BIBLIOTECAS

CONOCIMIENTO, PRESTIGIO Y MEMORIA (SIGLOS XIV-XIX)

MANUEL JOSÉ PEDRAZA GRACIA
(ED.)

...in culpa est

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

…in culpa est

N.º 12

DIRECTOR

MANUEL JOSÉ PEDRAZA GRACIA

BIBLIOTECAS

CONOCIMIENTO, PRESTIGIO Y MEMORIA (SIGLOS XIV-XIX)

BIBLIOTECAS

CONOCIMIENTO, PRESTIGIO Y MEMORIA (SIGLOS XIV-XIX)

MANUEL JOSÉ PEDRAZA GRACIA (ED.)

...in culpa est

PRENSAS DE LA UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

© Los autores
© De la presente edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
(Vicerrectorado de Cultura y Proyección Social)
1.ª edición, 2022

Serie de la revista *Titivillus: …* In culpa est, n.º 12
Director de la serie: Manuel José Pedraza Gracia
revistatitivillus@gmail.com https://titivillus.es

Prensas de la Universidad de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330
puz@unizar.es http://puz.unizar.es

une Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

ISBN 978-84-1340-583-4
Impreso en España
Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza
D.L.: Z 1442-2022

Índice

Manuel José PEDRAZA GRACIA
El conocimiento de las bibliotecas del mundo medieval y moderno:
retos y perspectivas
13-20

María SANZ JULIÁN
Juan Fernández de Heredia a través de sus manuscritos
21-35

Julio MACIÁN FERRANDIS
Qui llegir-ho sabia.
La lectura de las escrituras expuestas
en la pintura gótica y renacentista valenciana
37-48

Rosa ALCOY
Extraños lectores y libros de rumbo incierto:
una galería singular de imágenes del arte gótico a Bosch
49-66

Juan Ignacio PÉREZ GIMÉNEZ y Vicente PONS ALÓS
La Librería de la Seu:
profesionales al servicio de la catedral de Valencia (1394-1499)
67-82

Lucía LAHOZ
Espejo y reflejo institucional:
bibliotecas salmantinas en el otoño de la Edad Media
83-96

Carlos M. GARCÍA GIMÉNEZ
Un palacio, tres bibliotecas:
libros y espacios de lectura en el Real de Valencia (1527-1550)
97-107

Isabel DÍEZ MÉNGUEZ
Lectura y libros en las bibliotecas de la nobleza en la España de Felipe II
109-119

José Luis GONZALO SÁNCHEZ-MOLERO
La rueda de libros de Ramelli:
antecedentes, difusión y desarrollo de una máquina para la lectura
121-143

Isabel Mª LLORET SOS
La biblioteca de don Fernando de Austria: el arte de *dedicare*
145-156

Sandra Costa SALDANHA
The «Art of Libraries» in Portugal: spaces, equipment and decoration of conventual libraries in the Modern Age
157-168

Yolanda CLEMENTE SAN ROMÁN
La presencia de lo hispano en una colección excepcional
de la primera mitad del siglo XVIII:
la biblioteca del Duque D´Estrées
169-185

Jorge JIMÉNEZ LÓPEZ
La biblioteca del Colegio Mayor de San Bartolomé:
la colección manuscrita y la salvaguarda de la memoria institucional.
187-197

Alper METIN
Las bibliotecas del siglo XVIII de Estambul
entre la invención y la innovación:
el caso de la Biblioteca del Complejo de Nuruosmaniye (1748-1755)
199-212

Margarita BECEDAS GONZÁLEZ
José Ortiz de la Peña (1747-1791): un bibliotecario consciente
213-223

Inmaculada GARCÍA-CERVIGÓN DEL REY
El catálogo de la Biblioteca Turriana:
los libros que el cardenal Lorenzana dejó en México
225-236

Natàlia VILÀ URRIZA
La Biblioteca de la Universidad de Cervera y sus bibliotecarios (1762-1842)
237-250

Jean-Marc BUIGUÈS
Bibliotecas institucionales y suscripción en España (1752-1808)
251-276

Adolfo HAMER-FLORES
Espionaje, intrigas y robos
en torno a las bibliotecas del ilustrado Pablo de Olavide
277-288

Argentina ENRÍQUEZ ARANA y Silvia SALGADO RUELAS
Reconstrucción de una biblioteca personal
a partir de las fuentes textuales en un manuscrito:
el caso de Pedro Alonso O´Crouley (1774)
289-298

Nicolás BAS MARTÍN
Paréceme prohibido.
Libros y lecturas sediciosas de un noble libertino español en el París del XVIII
299-316

Bárbara BARBERÁ MATÍAS
Fuentes para reconstruir una biblioteca desaparecida:
la colección de Francisco Pérez Bayer
317-325

Lorena BAILO BENITO
Las procedencias de las encuadernaciones artísticas
de la Universidad de Zaragoza: conventos
327-339

Antonio CARPALLO BAUTISTA
La Biblioteca del académico Ramón Stolz Viciano
en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
y sus encuadernaciones artísticas
341-352

Lluís AGUSTÍ y Mònica BARÓ LLAMBIAS
Com més il·lustració té un poble, més lluny està de l'absolutisme.
La materialización de un programa de educación popular
en la Biblioteca Arús de Barcelona
353-367

Jesús GASCÓN GARCÍA
Genealogía (razonable) de las primeras reglas de catalogación en España
(1815-1882)
369-379

M. Belén IBÁÑEZ ABELLA
La Biblioteca del Casino de Zaragoza:
formación, decoración de sus espacios y publicación de catálogos,
como estrategias de prestigio y propaganda
381-390

Arantxa DOMINGO MALVADI
El ala norte de palacio:
la Real Biblioteca en tiempos de Isabel II
391-406

Ana MARTÍNEZ PEREIRA
La construcción del *Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos*: hacia el V tomo del Gallardo
407-416

Raquel ABELLA LÓPEZ
De biblioteca conventual a biblioteca-museo: la Biblioteca Patrimonial Recoleta Dominica
417-435

Bibliografía citada
437-470

El conocimiento de las bibliotecas del mundo medieval y moderno: retos y perspectivas

Manuel José PEDRAZA GRACIA
(Universidad de Zaragoza, IPH)
ORCID 0000-0001-9686-9031

Introducción

Este volumen reúne trabajos de más de treinta investigadores concentrados en aspectos específicos relacionados con las bibliotecas, los lectores y la lectura en el medievo y la modernidad (en sentido amplio) desde una perspectiva multidisciplinar e integradora. Se incluyen aportaciones relacionadas directa o indirectamente con la historia de las bibliotecas y los espacios de lectura en un ámbito cronológico amplísimo que abarca desde el siglo XIV hasta el XIX. El análisis de las bibliotecas como fenómeno en su contexto cronológico, mucho más allá de la definición clásica «colección organizada de libros», tiene, además de un sentido polisémico –contenido y continente–, numerosas perspectivas y puntos de vista, por lo que se ha de huir forzosamente del encasillamiento.

En las bibliotecas se conserva la memoria y el conocimiento de los pueblos, lo que es mucho más trascendente de lo que parece, puesto que es el pasado el que nos dice quiénes somos, sin él los pueblos no se podrían definir como tales, ni cada individuo como perteneciente a una comunidad específica. Una de las misiones de las bibliotecas y otros centros de información y documentación en general es precisamente fijar los parámetros en los que se encauzan esas definiciones que identifican a un colectivo. Por esta causa, en caso de conflicto, los vencedores tienden a destruir o apropiarse de las bibliotecas de los que han sido vencidos, persiguiendo especialmente la desaparición mediante la destrucción o apropiación del vínculo que une a los pueblos y comunidades presentes con sus antecesores.

Las bibliotecas han sido también los reflejos perseguidos voluntariamente de la fama y del prestigio de los poderosos que emplearon este recurso con una finalidad propagandística que perseguía el incremento de la reputación del propietario frente a aquellos que se encontraban bajo su jurisdicción o aquellos contra los que confrontaban.

Las bibliotecas son, además de colecciones de documentos, edificios, espacios que adquieren una finalidad y que se presentan de forma armónica acorde a un momento específico, manifestando intenciones, modas, utilidades… muy diferentes en el espacio y en el tiempo.

Pero, además, las bibliotecas, en ámbitos más restringidos, son la espontánea y más íntima representación de los intereses, aspiraciones y relaciones de los individuos o instituciones que las poseyeron. Por esta causa la investigación de su contenido y composición va más allá de un análisis pormenorizado de una colección, enfocando su interés hacia quien la creó y la desarrolló y de cómo ambos, persona o institución poseedora y los objetos poseídos interactúan o de cómo el propietario pretende se relaciona con el resto de la comunidad en la que la biblioteca se inserta.

Como instituciones, las bibliotecas necesitan personas que se encarguen de todos los procesos que las mantienen y las acrecientan. Estos profesionales son capaces de determinar el correcto cumplimiento de los fines de estos centros como instituciones. Además, precisan ingenios, guías y normas para su funcionamiento y gestión que evolucionan conforme se producen nuevas necesidades de quienes las utilizan.

Todavía se puede apreciar igualmente cómo se percibe el fenómeno principal que se produce en la biblioteca, la lectura, puesto que las bibliotecas en la época en la que se centra esta recopilación de investigaciones contiene de manera principal, si no excluyente, libros, y que estos se han confeccionado para ser leídos, observando la diferente percepción que de él se tiene en cada momento.

Esta percepción de la lectura ha quedado perfectamente expresada en las representaciones artísticas, que reflejan los personajes portadores de libro manuscrito o códice. Rosa Alcoy estudia algunos de los inacabables ejemplos que se pueden considerar en su aportación *Extraños lectores y libros de rumbo incierto: una galería singular de imágenes del arte gótico a Bosch*. Estas representaciones aparecen en ocasiones acompañadas de inscripciones localizadas en diferentes lugares. El estudio de este tipo de textos: su contenido, su localización, su finalidad, ha sido llevado a cabo para Valencia en *«Qui llegir-ho sabia». La lectura de las escrituras expuestas en la pintura gótica y renacentista valenciana* por Julio Macián Ferrandis.

La estructura de los recintos y edificios dedicados a biblioteca se han de ajustar tanto al contexto como a su función. Lucía Lahoz en su aportación *Espejo y reflejo institucional: bibliotecas salmantinas en el otoño de la Edad Media* incide en la imagen colectiva que trasmiten, estableciéndose una competencia entre las instituciones con objeto de revelar, a partir de sus bibliotecas, su ideología y manifestar su poder, resultando un buen ejemplo del recurso a las empresas artísticas para potenciar una determinada imagen. La implantación y propagación de la biblioteca pública en Estambul estuvo influenciada por occidente, lo que dio

lugar en Turquía, a un tipo arquitectónico totalmente nuevo que ha sido estudiado por Alper Metin en *Las bibliotecas del siglo XVIII de Estambul entre la invención y la innovación: el caso de la Biblioteca del Complejo de Nuruosmaniye (1748-1755),* incidiendo en cómo la arquitectura de las bibliotecas está relacionada con otros factores de su entorno. La biblioteca de Nuruosmaniye representa las bibliotecas otomanas del siglo XVIII por su monumentalidad, complejidad, e invenciones formales. Sobre un aspecto similar, en este caso referido a las bibliotecas antiguas conventuales de Portugal, hace una profunda incursión Sandra Costa Saldanha. Esta autora entra en las soluciones espaciales, el equipamiento y la decoración a través de los interiores y los componentes de estas bibliotecas y de una fuente insustituible, sus descripciones, en *The «Art of Libraries» in Portugal: Spaces, equipment and decoration of conventual libraries in the Modern Age*.

Aunque la mayoría de los estudios dedicados a las bibliotecas se centran principalmente en la perspectiva específica de los libros y las bibliotecas y se separan de una comprensión multidisciplinar del tema, no se puede prescindir de enfoques específicos sobre ellas.

Los manuscritos del político, militar y diplomático aragonés Juan Fernández de Heredia, que alcanzó el grado de Gran Maestre de la Orden de San Juan de Jerusalén, proceden en general de su propio *scriptorium.* María Sanz Julián en *Juan Fernández de Heredia a través de sus manuscritos* investiga las huellas del Gran Maestre Fernández de Heredia en su colección: en las rúbricas, en el contenido de la propia obra o en los diferentes elementos paratextuales, en forma de retratos que se sitúan en iniciales iluminadas, en las características formales comunes de los volúmenes, rasgos que se encuentran a medio camino entre lo caligráfico y lo decorativo.

