcados en doble cuadrado o dispuestos en los márgenes¹¹⁹. En las ilustraciones suelen aparecer en ocasiones, junto al rey, la consorte o consortes, sus hijos, representados como niños, su sucesor a la corona, las barraganas y los bastardos, así como personajes coetáneos de importancia, en ocasiones agrupados en escenas familiares o de guerra¹²⁰. La iluminación, hecha a pluma, posiblemente por un dibujante aragonés, estaría realizada, según Tormo, hacia 1460¹²¹.

Los retratos aparecen divididos por capítulos, ofreciendo series consecutivas de los reyes visigodos, de Asturias, de León y de Castilla, desde Atanarico hasta Enrique IV, incluyendo en la serie a Fernán González y al Cid.

La serie carece de valor retratístico. Por ello, de una forma muy similar a como sucede en las galerías de reyes, con las que simbólicamente se pueden relacionar, al mostrar la continuidad de los reyes desde época visigoda¹²², la identificación de los reyes se realizaba por dos vías complementarias: por un lado, los epígrafes que identifican a los diferentes personajes; por otro, a través de la representación de ciertos motivos iconográficos, relativos a su muerte (e.g. Favila clavando la espada al oso (fig. 8) o Enrique I con una mano en la cabeza) o episodios destacados de su vida (Alfonso II recibiendo la Cruz de los Ángeles o Fernando III recibiendo las llaves de Sevilla). De nuevo, como sucede en la Sala de los Reyes de Segovia, vuelven a aparecer el conde Fernán González y el Cid.

En tanto que serie unitaria, tanto los reyes como las estructuras arquitectónicas que aparecen corresponden a época del reinado de Enrique IV, con especial atención a los tocados que, según Tormo, serían influencia de los

¹¹⁹ *Catálogo de la Real Biblioteca. Tomo XI. Manuscritos. Volumen II*, Madrid, 1994, pp. 407-408; MENÉNDEZ PIDAL, R., *Crónicas Generales de España*, Madrid, 1918, 3ª ed, pp. 204, 207.

¹²⁰ TORMO, E.: *op. cit.*, p. 221.

¹²¹ *Ibid.*, p. 239.

¹²² Sobre el deseo de mostrar la continuidad desde época visigoda en la *Genealogía* vide: TATE, R., *op. cit.*, pp. 64-66.



Fig. 8. Favila. *Genealogía de los reyes* de Alonso de Cartagena. Biblioteca de Palacio.

sino complementario del texto, ya que éste se encarga de explicar la composición pictórica de los dibujos y las particularidades de los retratos¹²⁵. En el caso del *Compendio de las crónicas de los reyes* la imagen se encuentra igualmente en estrecha relación con el texto, como se puede observar en ciertas peculiaridades iconográficas (libros de leyes, *globus* con cruz), que responden directamente a la imagen textual transmitida. En ambas obras la imagen tendría ante todo un carácter ilustrador íntimamente vinculado al texto, que permite un acercamiento a ésta no sólo como mera decoración, sino también como remarcador semántico de la palabra escrita.

6. Consideraciones finales

Se pueden observar cuatro tipologías diferentes de series iconográficas, con el denominador común de que en ningún caso éstas tienen valor de retrato. Los reyes por lo general son, incluso en aquellos casos en los que puede haber algún rasgo de carácter individualizador, estereotipados. La identifica-

tosados usados en los dramas litúrgicos y el teatro eclesiástico¹²³ y que, según Camón Aznar, se deberían relacionar con las modas de la corte de Borgoña¹²⁴.

La principal peculiaridad de esta serie iconográfica, con la única excepción del *Libro de los Testamentos de Oviedo*, es su marcado carácter narrativo.

5.3. Conclusiones

La *Genealogía* de Alonso de Cartagena y la serie iconográfica de reyes en ella representada no tiene un mero carácter ilustrador,

¹²³ TORMO, E.: *op. cit.*, p. 223.

¹²⁴ CAMÓN AZNAR, J., *Summa Artis. Historia General del Arte. Vol. XXII. Pintura Medieval Española*, Madrid, 1984, p. 626.

¹²⁵ TORMO, E., *op. cit.*, p. 221. Cfr. TATE, R., *op. cit.*, p. 66.

ción de la condición real de los personajes representados vendría dada por la presencia de los atributos reales (corona, espada, cetro y *globus*) y, en algunos casos, por medio de epígrafes o escudos heráldicos, sin olvidar, como sucede por ejemplo en el caso de los tumbos, su relación con el texto.

Como ha indicado Castillo Oreja, estas series se caracterizan porque «no requiere de la representación fidedigna de los sujetos que la forman, y sí de la utilización sistemática de los símbolos y emblemas que aluden a las funciones y privilegios de la institución monárquica»¹²⁶.

Salvo en el caso de las obras de carácter genealógico y de las galerías de los Alcázares, en el caso de las series reales escultóricas de las catedrales o cartularios, nos encontramos ante series incompletas, en tanto que su intención es recoger las imágenes de aquellos reyes que habían favorecido a una institución concreta. Por otro lado, otra de las grandes diferencias, no tanto desde un punto de vista puramente iconográfico como simbólico y significativo, es la relativa a los atributos regios. El más habitual —y casi omnipresente— es la corona. Respecto al uso de la espada, ésta es más frecuente en las series realizadas a partir del siglo XIII, predominando hasta ese momento el uso del cetro. Es posible pensar que, mientras los atributos de las series de los alcázares reales tienen un evidente carácter de exaltación directa de la monarquía, en el resto de las series la exaltación es indirecta —en el caso de los tumbos se pone de manifiesto el poder real como medio para certificar la validez de la donación— o muy secundaria —series escultóricas catedralicias—. En estos casos parece que los atributos regios tendrían sobre todo una función identificadora, especialmente en relación con el uso de la corona. De hecho, en alguna de las series, como las catedralicias de Burgos y Toledo, la identificación de las efigies como reyes vendría dada por el uso de la corona y ciertos gestos de carácter cortesano, como la costumbre de disponer una mano en el ceñidor del manto.

Respecto a su condición como retratos, partimos de la base de que estas efigies son, ante todo, retratos jerárquicos en los que la representación de la fisionomía carece de importancia en relación con el deseo de indicar su posición en la jerarquía del reino. Por otro lado, y aun cuando el carácter de estas series es en términos generales bastante estereotipado, no por ello se renuncia a la presencia de modificaciones, bien por cuestiones cronológicas, al haber sido realizadas las series en épocas diferentes, o bien de una forma expresa, en el marco de proyectos unitarios.

¹²⁶ CASTILLO OREJA, M.A., «Imagen del rey», p. 13.