Sobre las bibliotecas que poseyó el jurista, escritor y político Pablo de Olavide a lo largo de su intensa vida investiga Adolfo Hamer-Flores. Centra su trabajo *Espionaje, intrigas y robos en torno a las bibliotecas del ilustrado Pablo de Olavide* en las obras prohibidas que poseyó con licencia eclesiástica y en las intrigas y rumores que le perjudicaron en su proceso ante el Santo Oficio por haberlas poseído.

Un nuevo trabajo dirigido a reconstruir la imaginaria biblioteca de Pedro Alonso O'Crouley y O'Donnel, de Argentina Enríquez Arana y Silvia Salgado Ruelas, titulado *Reconstrucción de una biblioteca personal a partir de las fuentes textuales en un manuscrito: el caso de Pedro Alonso O´Crouley (1774)* que toma como punto de partida las fuentes documentales que figuran en el manuscrito 4532 de la Biblioteca Nacional de España cuyo título es *Idea Compendiosa del Reino de la Nueva España*.

Bárbara Barberá Matías en su investigación *Fuentes para reconstruir una biblioteca desaparecida: La colección de Francisco Pérez Bayer* aborda desde las fuentes para su estudio, puesto que no se han conservado inventarios ni catálogos de la misma, la reconstrucción de la colección bibliográfica de este eclesiástico valenciano. Su colección constituyó el primer fondo y germen de la biblioteca universitaria de Valencia tras la donación de 1785 desafortunadamente desaparecida en 1812.

La Biblioteca del académico Ramón Stolz Viciano en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y sus encuadernaciones artísticas es el objeto de estudio de Antonio Carpallo Bautista. Se reconstruye en esta investigación la biblioteca de este pintor y académico a través de los ejemplares conservados en la Academia, de sus características bibliopégicas y de los documentos derivados de la donación de la colección.

También se han incorporado en esta recopilación investigaciones referidas a bibliotecas institucionales.

En *Un palacio, tres bibliotecas: libros y espacios de lectura en el Real de Valencia (1527-1550)* Carlos García Giménez estudia los espacios de almacenamiento y lectura de las bibliotecas de Fernando de Aragón (1488-1550), duque de Calabria, su segunda mujer, Mencía de Mendoza (1508-1554), marquesa del Cenete, y las infantas Julia (1492-1542) e Isabel de Aragón (1498?-1550), hermanas del duque. Estas colecciones se concentraron durante el segundo cuarto del siglo XVI en el palacio real de Valencia. Como bibliotecas todas ellas responden a unas prácticas específicas: mecenazgo artístico y cultural, piedad religiosa y liberalidad, que repiten los comportamientos generalmente aceptados entre la alta nobleza.

Arantxa Domingo Malvadi ofrece en *El ala norte de palacio: la Real Biblioteca en tiempos de Isabel II* una panorámica de la Biblioteca Real durante el reinado de la hija de Fernando VII, por lo que se refiere a su traslado, a sus bibliotecarios, y a las tareas y reformas que se llevaron a cabo y que son los antecedentes directos de la situación presente; esto es, su evolución, de mano de Manuel Remón Zarco del Valle, desde una biblioteca privada de la monarca a una biblioteca abierta a la investigación.

La Biblioteca Patrimonial Recoleta Dominica de Chile se analiza en el trabajo de Raquel Abella López. Se trata de una biblioteca inicialmente concebida para satisfacer las necesidades de estudio de los frailes dominicos y que, en la actualidad, desempeña la función de espacio museográfico para ser visitado y disfrutado por la sociedad y, a la vez, como centro de información e investigación, conservando, sin embargo, parte de su función original. En *De biblioteca conventual a biblioteca-museo: la Biblioteca Patrimonial Recoleta Dominica* se ahonda en la historia y conformación de esta biblioteca patrimonial.

M. Belén Ibáñez Abella en su estudio *La Biblioteca del Casino de Zaragoza: formación, decoración de sus espacios y publicación de catálogos, como estrategias de prestigio y propaganda* investiga la Biblioteca (modernista) del Casino de Zaragoza que posee una colección que se configura como seña de identidad de la institución que pretende que se asocie, con cierto grado de erudición, a la élite que la ha creado. De esta manera la biblioteca sirve de propaganda de la entidad a la par que dota de categoría intelectual a sus integrantes y al Casino de Zaragoza como institución.

Si el estudio de las bibliotecas y su función última es un aspecto trascendental en la investigación de los depósitos bibliográficos, no lo es menos el del análisis de los contenidos de las mismas. Todavía dentro de este grupo hay estudios de muy diversa índole.

Entre los que investigan los fondos en general de tipologías específicas de bibliotecas, se integra el de Isabel Díez Ménguez *Lectura y libros en las bibliotecas de la nobleza en la España de Felipe II*, que parte del análisis de treinta y seis inventarios de bibliotecas pertenecientes a los monarcas y a la nobleza. Estas bibliotecas se deconstruyen en sus diferentes elementos para ser estudiados de forma estadística pormenorizadamente.

Una segunda vertiente de investigación estriba en la selección de un contenido específico, una procedencia, un tipo concreto de forma de adquisición... como elemento constitutivo de la biblioteca. Obviamente el resultado conjuga el análisis de las bibliotecas con el contenido, procedencia o tipo de selección elegida.

La investigación de Yolanda Clemente San Román, *La presencia de lo hispano en una colección excepcional de la primera mitad del siglo XVIII: la biblioteca del Duque D'Estrées*, está centrada en la figura y en la biblioteca de este noble francés del siglo XVIII que reunió una de las colecciones bibliográficas más ricas de su tiempo por cantidad y por calidad. La autora muestra los rasgos que caracterizan esta biblioteca, a partir del catálogo que se elaboró para su venta, con objeto de profundizar en la presencia de lo hispánico en ella: ediciones impresas en España y de autores españoles publicadas en el extranjero.

Jean-Marc Buiguès ejemplifica lo expuesto en su investigación *Bibliotecas institucionales y suscripción en España (1752-1808)*. El autor al poner en relación el sistema de adquisición con el grado de alfabetización advierte que un mecanismo de adquisición de nuevos fondos, las suscripciones, puede ser analizado como reflejo de los progresos de la alfabetización en la España del siglo XVIII, en los que la burguesía cambia sus gustos lectores con respecto a los de las élites tradicionales.

Jorge Jiménez López en su trabajo *La biblioteca del Colegio Mayor de San Bartolomé: la colección manuscrita y la salvaguarda de la memoria institucional* analiza los documentos fundacionales y aquellos que habían salido de la mano de su elogiado fundador, entre otros. De esta manera, estos documentos, libros y papeles manuscritos ofrecen una visión de la ausencia y presencia de un tiempo añorado por su esplendor intelectual e institucional.

Las dedicatorias de los libros de la biblioteca del hermano menor de Felipe IV son el objeto de *La biblioteca de don Fernando de Austria: el arte de «dedicare»* de Isabel Lloret Sos. Una biblioteca de uso práctico y utilitario que muestra una persona amante de la lectura de textos religiosos, lector de libros de filosofía moral y civil, además de mecenas de escritores, en una biblioteca de recreación y saberes.

La localización de un nuevo inventario en el fondo Borbón-Lorenzana de la Biblioteca Regional de Castilla-La Mancha en Toledo ha permitido a Inmaculada García-Cervigón del Rey reconocer en su *El catálogo de la Biblioteca Turriana: los libros que el cardenal Lorenzana dejó en México* el fondo de la Biblioteca Turriana, llamada así en honor a sus promotores, don Luis Antonio de Torres Quintero y sus dos sobrinos, los hermanos Cayetano Antonio y Luis Antonio de Torres Tuñón, una de las primeras colecciones bibliográficas de Nueva España, que culminará siendo el germen de la Biblioteca Nacional de México. A

la par se perfila la figura del cardenal Francisco Antonio de Lorenzana y Buitrón, quien fue arzobispo en la Catedral Metropolitana de México durante algo más de un lustro.

La parte proveniente de conventos del fondo bibliográfico de la Universidad de Zaragoza es examinada por Lorena Bailo Benito en *Las procedencias de las encuadernaciones artísticas de la Universidad de Zaragoza: conventos*. La autora se centra en el estudio de las marcas de propiedad, las anotaciones *ad usum* y el análisis de los gustos literarios de los antiguos poseedores. Confirma la necesidad de incorporar entradas de los conventos desamortizados como autoridades normalizadas para reconstruir las bibliotecas conventuales, bien sea a través de los ex libris, bien sea mediante el recurso a otros elementos como sellos, u otros menos explícitos, como el formato de las signaturas antiguas, tejuelos en los lomos... que pudieran ayudar a identificar su procedencia.

La colección clandestina del conde de Carlet, Joaquín Antonio de Castellví, recopilada en París en la década de los setenta del siglo XVIII, es el objeto de examen de Nicolás Bas Martín en *«Paréceme prohibido». Libros y lecturas sediciosas de un noble libertino español en el París del XVIII*. El interés principal de esta biblioteca es precisamente su desconocimiento, siendo una de las más claramente posicionadas en el enciclopedismo y la modernidad de entre las que han pertenecido a los españoles de su época.

Estas colecciones bibliográficas estuvieron al cargo de diferentes profesionales, que en un principio fueron artífices de distintos cometidos relacionados con el libro y, en la modernidad más próxima, bibliotecarios tal y como los entendemos en la actualidad.

Juan Ignacio Pérez Giménez y Vicente Pons Alós estudian los diferentes artesanos que trabajaron para la biblioteca de la Catedral de Valencia: proveedores, copistas, reparadores de escrituras y correctores, iluminadores, encuadernadores y otros muchos profesionales que trabajaron para la sede episcopal. *La Librería de la Seu: profesionales al servicio de la catedral de Valencia (1394-1499)* es una exhaustiva relación de artistas y artesanos que toma como fundamento las fuentes documentales.

Natàlia Vilà Urriza hace en *La Biblioteca de la Universidad de Cervera y sus bibliotecarios (1762-1842)* un recorrido histórico de esta biblioteca a través de su personal empleando para ello como fuente principal el epistolario de uno de sus bibliotecarios: Josep Finestres, que da a conocer a los profesionales que sirvieron para el fin de la gestión y la organización de la biblioteca durante casi un siglo.

La figura de José Ortiz de la Peña, bibliotecario mayor de la Universidad de Salamanca y Oidor de la Audiencia de Guatemala, es estudiada por Margarita Becedas González en el trabajo titulado *José Ortiz de la Peña (1747-1791): un bibliotecario consciente*. La autora muestra su actividad como bibliotecario e incluye una relación de la poco conocida producción científica de este bibliotecario.

Los catálogos y bibliografías son instrumentos de trabajo para los bibliotecarios fundamentales en las bibliotecas con fondos antiguos. Adquieren gran importancia las normas de catalogación que son la fuente de investigación para Jesús Gascón García, que analiza la procedencia y evolución de las primeras

normativas hispanas en *Genealogía (razonable) de las primeras reglas de catalogación en España (1815-1882)*.

Ana Martínez Pereira formula una investigación que tiene como objeto uno de los repertorios bibliográficos españoles más importantes, el *Ensayo de una Biblioteca de libros raros y curiosos*, que fue publicado entre 1863 y 1899 en cuatro tomos, siguiendo las noticias recopiladas a lo largo de su vida por Bartolomé José Gallardo (1776-1852). En su investigación *La construcción del Ensayo de una Biblioteca española de libros raros y curiosos: hacia el V tomo del Gallardo* revela las dificultades del autor para la elaboración de su obra, especialmente debidas al acoso y las pérdidas sufridas huyendo de las tropas del duque de Angulema en la persecución de los liberales, y las tentativas infructuosas para publicar un quinto tomo.

Las finalidades para las que se crean las bibliotecas a lo largo de la historia varían. Lluís Agustí y Mònica Baró Llambias en su *«Com més il·lustració té un poble, més lluny està de l'absolutisme». La materialización de un programa de educación popular en la Biblioteca Arús de Barcelona* analizan el objeto de la creación de la Biblioteca Arús por parte de Rossend Arús Arderiu, impulsor del proyecto de la misma y de Valentí Almirall Llozer, que será su ejecutor y quien configurará sus espacios, sus colecciones y sus servicios para la materialización de un programa de educación de las clases populares barcelonesas que tuvo su culminación en el legado a sus conciudadanos de lo que en su época se consideró un templo del saber: una biblioteca popular. Respondiendo a este pensamiento, la biblioteca tenía grabado en el despacho de Arús: «Cuánta más ilustración tiene un pueblo, más lejos se encuentra del absolutismo».

Finalmente, José Luis Gonzalo Sánchez-Molero estudia un objeto bibliográfico singular: la rueda de libros que dio a conocer el ingeniero italiano Agostino Ramelli en su tratado *Le diverse et artificiose machine* (París, 1588). Tras la interpretación de Alberto Manguel en *A History of Reading*, New York, Viking Penguin, 1996, como precursora del hipertexto, alcanzó una inusitada importancia en el mundo de la historia de las bibliotecas. En este trabajo: *La rueda de libros de Ramelli: antecedentes, difusión y desarrollo de una máquina para la lectura*, el autor repasa los antecedentes, la evolución y la implantación de la Rueda de Ramelli para ubicarla históricamente en el lugar de producto utilitario que posee para las bibliotecas.

Son muchos los puntos de vista, como se ha dicho, y es posible que haya muchos más no contemplados en esta recopilación que habrán de reservarse para compendios futuros. Pero estas interesantísimas aportaciones son otros tantos avances en el ámbito de la historia de las bibliotecas que habrán de tenerse en cuenta en el futuro. Esta compilación es el fruto de un trabajo continuado que ha dado lugar a la celebración de los congresos sobre libro medieval y moderno de cuya cuarta edición los trabajos aquí reunidos proceden. Este cuarto congreso ha sido víctima, como tantas cosas, de la pandemia del 2020/2021. Estaba previsto para el primero de estos años con la temática: *Las bibliotecas en el mundo medieval y moderno. Fama, poder, conocimiento y memoria*. Un año después de la fecha prevista para su celebración pudo por fin celebrarse de forma presencial en la Universidad de Zaragoza los días 8 al 10 de septiembre

de 2021. En el trayecto se perdieron excelentes investigadores y, además, amigos que no pudieron acompañar a los protagonistas del mismo. Sirvan estas pocas líneas para recordarlos.

Juan Fernández de Heredia a través de sus manuscritos*

María SANZ JULIÁN
(Universidad de Zaragoza, IPH)
ORCID 0000-0002-9719-5128

Introducción

La producción literaria surgida del *scriptorium* de Juan Fernández de Heredia y destinada a integrar su rica biblioteca es un reflejo de la compleja figura del aragonés, que compatibilizó a lo largo de su vida su labor política, diplomática y militar con una enorme pasión por la literatura en general y la retórica, la historiografía y la tradición cultural grecolatina en particular. Entre los textos promovidos por el Gran Maestre conservamos traducciones, compilaciones historiográficas y documentales recogidas en manuscritos que reflejan los distintos estadios que atravesaron sus obras hasta constituir un texto definitivo en el que el insigne patrocinador imprimió su huella personal.

Son numerosos los elementos que muestran a quién debe atribuirse el impulso para la realización de tan hermosas obras. La responsabilidad intelectual de Heredia sobre los códices y su patrocinio quedan patentes en una serie de marcas autoriales que confieren a su producción una unidad estética y literaria. Son muy variadas y se integran tanto en los elementos decorativos como en las piezas paratextuales. Junto a rasgos formales comunes, encontramos una manera concreta y personal de presentar el texto y de disponer los

* Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación PID2019-104989GB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033; también se ha realizado con apoyo del Proyecto de Investigación Santander-Universidad Complutense de Madrid «Repertorio iconobibliográfico del grabado medieval hispano» PR108/20-04 y del grupo investigador «Clarisel», que cuenta con la participación económica del Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón.

elementos liminares, así como referencias directas al papel desempeñado por el Gran Maestre en la creación de la obra. Vamos a hacer un somero repaso de todos ellos.

La materialidad de los códices heredianos

Los múltiples avatares sufridos por la biblioteca herediana tras la muerte del Gran Maestre quedan reflejados, no solo en la reseñable dispersión de su obra en la actualidad (Estocolmo, París, Madrid, Valencia…), de la que ya dio cuenta Domínguez Bordona,[1] sino también en el tipo de volúmenes conservados, que ponen de manifiesto, de una manera fragmentaria, las diversas fases de la producción del *scriptorium* del aragonés. Entre los manuscritos contamos con códices de lujo que no desmerecen en absoluto de los elaborados en cortes reales contemporáneas (*Grant Crónica de España* o *El Libro de los emperadores*); junto a ellos encontramos otros que se encuentran en una fase cercana a su conclusión (como el ms. 10.801 de la Biblioteca Nacional de España, en lo sucesivo BNE), que contiene el *Tucídides*, y la *Crónica Troyana*). También conservamos manuscritos de menor belleza formal, pero que reflejan diferentes estadios anteriores a la creación de un volumen de lujo: copias previas a la versión final (el manuscrito 12367 de la BNE que contiene una copia de la *Crónica de los Conquiridores*), traducciones utilizadas como materiales para confeccionar compilaciones (como los manuscritos 70 a 72 de la Biblioteca Nacional de Francia, que contienen el texto base para la versión definitiva del *Plutarco*), incluso copias posteriores de alguno de los códices heredianos, como es el caso del manuscrito escurialense Y. I. 10, copia de un texto hoy perdido.[2]

Los manuscritos de lujo heredianos, que representan la fase final de un largo proceso, se caracterizan por una evidente búsqueda de la belleza y comparten una serie de rasgos estéticos más o menos distintivos: hermosa caligrafía en una elegante letra gótica, uso de tinta de dos colores (negra para el texto y roja para las rúbricas), texto copiado a doble columna salvo en el caso de algunos paratextos, y capitulares floreadas, delicadamente trazadas en tinta azul y roja.

La decoración generalmente es sencilla y acorde con los gustos de la época. Encontramos encuadramientos y semiencuadramientos con refinadísimos motivos florales o vegetales (márgenes en los que se despliegan hojas trilobula-

---

[1] «Libros miniados en Aviñón para D. Juan Fernández de Heredia», *Museum. Revista mensual de arte español antiguo*, VI, 1925, pp. 319-327: pp. 320-321.

[2] Este manuscrito, que contiene una copia de 1434 de un texto desconocido de la primera parte de la *Gran Crónica de Espanya* copiado por Juan González (Juan Manuel CACHO BLECUA, «Carlomagno en las compilaciones historiográficas de Juan Fernández de Heredia (siglo XIV)», *Incipit*, 25/26, 2005/2006, pp. 87-121: p. 93), resulta muy próximo al texto final que ofrece la *Crónica de los Conquiridores*. Sobre los distintos manuscritos conservados, *cfr.* Ángeles ROMERO CAMBRÓN, «La datación tardía de los facticios heredianos», *E-humanista/IVITRA*, 9 (2016), pp. 355-367: 355-357 y Juan Manuel CACHO BLECUA, *El Gran Maestre Juan Fernández de Heredia*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1997: 69-169.

das), que, como señala Domínguez Bordona,[3] alternan o combinan los estilos francés y boloñés. Incluso en aquellos casos en los que el ejemplar está desprovisto de iniciales iluminadas o miniaturas, como el manuscrito 10.801 de la BNE, el resultado es extremadamente elegante.

Además de estos rasgos que, en líneas generales están también presentes en otros códices contemporáneos, particularmente confeccionados en Aviñón,[4] encontramos marcas inequívocamente personales; una de ellas es la incorporación en puntos destacados de las armas del patrocinador, en ocasiones eliminadas por algún poseedor posterior (*vide* la Grant Crónica de España 3 o la Grant Cróncia de los Conquiridores 2). Sin embargo, la presencia de iniciales miniadas con la imagen del Gran Maestre no es algo extraño en su producción y constituye la marca de autoría más evidente en el plano estético.

Todos estos presupuestos que acabamos de referir ya se plantean en los estadios previos a la versión final, como atestigua, por ejemplo, el manuscrito 12.367 de la BNE, que contiene una copia del códice utilizado como base para realizar la versión de lujo de la primera parte de la *Grant Crónica de los Conquiridores* (Ms. 2211 de la BNE).[5] Aunque, más allá de alguna escueta anotación,[6] no conocemos documentos en los que figuren por escrito las exigencias establecidas por el Gran Maestre a los copistas y miniturista que trabajaban para él, como sí sucede en otros casos contemporáneos,[7] la comparación de ambos códices nos permite advertir hasta qué punto estaban fijados todos los detalles que debían incluirse en la versión definitiva. Así, en el manuscrito copiado por Juan de Oviedo podemos observar que queda establecida la *dispositio* del texto, en la que están claramente ubicados los espacios que debían ocupar las miniaturas, los espacios exentos dentro de los encuadramientos decorativos, qué iniciales habrían de decorarse, cuáles debían ser las rúbricas (incluso los elementos que debían utilizarse para el relleno de línea); también cómo insertar la información sobre el libro y folio (la indicación «li» aparece en rojo en la parte superior del intercolumnio del verso y en el del recto la del

---

[3] DOMINGUEZ BORDONA, «Libros miniados... », pp. 325-327.

[4] *Cfr.* P. PANSIER, *Histoire du livre et de l'imprimerie à Avignon du XIV^me^ au XVI^me^ siécle, Tome I (XIV^me^ et XV^me^ siécles)*, Niewkoop, B. de Graaf, 1966, pp. 14-34.

[5] Sobre los complicados aspectos ecdóticos y codicológicos del manuscrito 12.367 de la BNE véanse los trabajos de Alberto MONTANER FRUTOS, «La Grant corónica de los conquiridores de Juan Fernández de Heredia: problemas codicológicos y ecdóticos», *en The medieval mind: hispanic studies in honour of Alan Deyermond*, coord. por Ian Macpherson, Ralph J. Penny, 1997, pp. 289-316 y Ángeles ROMERO CAMBRÓN, «Codicología y ecdótica: "La grant crónica de los conquiridores, primera partida", de Juan Fernández de Heredia (MS. 2211de la Biblioteca Nacional de España)», *Scriptorium: revue internationale des études relatives aux manuscrits*, 64, 1 (2010), pp. 147-162.

[6] *Cfr.* CACHO BLECUA, *El Gran Maestre...*; p. 104.

[7] Jonathan J. G. ALEXANDER, *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Modena, Franco Cosimo Panini, 2003, pp. 103-104 menciona ejemplos coetáneos, como el del *Pontificale* de Aviñón.

número del libro; la foliación se realiza también en rojo en la parte superior derecha).

Del mismo modo queda perfectamente definido el contenido y forma que debía adoptar la tabla. Situada, como en la mayoría de las obras heredianas, al principio del volumen, debía presentar de manera visualmente clara la estructura de la obra, indicando cada una de sus partes y los libros que estas incluyen; para ello se alternarían las tintas negra y roja; cada línea estaría precedida por un calderón y el número de folio iría al final de la línea en rojo.

Lamentablemente el cuadernillo del manuscrito 2.211 que incluía la tabla se ha perdido, por lo que no podemos confirmar que, finalmente, esta respondiese a todos estos requisitos estéticos. Cabe plantearse si se habría copiado a dos columnas o a una sola, como ocurre en el resto de las obras heredianas. En caso de haberse presentado tal y como aparece en esta versión de trabajo, este paratexto supondría una anomalía con respecto al resto de la producción heredia-na y se habría perdido la ocasión de que ambos volúmenes de la obra tuvieran una unidad estética completa (recordemos que en la segunda parte de la *Grant Crónica de los Conquiridores* la tabla de contenidos está copiada a una columna).

Como hemos señalado, resultan particularmente relevantes las miniaturas que representan la figura del promotor de estas obras; así lo demuestra el hecho de que figuren en todos los códices de lujo herediano que han llegado a nosotros completamente acabados. Estos retratos, que en la mayoría de los casos se sitúan en el interior de hermosas iniciales miniadas, pero también en el espacio entre las columnas de texto, tienen una función que trasciende lo meramente decorativo, al constituirse en auténticas marcas de autoría que entroncan con la tradición alfonsí.

Todas las obras del *scriptorium* herediano que han llegado a nosotros en formato de lujo, al menos aquellas cuya decoración pudo ser concluida (dejando aparte los manuscritos suecos), incluyen el retrato del Gran Maestre al menos en una ocasión y lo hacen, en el caso de los retratos que sirven de frontispicio a la obra, con el aragonés ataviado con los hábitos de la orden sanjuanista. El manuscrito escurialense Z-I-2, que recoge cuatro obritas hermanadas por su contenido y su decoración de inspiración francesa (*Flor de las ystorias de Orient, Marco Polo, Libro de actoridades o Rams de flors* y *Secreto secretorum*) presenta exclusivamente un retrato del Gran Maestre en el prólogo de la primera de estas obras junto al que aparecían, además, sus armas, posteriormente eliminadas. Ambos elementos bastaban para vincular de manera inequívoca el volumen y todas las obras en él contenidas al intelectual aragonés. A ello habría que añadir la referencia directa al promotor en el prólogo de las primera de las obras mencionadas.

Como es natural, la compilaciones, obras de mayor extensión y complejidad textual, son además las que nos ofrecen un programa iconográfico más complejo. Un buen ejemplo de ello es el caso de la *Grant Crónica de los Conquiridores*, cuyas primera y segunda partidas se conservan, respectivamente, en los ms. 2.211 y 10134 <2> de la BNE. Resulta esta obra particularmente llamativa porque la figura de Heredia, con los rasgos físicos que se le asocian

(ojos rasgados, tez morena y una barba partida en dos)[8] aparece en todas las miniaturas conservadas excepto en dos. En el folio 1r de la primera parte se nos presenta la figura del propio Gran Maestre, como hemos señalado, revestido con el manto de la orden de San Juan de Jerusalén; asimismo en la parte inferior del intercolumnio se reproduce el escudo de armas del aragonés. Lo mismo ocurre con la imagen que sirve de presentación a la segunda parte de la obra, en la que Heredia porta los hábitos de la orden en los que la cruz hospitalaria ha sido posteriormente rasurada.

El resto de las miniaturas que ornan ambos manuscritos representan a las grandes figuras históricas que habitan los folios de esta obra y su gran mayoría comparte el rostro del aragonés. Estas son en la primera parte: Heredia (ya mencionada), Hércules, Bruto o Eneas, Arbaces, Ciro, Artajerjes, Filipo de Macedonia, Alejandro Magno, Pirro, Aníbal. En la segunda parte de la obra nos encontramos al Gran Maestre encarnándose a sí mismo, a Marco Antonio, César Augusto, Tiero, Trajano, Aurelio, Constantino, Teodosio, Atila, Teodomir o su hijo Teodorino, Alboino, Heraclio, Carlos Martel, Carlomagno, Vespasiano y Tito y Gengis Kan.

En todos estos retratos el aragonés aparece con indumentaria militar, portando una espada en actitud arrogante. Solo en el caso de la miniatura con la figura de Constantino muestra este al lector la maqueta de una iglesia. En algunos casos la capital miniada no representa de manera indubitada a un personaje concreto (ocurre, por ejemplo, en el caso del capítulo que habla de Bruto y de Eneas, o en el que habla de Teodomir y su hijo Teodorino). Algo semejante ocurre en la *Grant Crónica de España* (ms. 10.133 de la BNE) en el que se representa a un rey parto o a un rey longobardo. La *ordinatio* del volumen permite a los ilustradores ensalzar la figura de Heredia aunque el personaje representado no tenga ni la grandeza ni el poder evocador de Alejandro Magno o Ciro.

En la segunda parte de la *Grant Crónica de los Conquiridores* el rostro de Heredia sirve para dar vida simultáneamente a Vespasiano y a Tito, aunque se retrata al primero de ellos con el cabello entrecano y al segundo con un rostro manifiéstamente más joven. El Gran Maestre, que por aquel entonces debía de contar con más de setenta años, aparece evidentemente rejuvenecido tanto en sus rasgos como en su porte.

Hay sin embargo algunos personajes que, por diversas razones, no se considera conveniente representar con el conocido rostro del patrocinador. En el caso de la *Grant Crónica de los Conquiridores* esto solo ocurre en dos ocasiones.

---

[8] Karl HERQUET, *Juan Ferrández de Heredia, Grossmeister des Johanniterordens (1377-1396)*, Mühlhausen, Verlag con Adolf Förster, 1878; 63-64, recoge parte de la narración de Petrus Amelius, por aquel entonces obispo de Senigallia, quien describe cómo fue el traslado del Papa Gregorio XI y toda su corte desde Aviñón hasta Roma en octubre de 1376. El episodio, como tantos otros de la vida del aragonés, nos permite conocer algún rasgo de su fuerte personalidad, así como contar con una somera descripción física que se acerca mucho a la figura que encontramos representada en las miniaturas de sus códices: «*Crucem sanctam fert miles strenuus, sancti Johannis praecingitur balteo. / Gentem sanctam regit admirallusque pelago minatur suo baculo. / Barbam bifurcatam gerit senex tyrioque pollet vultu procero. / Procellam superat nocte Johannes Castellanus Emposte nobilis evaso baratro* ».

La primera es el caso de Tariq y Muza, los conocidos invasores de la península que, por razones obvias, el Gran Maestre no deseaba encarnar. A otros motivos, quizás la modestia o el considerarlo poco oportuno, obedece el hecho de que el retrato del rey Don Jaime de Aragón adopte un rostro completamente diferente al herediano, barbilampiño y juvenil. De forma paralela la tercera parte de la *Gran Crónica de España* (MSS7 10.134 de la BNE) presenta los retratos del infante Don Pedro, hermano del rey Fernando y, en tres ocasiones, el del rey don Alfonso, ambos con un aspecto distinto a la del aragonés.

A pesar de que la figura de Alfonso X es, en muchos aspectos un referente incontestable del Gran Maestre, y aunque la impronta iconográfica del monarca castellano subyace sin duda en estos retratos insertos en la producción heredia-na, el carácter de unos y otros es totalmente diverso y, según Cortés Arrese,[9] marca el paso hacia el retrato renacentista, de un carácter completamente dife-rente al medieval.

Es obvio que, como señala este mismo autor,[10] el programa iconográfico de las obras surgidas del *scritorium* herediano tiene como objetivo «reforzar las ideas expuestas en el texto» y, evidentemente, proporcionar una lectura más grata. Sin embargo, se nos antoja que hay otros aspectos quizás más relevantes que influyeron a la hora de determinar qué letras debían iluminarse y cuál debía ser el contenido de la ilustración. En primer lugar parece evidente que las capitales escogidas tienen más que ver con la *ordinatio* que con el contenido mismo de la obra. Fundamentalmente se ubican al inicio del volumen, tanto en el prólogo o tabla de contenidos como en el inicio de la obra misma. Es ese el lugar destinado a las imágenes del Gran Maestre revestido con la indumentaria sanjuanista. En el interior de las obras ocasionalmente encontramos capitales miniadas (muy relevantes, como hemos señalado, en el caso de las compilaciones) que corresponden sistemáticamente a puntos parti-cularmente estratégicos en la estructura de las obras (inicio de volumen, de libro, de sección). El hecho de que en buena parte de las iluminaciones presentes en el interior de la obra el rostro que encontramos sea el del Gran Maestre atestigua que el objetivo final no era tanto acompañar el texto de una imagen que pudiera glosarlo como dejar clara la impronta del promotor en un gesto que lo sitúa, al menos en este ámbito, en el camino al Renacimiento.

Es cierto que los retratos heredianos, particularmente los ubicados al inicio de sus obras, guardan algunas semejanzas con los que encontramos en otros manuscritos medievales en los que el autor o el promotor de la obra se presenta al lector con el volumen en sus manos. Es la escena que presenciamos en la *Grant Crónica de España*, al inicio tanto de la primera como de la tercera partida. En el resto de los casos el libro desaparece de las escena. De ser cierto lo que afirma Cortés Arrese,[11] la importancia concedida al Gran Maestre en las

[9] Miguel CORTÉS ARRESE, «Manuscritos miniados para Don Juan Fernández de Heredia, conservados en España: II. Texto e imágenes», *Seminario de Arte Aragonés,* XLI, 1987, pp. 237-263; p. 242.

[10] *Ibidem*, p. 238.

[11] *Ibidem*, p. 241.

miniaturas estaría vinculada con la relevancia de su intervención en el texto final, de mucho más peso en las compilaciones. Sin embargo también cabría considerar que obras de la entidad de la *Grant Crónica de España* o de la *Grant Crónica de los Conquiridores*, cuya extensión y complejidad textual no es comparable con el resto de su producción, ofrecían un material excelente para realizar un programa iconográfico más amplio que textos como los contenidos en el manuscrito escurialense Z-I-2, que da cabida a cuatro obras diferentes.

La figura de Heredia que encontramos en las miniaturas se encuentra muy alejada de la de los promotores medievales, que, aunque solían dejar clara su participación en la obra que habían creado o contribuido a crear, no sentían habitualmente la necesidad de ver reflejada su imagen en las figuras de los personajes que aparecían en sus folios. El paso que da el aragonés al retratarse, además de como caballero hospitalario, como héroe, como soldado, blandiendo la espada en tantas ocasiones, nos da buena cuenta de su personalidad polifacética, de la importancia que para él tenía el ejercicio de las armas y de su fuerte carácter, reseñado por los cronistas. El hecho, ya comentado, de que en ocasiones la figura del aragonés encarne personajes cuya identidad no queda clara, pone de manifiesto que el deseo de dejar su impronta en la obra es mayor que el interés por ilustrar el texto.

Las marcas de autoría en los paratextos

La huella de Juan Fernández de Heredia está presente en su obra de una manera ostensible. Ya hemos visto cómo su imagen preside los códices producidos en su *scriptorium*, que además comparten una serie de rasgos formales. Sin embargo, no es este el único elemento que vincula de manera explícita al Gran Maestre con las obras que él patrocinó. A lo largo de los paratextos encontramos cumplidas referencias explícitas a su intervención, pero también elementos que son reflejo de su gusto personal.

La estructura interna de la obra, ya sea una traducción o una compilación, condiciona, como es obvio, la *ordinatio* del volumen, que en el caso del Heredia armoniza perfectamente con la tradición retórica medieval, pero presenta una impronta realmente personal. Así, por ejemplo, vemos cómo en sus manuscritos las tablas de contenidos con frecuencia se imbrican con los elementos prologales hasta generar una unidad que actúa simultáneamente de rúbrica informativa, resumen del contenido, proemio y tabla.[12] Se desvela aquí la sensibilidad particular de un lector culto que tiene claras las características que deben presentar los códices de su biblioteca: además de cumplir unos requisitos estéticos y de responder a sus intereses literarios, en sus manuscritos se debe

[12] La cuestión de las tablas de contenidos en los códices heredianos ya ha sido estudiada en María SANZ JULIÁN, «Las tablas de contenidos en las obras de Juan Fernández de Heredia», en J. M. Enguita et al. (eds.), *Actas de las Jornadas en torno a la Filología Aragonesa. En torno a Juan Fernández de Heredia y su época. In memoriam Regina af Geijerstam*, Zaragoza, en prensa, por lo que no abundaremos aquí sobre el particular.

disponer la materia de tal manera que sea fácil localizar los puntos objeto de interés y propiciar que la comprensión del texto y su lectura resulten sencillas y gratas.

Una de las piezas liminares de los manuscritos que entroncan directamente con la retórica clásica es el prólogo. La adaptación de este desde el ámbito de la oratoria al de la literatura, tanto para ser leída como para ser declamada, implicó la incorporación de nuevos elementos,[13] como veremos en el caso de algunos prólogos heredianos. Estos, particularmente los que se insertan en las compilaciones, cumplen con lo señalado por Arnaud Tripet:[14] el lector se enfrenta a este tipo de pieza sabiendo de qué va a hablar (de una obra, de un autor y de los lectores), se le informa de las relaciones de la obra con aquello que le es familiar y de las novedades que ofrece el texto; finalmente, se genera la confianza y el respeto del receptor anunciándole la evidencia de una lectura placentera y provechosa.

Al contrario de lo que sucede en el corpus de prólogos alfonsíes, que presenta dos modelos, redactados en primera o en tercera persona del singular según se trate de obras de contenido histórico y jurídico o científico,[15] las referencias al aragonés en estas piezas liminares figuran en tercera persona. Los prólogos heredianos recurren a los tópicos habituales en el género: legitimación a través de las *auctoritates* y necesidad de consignar por escrito aquello que no se desea olvidar. Pero además de todo esto, informan puntualmente de que la obra no hubiera sido posible sin el patrocinio del Gran Maestre. Sin embargo, el rasgo más particular de estos preliminares es el hecho de que se fusionan con la tabla de contenidos, primer elemento que el lector encuentra en su acercamiento a la obra. Salvo en el caso del *Rams de Flors*, las tablas están copiadas en un cuadernillo independiente, lo que permite generar sin dificultad un espacio en blanco suficiente como para distinguir el preliminar de la obra. Incluso en el caso del *Rams* hay una amplia separación visual de ambos elementos.

Solo en un caso nos encontramos un prólogo que carece del amparo de la tabla de contenidos. Se encuentra en la primera parte de la *Grant Corónica de los Conquiridores*; allí el prólogo está iluminado con un retrato del aragonés, precede a la obra de Trogo Pompeyo, de la que está separada por una rúbrica (un texto escueto, pero aclara perfectamente dónde empieza la autoría de este autor): «*Aquí acaba el prologo et comi*[en]*ça el libro primero de Trogo Pompeo*» (Ms. 2211 de la BNE, folio 1v).

No es este el lugar para analizar pormenorizadamente los preliminares de todas las obras heredianas. Baste consignar, que, sobre la base de la retórica clásica, Heredia genera unos complejos elementos preliminares en los que, en los casos más extremos, llegan a fusionarse una capital ricamente decorada con

---

[13] *Cfr*. Jesús MONTOYA MARTÍNEZ & Isabel de RIQUER, *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, Universidad Nacional a Distancia. 1998, pp. 53-55.

[14] *Apud* Anne CAYUELA, *Le paratèxte au Siècle d'Or*, Ginebra, Droz. 1996, p. 215.

[15] Marta LACOMBA, «Estrategias y eficacia de los prólogos alfonsíes», en *Paratextos en la literatura española siglos XV-XVIII. Estudios reunidos por María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner*, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, págs. 253-266; p. 253.

su retrato en el interior (retrato, recordemos en el que aparece ataviado con los hábitos de la orden de San Juan de Jerusalén), una rúbrica en la que se informa del contenido y estructura del volumen, el prólogo, la tabla de contenidos y en uno o varios de esos elementos, la referencia explícita a la intervención del aragonés en la creación de esa obra. Estos elementos paratextuales presentan una serie de rasgos estéticos (combinación de tintas roja y negra, uso de calderones, espacios en blanco, etc.) que parecen responder al gusto del patrocinador y a su deseo de imponer su personalidad.[16] Las piezas paratextuales, más o menos complejas (recordemos que no todas las obras constan de todos esos elementos), están copiadas a una sola columna y preceden a un texto que, en muchas ocasiones comienza con otro prólogo, normalmente de otro autor, siempre copiado a dos columnas y, salvo en el *Rams*, en cuadernillo separado. Se constituyen en un verdadero umbral de la obra, una especie de puerta que nos permite acceder a otra realidad, la de un texto en el que el Gran Maestre ha dejado su huella, pero cuya autoría, en definitiva, no se le puede atribuir exclusivamente a él.

En el caso del *Orosio*, nos encontraríamos con una situación en la que queda clara la responsabilidad de este autor sobre la obra, pero también el alcance de la intervención de Heredia, que mandó traducir el texto del latín.[17] No obstante, la mayor relevancia concedida al aragonés queda clara con el retrato antes mencionado, inscrito en la inicial miniada.

Las referencias al Gran Maestre figuran también atravesado el citado umbral de los preliminares. En el caso de la *Historias contra los paganos* de Orosio, por ejemplo, en el folio 8r, profusamente decorado, comienza la obra. Como hemos señalado, el texto se presenta a dos columnas. En la parte inferior de la primera de ellas, tras un amplio espacio en blanco, encontramos una rúbrica en la que se anuncia el comienzo de la obra y se menciona el patrocinio del Gran Maestre, además de los elementos más relevantes de la *Historia*:

> Encomiença el libro de Pavlo Orosio, recontador de istorias, sacado de latín en lengua aragonesa por mandamiento del muit reverent en Cristo padre e senyor don frai Johán Ferrández de Heredia, Maestre de la Orden del Hospital de Sant Johán de Jerusalem. E el primer título reconta de qué tracta aquesti libro. E fizo esti libro repartido en VII libros, en los cuales VII libros son CCCC e XXII capítulos (Ms. V-27, Biblioteca del Colegio del Patriarca, Valencia, fol. 8r).

En este caso, la rúbrica no se une visualmente a la tabla de contenidos previa. A partir de este punto se presentan *Las Historias contra los Paganos*, texto en aragonés que preserva la estructura original de la obra; cada libro está precedido por un prólogo del autor. Para evitar toda duda, el del primer libro

---

[16] *Cfr.* SANZ JULIÁN, «Las tablas de contenidos...».

[17] Al principio del primer capítulo (folio 8r) se vuelve a insistir sobre el particular.

se identifica inequívocamente como obra de Orosio («Síguesse el prólogo de Pavlo Orosio») en el que recurre a la tradicional *captatio benevolentiae*.[18]

Por su parte, el *Libro de los emperadores* (MSS/10.131 de la BNE) ofrece en el folio 1r un prólogo copiado a una sola columna y bellamente decorado con una capital miniada en la que encontramos un delicado retrato del Gran Maestre y un conjunto de hojas trilobuladas en el margen izquierdo, presentes también en otros códices heredianos. Se inicia haciendo referencia a la necesidad de consignar por escrito tanto las cuestiones de doctrina como los conocimientos que se desea recordar. Es precisamente esta necesidad la que, se nos indica, llevó al Gran Maestre a encargar la traducción del *Libro de los emperadores* del griego al aragonés. El prólogo continúa reseñando el contenido de la obra: los hechos de los emperadores griegos, desde Constantino y Eremi, al que, como señala Álvarez Rodríguez,[19] se identifica erróneamente como su hermano.

La traducción se ofrece al lector con una decoración a la altura de la del folio 1r. En este caso los motivos vegetales, que incluyen un escudo en la parte inferior central, se extienden a ambos lados del folio, seguramente debido a que el texto se distribuye en dos columnas y no en una sola, como ocurre en los preliminares. Tras un espacio en blanco encontramos una hermosa miniatura que representa a Constantino y su supuesto hermano Eremi. La imagen encabeza un proemio en el que se resume el contenido de la obra, cuyos capítulos se siguen sin solución de continuidad, destacados simplemente por una rúbrica. Los folios 182v a 184 están en blanco y separan *El Libro de los emperadores* del *Libro de los fechos et conquistas del prinçipado de Morea*. Esta última obra se presenta, al igual que la anterior, con un bello folio inicial en el que se combinan una hermosa inicial miniada y decoración vegetal en los márgenes con hojas trilobuladas. Carece de prólogo y de tabla de contenidos y solo incluye un par de divisiones de capítulo marcadas, pero sin rúbrica.

En cuanto a la primera parte de la *Grant Crónica de España*, encontramos, en primer lugar, una extensísima tabla de contenidos, como siempre copiada a una sola columna y en cuadernillo separado, que da buena cuenta de la complejidad de la obra. Se presenta desprovista de proemio, de retrato de Heredia y de toda nota aclaratoria. A continuación, ya a dos columnas, se ofrece el proemio, en el que no se hace mención al Gran Maestre, aunque la huella de su patrocinio queda patente en la inicial miniada, que recoge su retrato. El preliminar, de redacción bastante escueta, obvia muchos de los tópicos habituales en el género y se limita a indicar el título de la obra, su contenido y las fuentes en las que se basa, de cuya calidad solo puede deducirse la veracidad de lo consignado: «Este es la gran verdadera ystoria de Espanya segunt se troba en las ystorias de Claudio

[18] Ángeles Romero Cambrón identifica este prólogo como el que Genadio dedicó a Orosio en *De scriptoribus ecclesiasticis* (*cfr.* Paulo OROSIO, *Historias contra los paganos*. Versión aragonesa patrocinada por Juan Fernández de Heredia. Edición de Ángeles Romero Cambrón en colaboración con Ignacio J. García Pinilla, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2008, p. XXXI).

[19] Juan ZONARAS, *Libro de los emperadores (versión aragonesa del Compendio de historia universal, patrocinada por Juan Fernández de Heredia)*, edición de Adelino Álvarez Rodríguez, Fuentes bizantinas de Francisco Martín García, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2006; p 4.

Tholomeo et segunt se troba en los VII libros de la *General Ystoria* que el rey don Alfonso de Castiella, que fue esleydo emperador de Roma, compiló» (Ms. 10133, de la BNE, fol. 20r). El listado de fuentes, con una escueta mención a los temas que tratan y a su valor, continúa hasta el final del proemio que precede a la rúbrica del primer capítulo.

La tercera parte de esta obra presenta una estructura muy semejante a la primera, aunque en este caso la tabla recupera el retrato del Gran Maestre, la decoración marginal de tipo boloñés. También está presente la referencia al patrocinio del caballero hospitalario.

> Esta es la taula o sumaria annotación de la Crónica et storia, rúbricas et capitules del libro de la terçera partida de Spanya. Et el muyt excelent, magniffico redutable et reverent en Christo padre et senyor don Frey Johan Ferrández de Eredia, por la graçia de Dios maestro de la Orden de la Cavallería del santo hospital de Sant Johan de Iherusalén, veyendo et conssiderando que aquesti florient memorial et sumaria storia de los reyes et prínçipes de Spanya que merescían ser puestos por memoria de scripturas perpetualment porque la fama de las sus virtudes et cavallerías non fuessen olvidadas, mas retenidas et nombradas, et otrosí loados en los juyzios et lenguas de los hombres para siempre jamás, mandó fazer et scrivir esta terçera partida e la qual se contienen. Et es divisa en libros prinçipales, et cascú libro por sus capítules, segunt la orden quese siguen (Ms. 10134 de la BNE, folio 1r).

El texto de la tercera parte comienza en un folio que, al igual que en el primer volumen, está profusamente decorado con una inicial miniada, una orla vegetal y un escudo en la parte inferior. En este caso, tras un espacio en blanco en la primera columna, una rúbrica sitúa al lector en el punto en el que se encuentra.

> Aquí comiença la corónica et ystoria del noble rey don Alfonsso de Castiella et de León V, et cómo aprés la muert del rey don Ferrando, su padre, succedió en los regnos de Castiella et de León su fijo, esti rey don Alfonsso, et de las grandes divisions que fueron sobre la tudoría dél (Ms. 10134 de la BNE, folio 15r).

La segunda columna (*ibidem*) se inicia con una miniatura del rey Alfonso que precede al texto del primer capítulo. Al final del códice, la conclusión del último capítulo se marca con una sencilla decoración en rojo que cubre el espacio que había quedado en blanco en la última línea y la linea siguiente. A continuacion encontramos una breve mención: «*Finito libro sit laus et gloria Christo scriptor est talis litera dicit qualis Ferdinado vocatur qui scripcit benedicatur, Amen*».

Los colofones

Los posliminares de los manuscritos heredianos son mucho más escuetos que los preliminares y se circunscriben a tres tipos: apostillas mencionando la vinculacion de la obra con el aragonés, colofones de los copistas e inscripciones. Solo en algunos casos encontramos un pequeño paratexto inmediatamente después del final de la obra que recuerda que esta se debe a Juan Fernández de Heredia. Esa pieza liminar se ofrece en todas aquellas ocasio-nes en las que el prólogo carece de tal información, como la primera parte de la *Grant Crónica de España*, pero también en algunos otros cuyos preliminares dan buena cuenta de la labor del Gran Maestre. Estos breves epílogos suelen ser muy escuetos, a modo de colofón, y renuncian a toda la verbosidad empleada en los prólogos para resaltar los motivos que llevaron a Heredia a promover la obra. Se limitan a vincular el texto a la figura del aragonés.

El final del último capítulo del *Libro de los emperadores* de Zonaras recoge una reflexión sobre las virtudes y vicios de los emperadores y la conveniencia de fijarse solamente en las primeras para aprender de ellos. Una vez concluida, separado por un espacio en blanco y destacado por una pequeña inicial decorada, encontramos un *explicit*, en latín y romance, en el que leemos: «*Finito libro, sit laus et gloria Cristo*/La V jorn de març fon escrit aquest libre/en l'any de la Nativitat de Nostre Senyor/MCCC XCIII/*Bernardus est dictus/qui scripsit sit benedictus/de Jaca vocatur qui scripsit, benedicatur/AMEN*». (Ms. 10131 de la BNE, fol. 180r).

En el caso del *Libro de los fechos et conquistas del prinçipado de Morea* al principio de la obra falta toda referencia al Gran Maestre, pero la encontramos al final en un *explicit* visualmente emparentado con el de Zonaras, escrito a un tamaño de letra mayor y en líneas alternas. Tras un escueto AMEN y un espacio en blanco encontramos el explicit que reza:

> *Finito libro reddatur Gracia Christo Amen*
> Aquesti libro de los fechos et conquistas del principado de la Morea fue fecho conpilado por comandamiento del muyt Reverent en Christo padre et senyor don Fray Johann Ferrández de He[re]dia por la gracia de Dios maestro del hospital de Sant Johan de Jherusalem et fue conpilado et acabado de escrivir digous a XXIIII del mes de octubre en el anyo de nuestro Senyor MCCCXC tercio (Ms. 10131 de la BNE, fol. 266r).

De nuevo, tras un espacio en blanco, el copista se manifiesta y concluye el manuscrito con los mismos versos que ha copiado varias veces a lo largo del volumen (*ibidem*): «*Bernardus est dictus/qui scripsit sit benedictus/de Jaqua vocatur/qui scripsit, benedicatur/*AMEN». El hecho de que en este caso falte la referencia inicial a la labor del gran Maestre no es excesivamente relevante, dado que figura al inicio del *Libro de los emperadores*, con el que constituye un códice.

Por su parte, en la primera parte de la *Grant Crónica de España*, en el folio que corresponde al 508 (sin numerar debido a su mal estado de conservación) encontramos un breve *explicit*. Este se ubica tras el final del último capítulo, solo

separado por el escueto espacio en blanco que queda tras la última línea, y por una inicial roja:

> Aquí fenesçe la primera partida de la *Grant Crónica de Espanya*, compilada de diversos libros & ystorias por el muy reverent en Christo, padre & señor don Johan Fernándes de Eredia, por la gracia de Dios de la sancta casa del Espital de Sant Iohan de Iherusalem maestro humil & aguardador de los pobres de Christo (*Grant Crónica de España*, Mss 10133 de la BNE).

Esta constituye la primera mención expresa a la figura del Gran Maestre, en esta obra, más allá del retrato inicial. En la línea siguiente, sin espacios en blanco, se ofrece un colofon del propio copista:

> La qual crónica de mandado del dicho senyor yo, Alvar Pérez de Sevilla, canonigo en la cathedral yglesia de Jahén, escreví de mi propia mano. Et fue acabada en Avinyon a XIII días del mes de jenero el anyo del nasçimiento de N Nuestro Senyor MCCC & LXXXV.

En cuanto a los colofones de los copistas, en consonancia con la tradición manuscrita medieval y la posición que ocupan en el volumen resultante[20] son también muy escuetos y cumplen el objeto para el que están destinados: informar puntualmente de las circunstancias atingentes a la producción del volumen (identificación y, eventualmente, partes de la obra, nombre del copista, fecha). En el corpus herediano, tanto este liminar como el anteriormente mencionado se integran visualmente en el texto y se copian a dos columnas con el mismo tipo de letra que el resto del volumen, aunque se destacan bien con un calderón, bien con una mayúscula iluminada que permite identificar el punto en el que comienzan.

Por último, en algunos casos encontramos una breve inscripción latina, del tipo «*Amen*» o «*Deo Gratias*», en un formato distinto al del resto del texto, con algún sencillo elemento decorativo. Esta segunda inscripción cierra, por ejemplo, la primera parte de la *Grant Crónica de España*, (Mss 10133 de la BNE).

El *Cartulario magno*, por sus especiales características, se desmarca de las líneas establecidas en el resto de la producción herediana. Sin embargo, también recoge la mención al interés de Juan Fernández de Heredia por conservar la documentación de la Castellanía, lo que supuso el impulso necesario para realizar esa obra. Los seis volúmenes de la obra, en los que se recogen los privilegios, donaciones, bulas pontificias y otros documentos de interés para la orden hospitalaria, revelan que el *Cartulario* fue realizado a instancias del Gran Maestre en un taller bajo la dirección de los notarios Domingo Carcases y

---

[20] *Cfr.* Jean-Pierre JARDIN, «Las estrategias paratextuales en las crónicas del siglo XV», *Paratextos en la literatura española siglos XV-XVIII*. Estudios reunidos por María Soledad Arredondo, Pierre Civil y Michel Moner, Madrid, Casa de Velázquez, 2009, pp. 267-281: p. 269 y Gérard GENETTE, *Seuils*, París, Éditions du Seuil, 1987; p. 160.

Gonzalo López de San Martín.[21] Por ejemplo, en el inicio del segundo tomo encontramos la siguiente inscripción:

> Formado por mandamiento del ilustrísimo señor frey don Juan Fernández de Heredia, entonces castellán y después gran maestre de la misma sagrada Religión.
>
> Por Domingo Carcases, Gonzalo López de San Martín, notarios públicos, y otras personas encargadas de su execución en el año de 1350. […] Ont por aquesto el muyt noble relegioso e honesto varón senyor don fray Johan Ferrández de Heredia, de las sancta casa del Espital de Sant Johan de Iherusalem, muyt digno castellán de Amposta e lugarteniente general del senyor maestro et conuent en Espanya, querient e codiciant euitar e esquiuar los dannyos e periglos de sus dichos e otros que se podrían esdeuenir de aquí adelant por la dicha razón, si preuisión o remedio, congruo e oportuno, no y pendía cerca la palaura uulgar que dize "jacula que prouidentur minus ferieunt", etc., fizo mandamiento a mí don [Do]mingo Carcasses, notario por auctoridat real en toda la tierra e sennyoría del sennyor rey de Aragón, que en todos los trasoros de la dicha castellanía fuesse personalment et con diligencia examinasse e reconnyoçiesse todos los priuilegios e cartas. E en el dorsso de cada una scriuiesse breuement la contenencia e tenor de cada una, con su kalendario, e separasse las unas de las otras en tal manera que distinctament e declarada fuessen puestas por los armarios en ciertos títulos cada unas por sí.
>
> Et en [c]apítulos registrasse et scriuiesse perfectament e complida de uerbo ad uerbum todos los tenores e contenencias de los dichos priuilegios e cartas. E las pusiesse en liuros ordenadament por títulos e por rúbricas. Por tal que más desenbargadament e sin affán e sin misión e breuement cada una de aquellas fuesse trobada o en los libros registrada o en los dichos armarios [en su] primera e propia figura a pro, utilitat e conseruación de la dicha Orden.
>
> Et fue la dicha obra començada por la manera de suso contenida en el trasoro de Çaragoça el primero día del mes de julio, en el annyo de nuestro Sennyor de mil trezientos et çinquenta. (pág. 41).[22]

Conclusión

A lo largo de los manuscritos heredianos se reconocen una serie de huellas comunes que responden a la influencia del Gran Maestre. Por un lado, localizamos referencias directas a su patrocinio, bien textuales (en rúbricas, en el contenido de la propia obra o en los diferentes elementos paratextuales), bien iconográficas (en forma de retratos que se sitúan en iniciales miniadas, cuya

[21] *Cfr.* Ángela MADRID MEDINA, *El Maestre Juan Fernández de Heredia y el Cartulario Magno de la Castellanía de Amposta (tomo II, vol. 1),* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012; pp. 32-33).

[22] MADRID, *El Maestre Juan Fernández de Heredia*., pp. 39-41.

ubicación también resulta relevante). Por otro lado, destacan una serie de características formales comunes de los volúmenes, rasgos que se encuentran a medio camino entre lo caligráfico y lo decorativo. Finalmente, la *ordinatio* de los códices ofrece claros ejemplos de usos y costumbres que, como los ya mencionados, sin resultar extemporáneos, sí que ponen de manifiesto la personalidad del Gran Maestre, quien, siendo perfecto conocedor de la tradición retórica, fue capaz de respetar los rasgos esenciales de los elementos liminares y a la vez modificarlos, dotando a su producción literaria de una notable coherencia tanto estética como de contenido. Vemos, pues, cómo los volúmenes patrocinados por Heredia, con los que desea contar en su rica biblioteca, son textos cuyo contenido le interesa, pero en los que también desea encontrar una adecuada disposición de los materiales y una presentación elegante, en ocasiones incluso lujosa, en la que la referencia a su figura resulte ineludible.

Qui llegir-ho sabia. La lectura de las escrituras expuestas en la pintura gótica y renacentista valenciana*

Julio MACIÁN FERRANDIS
(Universitat de València)
ORCID 0000-0001-9478-4982

Introducción

Resulta obvio que la finalidad principal de un libro es la de ser leído. Más allá del valor simbólico-religioso que posee en el contexto cristiano, se trata de un objeto eminentemente práctico: un soporte de texto que, por sus características físicas, hace accesible su contenido, bien por la lectura directa, bien por la lectura en voz alta ante un auditorio. De la misma manera, un epígrafe está confeccionado para exponer de manera duradera un mensaje escrito y para transmitirlo a un público receptor.[1] En este sentido, libro y epígrafe cuentan con una serie de características intrínsecas y extrínsecas que se podrían reducir a dos principios: accesibilidad y legibilidad. Sin uno de ellos, la transmisión del mensaje que contienen se hace imposible.

No obstante, existe toda una categoría de escrituras expuestas donde este objetivo comunicativo o publicitario está fuertemente comprometido por sus

* La realización de este trabajo ha sido posible gracias a las Subvenciones para la contratación de Personal Investigador de carácter predoctoral (ACIF-2018) y a las Subvenciones para estancias de contratados predoctorales en centros de investigación fuera de la Comunitat Valenciana (BEFPI-2021) de la Generalitat Valenciana y del Fondo Social Europeo.

[1] En la actualidad, se acepta unánimemente la definición de inscripción dada por Favreau, para quien un epígrafe «ce qui est écrit sur un monument ou un objet donné, en vue d´une publicité universelle et durable». Robert FAVREAU, *Épigraphie médiévale*, Turnhout, Brepols, 1997, p. 17.

propias características: se trata de las inscripciones en las obras de arte.[2] Estos mensajes se localizan en lugares variopintos, desde una clave de bóveda a varios metros de altura hasta entreverados en los elementos decorativos de las pinturas. Si bien son legibles en la mayoría de los casos, en tanto que están escritos con caracteres reconocibles, de módulo grande y transmiten un contenido concreto en una lengua conocida, son difícilmente accesibles por su localización. En consecuencia, ante este tipo de textos surge la pregunta de para qué sirven o, dicho de otra forma, si eran leídos o estaban hechos para ello. La respuesta es ambigua y poco clarificadora, ya que depende de cada inscripción en concreto y de la situación de cada una de ellas.

Los epígrafes pictóricos

Las inscripciones pictóricas difieren en su objetivo de los epígrafes canónicos (los que comulgan plenamente con la definición de Favreau). Si bien ambos tienen como finalidad la transmisión de un mensaje escrito a lo largo del tiempo, los recursos que emplean son opuestos. Estos últimos buscan la lectura de su contenido instalándose en zonas de paso y con buenas condiciones ambientales para la lectura, haciendo uso de una escritura que permita que sean leídas con facilidad. Con todo ello, alcanzan su objetivo de publicitar el mensaje transmitido.[3] Por el contrario, la mayoría de las inscripciones en la pintura parece que rehúyan este fin. Aunque puedan tener una función comunicativa y sean un importante testimonio de la consideración de la escritura en la sociedad medieval, no se ha de olvidar que estos textos también son un elemento decorativo de las pinturas, por lo que en su ejecución prima la estética sobre la legibilidad.[4] Asimismo, en esta última influye su localización dentro del propio retablo. Las figuras de profetas ilustran bien este aspecto. Acompañados de grandes filacterias con su nombre, aparecen por doquier en los retablos, pero la legibilidad del texto no será la misma si la figura se sitúa en el banco del retablo, a la altura de la vista, que si se localiza en la parte superior del guardapolvo, totalmente ilegible por la distancia respecto al espectador.

La lectura de estas inscripciones también se ve comprometida por el contexto de exposición de los retablos. Para ello, conviene imaginar el ambiente de una iglesia medieval. Primero, se ha de considerar que todas las pinturas

---

[2] Un capítulo de nuestra tesis doctoral trata de matizar la concepción actual de epígrafe, incorporando a su definición las particularidades de un amplio conjunto de inscripciones en las que el valor comunicativo no es tan evidente. Confiamos en que pronto se publique como artículo.

[3] Vicente GARCÍA LOBO, María Encarnación MARTÍN LÓPEZ, «La escritura publicitaria en la Edad Media. Su funcionalidad», *Estudios humanísticos. Geografía, historia y arte*, 18 (1996), pp. 128-130.

[4] Giovanni POZZI, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'», en Claudio CIOCCIOLA (dir.), «*Visibilie parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*, Nápoles, Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, p. 16. Vincent DEBIAIS, «L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthode et perspectives», *Viator*, 41 (2010), p. 100.

estudiadas (excepto las destinadas al altar mayor) eran encargos particulares, por lo que los retablos se ubicaban en capillas propiedad de familias, corporaciones y cofradías, cerradas con grandes rejas.[5] Esto, por tanto, ya establecía una considerable distancia entre texto y público. En segundo lugar, los retablos no se presentaban como ahora los vemos en iglesias y museos, solitarios y desnudos. En aquel momento eran una pieza más del rico ajuar litúrgico con el que se dotaba a las capillas. Entre todos estos elementos destacan sobremanera las cortinas que cubrían las pinturas cuando no se oficiaba en su altar, en tanto que ocultaban el programa iconográfico la mayor parte del tiempo.[6] A todo ello cabe añadir una tercera limitación: las condiciones lumínicas. Una iglesia medieval no era el lugar en penumbra que son los templos en la actualidad. En nuestro caso particular, la escasa luz natural que entraba por las estrechas ventanas de la arquitectura gótica mediterránea se compensaba con los cirios, velas y lámparas que ardían constantemente.[7] La tintineante luz creaba todo un juego de reflejos en el oro de los retablos, que también condicionaría la visión y lectura de los textos albergados (fig. 1).[8] Con ello se observa que la accesibilidad no es una característica (ni objetivo) propia de estos textos y que su legibilidad depende de numerosos factores externos a la propia inscripción.

---

[5] Sobre las capillas privadas en las iglesias, recomendamos Eduardo CARRERO SANTAMARÍA, *La catedral habitada. Historia viva de un espacio arquitectónico*, Bellaterra, Edicions UAB, 2019, pp. 145-161.

[6] Francisca ESPAÑOL BERTRAN, *El gótico catalán*, Barcelona, Angle, 2002, p. 188.

[7] En este sentido, resultan interesantes los registros de las visitas pastorales, ya que consignan la dotación de cada capilla e informan de si esta es correcta o de si se considera insuficiente o inadecuada. María Milagros CÁRCEL ORTÍ, José Vicente BOSCÁ CODINA, *Visitas pastorales de Valencia (siglos XIV-XV)*, Valencia, Facultad de Teología San Vicente Ferrer, 1996.

[8] Catí, iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción. *Retablo de San Lorenzo y San Pedro Mártir*, Jacomart y Joan Reixach (ca. 1460).

Fig. 1. Ejemplo de un retablo repleto de inscripciones en su localización original. Se puede comprobar la nula visibilidad de los textos impuesta por las condiciones de exposición. Fotografía de E. Alcañiz

Funcionalidad

La finalidad primordial de estos epígrafes, por tanto, es la de hacer presente un texto.[9] Puede resultar un argumento bastante evidente, pero no es baladí. Hay que partir del simbolismo de la escritura en el cristianismo, donde la divinidad está asociada a la palabra, tanto pronunciada como escrita. Por ejemplo,

[9] Vincent DEBIAIS, «Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia», en Alicia Marchant, Lorena Barco (eds.), *Escritura y sociedad: el clero*, Albolote, Editorial Comares, 2019, pp. 65-78.

el Logos divino, su transcripción gráfica en las Sagradas Escrituras o la asociación de Cristo con el alfa y la omega.[10] En este sentido, se establece un paralelismo entre la Creación, como testimonio tangible de la palabra de Dios, y la escritura, que fija a través de una serie de signos gráficos sus revelaciones.[11] Por tanto, las inscripciones cumplen su cometido por el simple hecho de estar,[12] ya que, gracias a ellas, se perpetua *ad aeternum* la palabra divina.

Esto enlaza con la teoría del triángulo comunicativo de Zumthor.[13] En el periodo medieval la transmisión de ideas y patrones culturales viene dada por la imagen, la voz y la escritura. Tres elementos que, aunque independientes, son indisociables de su actividad comunicativa. La imagen y la oralidad cuentan todavía con mucha importancia en estos siglos, sobre todo si atendemos al contexto de alto analfabetismo. No obstante, la escritura, que como se ha ido diciendo tiene un fuerte arraigo en su asociación a la divinidad, ve incrementar su importancia a lo largo de la Edad Media gracias al desarrollo del sistema educativo, del derecho y de la economía. Así pues, se observa una cierta familiaridad de la sociedad medieval y moderna con la palabra escrita.[14] En nuestro caso, aunque muchas personas fueran incapaces de leer por sí mismas, tanto la lectura colectiva como las imágenes a las que acompañaban estos textos acercaban su contenido a amplias capas de la población.

Aplicando la teoría de Zumthor a nuestro ámbito de estudio, las imágenes de los retablos, ya bastante explícitas de por sí, se verían complementadas por una serie de inscripciones. Para clarificar este punto, es perfecto el ejemplo de la Anunciación. El pasaje ofrece pocas opciones de ser malinterpretado: una joven sorprendida por la visita de un ángel en su alcoba. Sin embargo, casi la totalidad de las Anunciaciones recopiladas incluyen una filacteria en las manos de san Gabriel, donde están inscritas las palabras de la *Salutatio*. Con su presencia, este texto no sólo aleja cualquier posible duda sobre la identidad de los personajes o sobre el acontecimiento que está teniendo lugar, sino que también hace presente la palabra de Dios.[15] La escritura, por tanto, permite la presencia constante y perpetua de unas palabras concretas, una «plegaria permanente».[16]

---

[10] Paul ZUMTHOR, *La letra y la voz de la 'literatura' medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 134.

[11] Vincent DEBIAIS, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales», *Codex Aquilarensis*, 29 (2013), p. 171.

[12] Vincent DEBIAIS, «Des figures et des lettres. Note méthodologique sur les inscriptions dans la peinture murale romane de Catalogne», *Svmma*, 6 (2015), p. 73.

[13] ZUMTHOR, *La letra y la voz*, p. 152.

[14] Roger CHARTIER, *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 37.

[15] ZUMTHOR, *La letra y la voz*, p. 151. Al respecto, Pozzi dice que «benché scritte, hanno lo statuto dell'oralità». POZZI, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'», p. 22.

[16] DEBIAIS, «L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthode et perspectives», p. 107.

Esta categoría de textos cobra un sentido más: el de dotar de entidad a los objetos que acompañan.[17] Los textos actúan como denominadores, haciendo que el elemento nombrado cobre su propia identidad, constituyendo la iconografía.[18] Una Última Cena muestra un conjunto de trece hombres que, con mayor o menor dificultad, pueden ser identificados siguiendo el texto evangélico o a través de sus atributos. Pero cuando se incluyen sus nombres, estos personajes pasan a tener una entidad propia: el que podía ser san Juan pasa a ser, *de iure*, san Juan, de la misma manera que san Pedro es san Pedro o Judas es Judas.

Con todo lo anterior se da una explicación a la presencia de las escrituras en la pintura, especialmente de aquellas que no son legibles a simple vista. No obstante, existe un amplio abanico de inscripciones que en mayor o menor medida sí resultan legibles. Por lo tanto, nada nos impide pensar que efectivamente eran leídas por un grupo determinado de personas. Para facilitar su análisis, los textos legibles se pueden dividir en tres categorías: los textos decorativos, los «fosilizados» y los *ad hoc*. Estos compartimentos no son estancos y algunas inscripciones pertenecen a más de una categoría. Los primeros son aquellos que no aportan nada a la escena, como una serie de letras inconexas. Su función, por tanto, no es ser leídas *per se*, sino servir de decoración, transmitir una idea visual o dotar de realismo a la escena. No debemos descartar que algunas inscripciones fueran un mero pasatiempo del pintor, una excentricidad del comitente (de la misma manera que se esculpen diminutos detalles en lugares inaccesibles) o un fuerte compromiso de ambos con el realismo.[19] Un ejemplo podrían ser las letras que aparecen en el pavimento de ciertas escenas.[20] El segundo conjunto lo constituyen aquellos textos que están estrechamente asociados a una determinada imagen y que siempre suelen ser representados en ella. Son las inscripciones que Pozzi denomina *citazioni reliquie*, es decir, fragmentos breves de la Biblia, oraciones, himnos, etc. «cuya función no es otra que englobar un fragmento de discurso privilegiado para conferir al todo la virtud que se atribuye al detalle».[21] Es el caso, por ejemplo, del *Timete Deum* (Apoc 14, 7) de san Vicente Ferrer. Por último, contamos con aquellas inscripciones realizadas *ex professo* para una determinada pintura (textos explicativos, firmas, etc.) o fragmentos textuales que se incluyen en una escena con la que no tienen una relación histórica ni iconográfica, sino simplemente de contenido. En este caso, reciben el nombre

---

[17] DEBIAIS, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales», p. 172.

[18] POZZI, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'», p. 24.

[19] Joan MOLINAS FIGUERAS, «Dios está en los detalles. Particularidades en la pintura de Bartolomé Bermejo», en Joan Molinas Figueras (ed.), *El universo pictórico de Bartolomé Bermejo. Actas del congreso internacional*, Madrid, Museo del Prado, 2021, pp. 183-187.

[20] Castellón, Museo de Bellas Artes. *San Benito otorgando su regla*, Francesc d'Osona (1514-1518).

[21] POZZI, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'», p. 32.

de *citazioni culturali*.[22] Algunos de estos serían las cartelas explicativas del *retablo del Gremio de Carpinteros de Valencia*[23] o la adaptación de un escrito de san Ambrosio sobre la pureza de la Virgen en una *Anunciación* de Macip.[24] Estos textos no sólo cumplen la finalidad demarcada con anterioridad, es decir, presentar a perpetuidad unas determinadas palabras o, a través de la escritura, hacer que las escenas y personajes comiencen a existir, sino que también complementan la imagen, explican su contenido o aportan nuevas interpretaciones.

Con anterioridad hemos dicho que los retablos son un objeto más del ajuar litúrgico con el que se dota a iglesias y capillas. Por tanto, cumplen un rol importante en las celebraciones religiosas y en la oración privada. En la Edad Media, y prácticamente hasta el Concilio Vaticano II, la celebración de la eucaristía no estaba dirigida a los fieles, como testimonian un sinfín de representaciones artísticas.[25] Toda una serie de elementos limitaban la integración de los laicos en el oficio: el sacerdote de espaldas, el uso de una lengua que ya no era la común, obstáculos físicos como los coros, etc.[26] Tampoco se esperaba que el fiel participara activamente de los misterios eucarísticos. Los feligreses, meros espectadores de la representación litúrgica, se limitaban a asistir con devoción, a la reflexión y oración interior y a prestar atención a la homilía.[27] Los más pudientes y letrados asistían con un breviario o libro de horas que podían leer.

Con el desarrollo de la espiritualidad mendicante y, más adelante, de la *devotio moderna*, se buscaba conmover al creyente a través de las imágenes. En este momento, proliferaron los tratados de meditación en los que se favorecía la utilización de las imágenes en el proceso de recogimiento y reflexión.[28] De esta manera, una imagen real generaba un reflejo en la mente, que conducía a una imagen espiritual. A modo de ejemplo, ante la visión de un Cristo crucificado, el fiel podía comenzar a pensar en las heridas del cuerpo de Jesús y en el sentido de su sacrificio, para acabar compartiendo su sufrimiento. Cuando las ceremonias eran oficiadas en sus altares, las cortinas de los retablos se

---

[22] Ibídem.

[23] Valencia, Museo de Bellas Artes. *Escenas de la vida de san Lucas*, Llorenç Saragossà (1375-1400).

[24] Algorta (Getxo), Colección Laia-Bosch. *Anunciación*, Vicent Macip (1510-1520). Respecto al texto, nuestra inscripción dice así: *Discite, virginis, non demorari in publico in quo frequencius videri sera, in domo Maria festina in publico*. SAN AMBROSIO, *Expositio evangelii secundum Lucam*, PL 15, 1560.

[25] Londres, The National Gallery. *Misa de San Gil*, Maestro de San Gil (1500 ca.) o Londres, The British Library. *Libro de Horas de Alfonso el Magnánimo* (ms. Add. 28962), f. 281v.

[26] CARRERO SANTAMARÍA, *La catedral habitada*, pp. 45-46.

[27] Maxime DEURBERGUE, *The visual liturgy. Altarpiece painting and Valencian culture (1442-1519)*, Turnhout, Brepols, p. 198.

[28] David FREEDBERG. *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Fuenlabrada, Cátedra, 2011 (4ª ed.), p. 196.

retiraban, exponiendo así sus imágenes. En el divagar de la mirada por las escenas, los ojos topan inevitablemente con un conjunto de textos que se hallan, de una forma más o menos evidente, en las figuras. Así, la contemplación puede llevar al descubrimiento de las inscripciones ocultas en la ropa de los personajes y sus mensajes de carácter alegórico, a la lectura de textos veterotestamentarios en escenas evangélicas, que manifiestan la estrecha relación entre ambas Leyes, o al descubrimiento de escritos relativos a los santos.

Evidentemente, esta lectura no estaba al alcance de cualquiera y hemos de ser conscientes de los diferentes niveles de significado de las imágenes y de los textos.[29] Este es el caso de la *Anunciación* de Macip mencionada anteriormente (fig. 2).[30] Una persona iletrada o con una formación escasa, ante la visión de una Anunciación, traería a la memoria el episodio evangélico aprendido de forma oral. Podría ver las letras de la filacteria con la Salutación, pero no pasaría del sentido icónico de la escritura, es decir, del elemento gráfico como expresión visual,[31] o, quizá, intuir su contenido. Los textos, aunque no siempre legibles o identificables, participan en el proceso de evocación sugerido por las imágenes.[32] Una persona conocedora del latín y con mayor formación podría leer el texto del *Ave, gratia plena* y ver el sentido alegórico de la profecía de Isaías (Is 7, 14), inscrita en un libro localizado junto a la Virgen. Además, sería capaz de intuir el sentido histórico-religioso de las inscripciones del marco de la obra.[33] Por último, solo aquel con una sólida formación, además, podría leer el texto de san Ambrosio mencionado con anterioridad, relativo al comportamiento casto de la Virgen en su visita a santa Isabel,[34] y ponerlo en relación con la escena evangélica de la Anunciación.

---

[29] CHARTIER, *El orden de los libros*, p. 25. Esta misma explicación, algo más desarrollada, aparece en el prólogo a Guglielmo CAVALLO, Roger CHARTIER (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 2001, p. 17. Asimismo, recomendamos Malcolm B. PARKES, *Scribes, Scripts and Readers. Studies in the communication, presentation and dissemination of medieval texts*, Londres-Rio Grande (Ohio), The Hambledon Press, 1991, p. 275.

[30] *Vid.* n. 24. Imagen extraída de Ximo COMPANY, Vicente PONS, Joan ALIAGA (coms.), *La Llum de les imatges. Lux mundi. Xàtiva, 2007*, València, Generalitat Valenciana, 2007, p. 519.

[31] Vincent DEBIAIS, «Le chant des formes. L'écriture épigraphique entre matérialité du tracé et transcendance des contenus», *Revista de poética medieval*, 2013 (27), p. 108.

[32] DEBIAIS, «L'écriture dans l'image peinte romane: questions de méthode et perspectives», p. 95.

[33] «Ecce virgo concipiet, et pariet filium» (Is 7, 14); «Ave gracia plena, Dominus tecum» (Lc 1, 28); «Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum» (Lc 1, 38); «Et Verbum caro factum est» (Io 1, 14).

[34] AMBROSIO, Santo, *Expositio super evangelium secundum Lucam*, PL 15, 1560B.

Fig. 2. Ejemplo de los diferentes niveles de lectura e interpretación propuestos por una pintura

Asimismo, los textos empleados en los retablos, en su gran mayoría, tienen resonancias litúrgicas,[35] es decir, que son fragmentos que aparecen en algunas de las ceremonias religiosas. El avemaría, el credo y demás tipos de oraciones pertenecen a las plegarias habituales, conocidas por los fieles.[36] En otros casos, las inscripciones evocan celebraciones concretas, a cuyo canon pertenecen. Un

[35] Vincent DEBIAIS, «Construcción epigráfica y uso funerario del retablo de la Pasión de los Caparroso: herencia isidoriana e influencia litúrgica», *Príncipe de Viana*, 242 (2007), p. 810.

[36] Eamon DUFFY, *The stripping of the altars. Traditional religion in England, c. 1400 – c. 1580*, New Haven-Londres, Yale University Press, 2005 (2ª ed.), p. 53.

caso paradigmático es el del *Cristo Portacruz* de Paolo de San Leocadio.[37] A simple vista, en esta pequeña tabla se ve a Cristo llevando la cruz camino del Calvario; pero, si nos fijamos detenidamente, vemos un conjunto de textos en las mangas y cuello de su túnica. Dos de ellas proceden del *Oficio de la Santa Cruz*, mientras que el otro es una cita del evangelio de san Marcos, que remite al episodio del ciego (Mc 10, 47). Sin ningún tipo de duda, estos textos estaban destinados a ser descubiertos e identificados por la persona que, meditando y orando ante la imagen (quizá incluso leyendo el propio *Oficio*), fijara sus ojos en ellos.[38]

La dificultad en la identificación de estos textos[39] imponía una lectura lenta, concienzuda, donde se pusiese todo el empeño en descifrar, más que en leer, el contenido de la inscripción. De este modo, la lectura de esta tipología de textos constituía una suerte de *ruminatio* monástica,[40] que obligaba a la «movilización de todo el cuerpo»,[41] en sentido literal y metafórico. El descubrimiento de los textos con la vista, la aproximación al retablo, la búsqueda de la posición adecuada para conseguir leer las inscripciones o la verbalización del contenido en voz alta para intentar dotarlo de sentido son actos que incluso hoy en día se realizan para descifrar estos mensajes. Sin embargo, esta lectura un tanto accidentada era la que favorecía la activación de los textos. Si bien la escritura permitía que el mensaje se mantuviese a lo largo del tiempo, su lectura hacía que se materializasen, que cobrasen forma, en el mismo momento en el que se pronunciaban sus palabras, tanto con la mente como con la boca.[42]

Pese a todo, el público receptor originario de estos mensajes contaba con cierta ventaja de la que actualmente no disponemos. Como hemos dicho, la mayoría de los textos expuestos en la pintura eran conocidos,[43] procedentes de la Biblia o de los libros litúrgicos, así como de oraciones básicas del cristianismo como son el avemaría o el credo.[44] En esta época, analfabetos y alfabetizados tenían un contacto muy estrecho con las Sagradas Escrituras, permitiéndoles

---

[37] Vila-real, museo de la iglesia arciprestal de San Jaime. *Cristo Portacruz*, Paolo de San Leocadio (1500-1515).

[38] POZZI, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'», pp. 39-40.

[39] ZUMTHOR, *La letra y la voz*, p. 125. Petrucci, por su parte, aplica este planteamiento a la lectura en sí. Armando PETRUCCI, «Lire au Moyen Âge», *Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Âge, Temps modernes*, 2, 96 (1984), p. 605.

[40] POZZI, «Dall'ordo del 'Visibile Parlare'», p. 39.

[41] DEBIAIS, «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales», p. 177.

[42] ZUMTHOR, *La letra y la voz*, p. 168.

[43] Rosa GREGORI ROIG, *Quan les parets parlen. Aproximació a l'estudi del corpus d'escriptures exposades a la Vall d'Uixó*, Vall d'Uixó, Centre d'Estudis Vallers del Consell Municipal de Cultura, 2000, p. 42.

[44] Michael BAXANDALL, *Painting and experience in Fifteenth century Italy. A primer in the social history of pictorial style*, Oxford, Oxford University Press, 1972, p. 45.

conocer el episodio referenciado sólo con alguna expresión.[45] En el caso de los textos en la pintura, visualizando algunas palabras, el lector podía saber a qué parte de la Biblia o de la liturgia pertenecía dicho fragmento o identificar al personaje al que acompaña. Sólo así se comprende que muchas de las inscripciones aparezcan incompletas, mostrando únicamente las palabras iniciales (o finales) del fragmento referenciado.[46] Como es evidente, no todo el mundo tenía acceso directo a estas inscripciones. Sólo un reducido número de personas, básicamente los propietarios de los retablos o los afortunados que los encontrasen abiertos, y, dentro de este grupo, los alfabetizados, podían llegar a leer las inscripciones. No obstante, en el contexto de analfabetismo generalizado de la Edad Media era común la lectura en voz alta para un auditorio bastante amplio, la *simplicissima lectio* de la que habla Casiodoro,[47] que permite la transmisión de un mensaje escrito a personas que, de otra manera, no tendrían acceso a él.

Conclusiones

A modo de recapitulación, los textos de la pintura constituyen una categoría particular de inscripciones. Sus características físicas contribuyen, en términos generales, a la lectura: el texto se presenta sobre soportes claros, bien organizado, con un módulo de letra grande y con tipos gráficos que poco se diferencian de los empleados en inscripciones en piedra o en los libros.[48] En este sentido, su legibilidad es absoluta. Por el contrario, su localización impide que sean accesibles al público: situados en lo alto de los retablos, semiocultos entre los personajes y con el contexto ambiental descrito, muchos de ellos son, a efectos prácticos, ilegibles.

En este sentido, conviene tener presente el valor simbólico de la escritura para poder comprender su existencia. Así, estas inscripciones cumplen su función por el mero hecho de existir, registrando a perpetuidad un conjunto textual que de otra manera sería imposible hacer presente con los medios de la época. Ello no es óbice para que otros sí puedan ser leídos con mayor o menor esfuerzo. A pesar de su legibilidad, sus aportaciones a la pintura no son directas, es decir, que en general no proporcionan una explicación al contenido de la pintura ni presentan otra interpretación de la escena. Así pues, estos textos continúan participando del valor simbólico de la escritura. Por último, sí que

---

[45] DUFFY, *The stripping of the altars*, p. 15.

[46] Robert FAVREAU, *Études d'épigraphie médiévale*, Limoges, Pulim, 1995, p. 271. POZZI, «Dall'ordo del "Visibile Parlare"», p. 37.

[47] CASIODORO, *De institutione divinarum litterarum*, PL 70, 1109.

[48] La escritura publicitaria planteada en Vicente GARCÍA LOBO, «La escritura publicitaria en la Península Ibérica. Siglos X-XIII», en Walter Koch, Christine Steininger (eds.), *Inschrift und Material. Inschrift und Buchschrift. Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik Ingolstadt*, Múnich, Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1999, pp. 151-190.

existe un grupo reducido de textos que, por sus características, estaban destinados a ser leídos, conteniendo en general un mensaje moral o alegórico.

MANUEL JOSÉ PEDRAZA GRACIA

Doctor por la Universidad de Zaragoza, bibliotecario de la Universidad de Zaragoza, catedrático del Área de Ciencias de la Documentación de la misma Universidad, ha publicado más de un centenar y medio de trabajos científicos en materias relacionadas con la historia del libro y las bibliotecas, libro antiguo y tasación y valoración del libro antiguo. Ha dirigido y participado en diversos proyectos de investigación sobre estos mismos temas. Es director de la revista *Titivillus*.

Este volumen colectivo reúne trabajos de una treintena de investigadores españoles y extranjeros concentrados en las bibliotecas, los lectores y la lectura en el medievo y la modernidad desde una perspectiva multidisciplinar e integradora. Se incluyen las aportaciones relacionadas directa o indirectamente con la historia de las bibliotecas y los espacios de lectura en un ámbito cronológico amplísimo que abarca desde el siglo XIV hasta el XIX presentados en el IV Congreso Internacional sobre Libro Medieval y Moderno. El análisis de las bibliotecas como fenómeno en su contexto cronológico, mucho más allá de la definición clásica, «colección organizada de libros», tiene, además de su sentido polisémico —contenido y continente—, numerosas perspectivas y puntos de vista: en las bibliotecas se conserva la memoria y el conocimiento de los pueblos, han sido el reflejo de la fama y del prestigio de los poderosos, aparte de colecciones de documentos, son edificios, espacios que adquieren una finalidad concreta. En ámbitos más restringidos, son la espontánea y más íntima representación de los intereses, aspiraciones y relaciones de los individuos o instituciones que las poseyeron. Y, finalmente, necesitan personas que se encarguen de todos los procesos que las mantienen y las acrecientan.

ISBN 978-84-1340-583-4
9 788413 405834

Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza